



HAL
open science

Dédoubler la réalité: des formes d'enquêtes dans l'art des années 1960-1970 aux enquêtes-palimpsestes des artistes contemporains

Yi-Syuan Jhuang

► **To cite this version:**

Yi-Syuan Jhuang. Dédoubler la réalité: des formes d'enquêtes dans l'art des années 1960-1970 aux enquêtes-palimpsestes des artistes contemporains. Art et histoire de l'art. Université de Nanterre - Paris X, 2021. Français. NNT: 2021PA100143 . tel-03721265

HAL Id: tel-03721265

<https://theses.hal.science/tel-03721265>

Submitted on 12 Jul 2022

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.

Membre de l'université Paris Lumières

Yi-Syuan JHUANG

Dédoubler la réalité :

*des formes d'enquêtes dans l'art des années 1960-1970
aux enquêtes-palimpsestes des artistes contemporains*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 7 décembre 2021
en vue de l'obtention du doctorat d' Histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de M. Thierry DUFRÊNE

Jury :

Rapporteuse :	Mme Chang-Ming PENG	Professeure d'histoire de l'art à l'Université de Lille
Rapporteur :	M. Bertrand TILLIER	Professeur d'histoire à l'Université Paris 1
Membre du jury :	M. Alain QUEMIN	Professeur de sociologie de l'art à l'Université Paris 8
Membre du jury :	M. Thierry DUFRÊNE	Professeur d'histoire de l'art à l'Université Paris 10

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, M. Thierry Dufrene. Je le remercie de m'avoir orientée, aidée et conseillée depuis mes études de Master en histoire de l'art à l'Université Paris Nanterre.

Je remercie spécialement l'ensemble des membres du jury, qui m'ont fait l'honneur de bien vouloir étudier mon travail : Mme Chang-Ming Peng, professeure de l'Université de Lille et M. Bertrand Tillier, professeur de l'Université Paris 1 pour avoir accepté d'être rapporteurs de cette thèse ; M. Alain Quemin, professeur de l'Université Paris 8 pour avoir accepté mon invitation à participer à ce jury.

J'adresse mes sincères remerciements au jury du comité de suivi, M. Marc Décimo et M. Bertrand Tillier qui, par leurs conseils et leurs critiques, ont guidé mes réflexions durant mes recherches.

Je désire aussi à remercier le Ministère de l'Éducation Taïwanais et mon cher pays Taïwan, qui ont financé ma bourse d'études en France.

Au moment d'achever cette thèse, j'aimerais également associer à cette reconnaissance Mme Chi-Lin Hsu, professeure de l'Université Nationale Centrale de Taïwan, pour son écoute, ses conseils au cours de ces très longues années.

Je souhaite également remercier Mme Valérie Douniaux, qui a bien voulu consacrer du temps à relire et à corriger mes épreuves. J'aimerais remercier encore la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, qui par ses informations, ses conférences et son aide matérielle, m'a fait découvrir des œuvres d'art très intéressantes.

Je remercie encore mes parents, ma sœur, mon mari, mon fils, mes amis proches à Taïwan et mes amis en France, qui ont toujours été là pour moi. Leur soutien inconditionnel et leurs encouragements ont été d'une grande aide, notamment en cette période de crise sanitaire inédite.

Enfin, j'aimerais évoquer certaines inspirations venant de séries policières télévisées vues en France, qui m'ont donné beaucoup de matières à réflexion et de stimulation sur mon sujet. Si le sujet sur l'enquête est passionnant, c'est parce que la France est un pays merveilleux qui favorise la littérature, le cinéma, les musées de tous genres, l'histoire, la recherche, les pensées et l'art contemporain. Merci à la France.

Résumé

La pratique d'enquête s'est généralisée dans beaucoup de domaines, même aujourd'hui dans le domaine de l'art, mais il existe peu de réflexions sur son histoire et ses influences dans l'art. Il faut connaître le développement de la culture de l'enquête à la fin du XIX^{ème} siècle, quand la science policière de l'identification, la statistique sociale, le reportage et le roman policier apparaissent et fournissent un nouveau cadre pour établir la vérité. Dans ce nouveau cadre de la vérité, les opinions personnelles sont remplacées par une perspective collective de la réalité établie par le pouvoir de l'État afin de remettre en ordre le monde par loi. L'enquête devient un moyen d'établir la réalité plus que la vérité. La Guerre froide renforce encore l'exigence de l'innovation des technologies informatiques et communicatives qui permettent de traiter efficacement les données reçues au cours des activités de renseignement. L'application des formes d'enquête se présentent dans leur création artistique quand les artistes des années 1960 et 1970 cherchent à trouver de nouvelles formes artistiques pour les nouveaux sujets politiques ou sociaux. C'est pourquoi on peut voir apparaître à cette époque la forme de la documentation dans l'art conceptuel, la forme de la surveillance dans l'art vidéo et aussi la forme de pistage dans la performance. À partir des années 1980, la démocratisation et la personnalisation des outils informatiques et de communication ouvrent plus de possibilités pour ceux qui veulent mener leur propre enquête. L'enquête, en tant que discours de vérité, n'est plus convaincante pour tout le monde. Les artistes peuvent imiter une idéologie de l'enquête comme jeu, ils peuvent transformer une enquête officielle en critique, ou encore ils peuvent étendre le champ d'une enquête comme un atlas. En proposant une perspective plurielle sur le monde, leur œuvre d'art devient l'enquête-palimpseste, par rapport à la réalité établie par l'enquête.

Mots-clés : culture de l'enquête, documentation, surveillance,
pistage, enquête-palimpseste, hypertextualité en art

Duplicating the Reality:

From Inquiry Forms in Art during the 1960s and 1970s to Contemporary Artistes' Inquiry as Palimpsest

Abstract

The practice of inquiry is widely used in many fields, including arts. However, there is little research about the history and influence of inquiry in art. Consequently, it is important to understand the development of the culture of inquiry at the end of the 19th century when forensic science, social statistics, report, and detective fiction emerged as new frameworks for establishing truth. In this new framework, personal opinions were replaced by a State-supported collective view of the reality intended to restore order in the world by law. Inquiry, thus, became a practice and discourse to establish a reality more than the truth. The Cold War had reinforced the need for innovation in information and communication technologies used in the data collection process of intelligence activities related to State security. Inquiry has constantly renewed and generalized by these technologies. In the 1960s and 1970s, artists began to use inquiry forms to search for new artistic forms to deal with new political and social subjects. Accordingly, in this period, the form of inquiry manifested as documentation in conceptual art, as surveillance in video art, and as tracking in performance. The democratization and personalization of information and communication tools since the 1980s have made it possible to make inquiries on one's own. However, inquiry, as a discourse of truth, cannot be convincing to everyone. The question is, if inquiry represents the order maintained by the State, how does one rebuild the world excluded by inquiry? Artists can imitate an ideology of inquiry like a game; they can transform an official inquiry into criticism or extend the field of inquiry like an atlas. In this way, their work of art thus offers a pluralistic perspective on world which may be seen as palimpsest of inquiry in comparison with the reality established by inquiry.

Keywords: inquiry culture, documentation, surveillance,
tracking, inquiry as palimpsest, hypertextuality in art

Sommaire

INTRODUCTION	1
PARTIE 1 ENQUETE : DE LA TECHNIQUE A L'ECRITURE	5
I. TECHNIQUES DE L'ENQUÊTE	7
1. <i>Enquête judiciaire</i>	8
A. Photo d'identité	10
B. Empreinte digitale.....	14
C. Expertise.....	16
2. <i>Enquête sociale</i>	19
A. Statistique.....	23
3. <i>Enquête journalistique</i>	31
A. Reportage	34
II. ÉCRITURE DE L'ENQUÊTE	39
1. <i>Rapport d'expertise</i>	43
2. <i>Sondage</i>	46
3. <i>Fait-divers</i>	50
III. FICTION DE L'ENQUÊTE.....	55
1. <i>La naissance du roman policier</i>	55
2. <i>La réalité de la réalité</i>	61
3. <i>Récit de l'enquête</i>	69
PARTIE 2 LES FORMES ARTISTIQUES DE L'ENQUETE DANS LES ANNEES 1960-1970..	78
I. DE L'INFORMATION À LA DOCUMENTATION.....	83
1. <i>Interception</i>	83
2. <i>Révélation</i>	102
3. <i>Documentation</i>	112
II. DE LA SURVEILLANCE À L'ART VIDÉO.....	138
1. <i>Tournage sur l'intimité</i>	139
2. <i>Piège</i>	145
3. <i>Miroir sans tain</i>	149
III. DU PISTAGE À L'ART ACTION	159
1. <i>De la filature à la chasse</i>	159
2. <i>Provocation</i>	179
3. <i>Contre-enquête</i>	193

PARTIE 3 LES ENQUETES-PALIMPSESTES DEPUIS LES ANNEES 1980.....	214
I. L'ENQUÊTE COMME JEU.....	221
1. <i>Parodie</i>	221
A. Cache-cache	222
B. Déguisement.....	236
C. Jeu de construction.....	247
2. <i>Pastiche</i>	262
A. Trio de filature.....	262
B. Tunnel du temps.....	269
C. Maquette.....	277
II. L'ENQUÊTE COMME CRITIQUE	288
1. <i>Travestissement</i>	289
A. Innocent	289
B. Larmes de crocodile.....	299
C. Fantôme.....	311
2. <i>Charge</i>	326
A. Contre-forensique	327
B. Non-motivation.....	342
III. L'ENQUÊTE COMME ATLAS	365
1. <i>Transposition</i>	366
A. Monde paradoxal	366
B. Pays ennemis	382
C. Lieux insaisissables.....	388
2. <i>Continuation</i>	409
A. Entre justice et fétichisme	410
B. En quête d'identité	426
CONCLUSION.....	457
BIBLIOGRAPHIE	465
I. SOURCES	466
II. ÉTUDES.....	471
INDEX DES NOMS D'ARTISTES	482

Introduction

On croit souvent qu'une enquête est menée pour trouver la vérité, mais en réalité il faut déjà une structure préétablie pour vérifier ce que pourrait être la vérité. Dans une enquête, peut-on vraiment trouver la vérité, ou juste trouver une structure préétablie pour la vérité ? Aujourd'hui, l'enquête est une pratique répandue dans tous les domaines, mais elle implique non seulement un processus de recherche mais aussi un processus de vérification et de validation. Il ne s'agit pas simplement de l'objet de l'enquête, mais aussi du sujet enquêteur, parce que l'enquête est un pouvoir exercé par l'enquêteur dans le but de connaître et dans le but de dominer ce sur quoi porte l'enquête. L'enquête n'est pas seulement une pratique héritée de l'enquête de terrain en ethnographie de l'époque du colonialisme, mais désigne aussi les techniques développées à la fin du XIX^{ème} siècle, quand l'enquête se divise en spécialités dans le domaine judiciaire, sociologique et journalistique selon les besoins du gouvernement de l'État-nation moderne. Les techniques d'enquête évoluent encore avec la tension et les conflits entre les différents états pendant la Guerre froide et on profite encore aujourd'hui de ces technologies d'enquête inventées pour les activités de renseignement. Les artistes des années 1960 et 1970 n'échappent pas à l'application des formes d'enquête dans leur œuvre, puisque les techniques d'enquête proposent de nouveaux moyens pour révéler et représenter la réalité hors du monde de l'art traditionnel. Néanmoins, la plupart des études en histoire de l'art ne catégorisent que les œuvres de cette période selon leur forme artistique sans référence aux formes d'enquête. En appliquant les formes d'enquête telles que la documentation, la surveillance et la filature à l'art, les œuvres d'art peuvent être transformées en idée dans l'art conceptuel, en surveillance dans l'art vidéo ou en action dans l'art performance.

Dans cette étude, nous retracerons d'abord l'histoire de l'enquête pour approfondir le concept d'enquête, puis nous retraceront l'histoire de l'art depuis les années 1960 pour comprendre la relation profonde entre de nouveaux courants artistiques et nouvelles formes d'enquête inventées durant la Guerre froide. Dans la dernière partie, nous analyserons les enquêtes qui sont menées par les artistes depuis les années 1980 dans le but de bousculer la domination du discours de l'enquête, puisque les technologies informatiques commencent à être personnalisées et le grand récit de l'enquête n'est pas toujours convaincant pour tout le monde. À travers de grands projets d'art, les formes d'enquêtes choisies par les artistes sont généralisées dans tous les courants artistiques, mais elles sont souvent considérées comme des enquêtes de terrain

anthropologiques. Certes, une enquête d'artiste peut être vue comme une enquête de terrain anthropologique mais elle n'est pas toujours menée dans le but de bousculer l'ordre établi pour l'enquête. Les cas mentionnés dans cette étude portent plutôt sur la volonté et sur la capacité de résistance des artistes face au pouvoir et à l'ordre de l'enquête. C'est la raison pour laquelle on ne peut pas considérer les enquêtes menées par des artistes comme une enquête générale, qui est menée pour remettre le monde en ordre.

Pour détailler plus encore la composition de notre étude, la première partie s'attachera particulièrement à montrer que le concept d'enquête repose non seulement sur les techniques inventées au XIX^{ème} siècle, mais aussi sur les nouvelles écritures de la réalité produites à partir de ces techniques d'enquête. La photo d'identité, l'empreinte digitale, et la police scientifique proposent de nouvelles méthodes d'identification et de documentation dans le domaine judiciaire. Dans le développement de nouvelles disciplines, par exemple, la sociologie applique la statistique au sondage, afin de prévoir le futur. Dans le domaine du journalisme, le reportage crée la nouvelle rubrique des faits divers afin de porter un regard objectif sur notre monde. À travers les enquêtes judiciaires, sociales et journalistiques, l'enquête devient une substitution de la réalité et, en même temps, la réalité devient la preuve, le chiffre et l'information. En outre, le nouveau genre littéraire du roman policier concrétise encore notre imaginaire fondé sur la réalité à travers toutes ses poursuites de la vérité. C'est la raison pour laquelle nous voulons emprunter un groupe de concepts proposé par le sociologue Luc Boltanski : la réalité et le monde dans ses analyses sur le roman policier et sur le roman d'espionnage pour expliquer que l'enquête, en tant que discours de la réalité, représente en fait un pouvoir de l'État-nation moderne pour remettre le monde en ordre, c'est-à-dire pour retrouver l'ordre de la réalité.

Dans la deuxième partie, nous articulons les nouvelles technologies informatiques développées pour les activités de renseignement avec les nouveaux courants artistiques durant la Guerre froide. Les techniques d'enquête sont aussi renouvelées et innovées continuellement, à l'aide du pouvoir de l'État, qui est caché derrière tout ce développement de la technologie informatique. Notre imaginaire de la réalité est numérisé en données pour l'efficacité des communications et des interceptions d'informations. La réalité n'est plus considérée comme un événement simple mais comme un réseau d'ensemble dans lequel les choses sont connectées les

unes aux autres. Dans ce contexte de la course aux armements et aux nouvelles technologies, les œuvres d'art, qui se dématérialisent sous forme de concepts ou de documents, incarnent les imaginaires de l'informatique de l'époque de la Guerre froide. Le contrôle de l'État s'étend non seulement aux conflits internationaux, mais aussi aux manifestations sociales. Dans les années 1960, la vidéosurveillance est aussi appliquée à la vie quotidienne dans le but de réduire la criminalité urbaine. Les artistes choisissent la vidéo au lieu du film afin d'obtenir directement un enregistrement de la réalité comme œuvre. L'invention d'enregistreurs vidéo portables, et le développement de la SNG (*satellite news gathering*) favorisent la mobilité de l'enquête journalistique. Le voyeurisme du paparazzi envahit la vie privée des célébrités. L'enquête devient l'enregistrement direct, sur place. Les artistes sortent aussi de leur atelier pour rencontrer le public et aussi pour contester le pouvoir des instituts d'art.

Dans la troisième partie, nous avons souhaité analyser les œuvres d'art créées depuis les années 1980 dans le but de contester l'idée générale d'enquête. Si on revient à deux concepts : la réalité et le monde de Luc Boltanski, les enquêtes menées par les artistes depuis les années 1980 sont conçues plutôt pour présenter le monde que pour remettre la réalité en ordre. En fait, le monde est toujours un palimpseste de l'enquête dans la mesure où la réalité est un imaginaire résultant du monde ordonné par l'enquête. Ainsi, on peut emprunter la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette pour voir la relation entre les enquêtes d'artistes et le concept d'enquête appliqué dans les domaines judiciaire, sociologique et journaliste. On peut considérer les enquêtes d'artiste comme une enquête-palimpseste par rapport à une enquête officielle. Pour contester l'ordre établi par l'enquête, les artistes peuvent transformer le concept d'enquête en jeu, en critique ou en atlas dans leur enquête-palimpseste qui est menée en parallèle d'une enquête conçue pour remettre l'ordre de la réalité dans le monde.

Partie 1 Enquête : de la technique à l'écriture

D'où viennent les techniques de l'enquête ? Pour Gérard Leclerc, les enquêtes sociales du XIX^{ème} siècle sont les héritières des méthodes ethnographiques fondées sur l'observation de l'homme et, après la Révolution française, le regard porté précédemment sur les peuples lointains se dirige vers la population domestique¹. Par rapport à l'observation scientifique de la nature, comment observer l'homme ? Dans « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », Carlo Ginzburg reconstruit l'histoire de l'observation minutieuse à travers les méthodes d'observation des trois figures : l'observation des symptômes par le psychanalyste Sigmund Freud (1856-1939), des indices par le détective Sherlock Holmes (1854-) et des signes picturaux par le connaisseur d'art Giovanni Morelli (1816-1891)². C'est trois modèles incarnent le paradigme de l'indice du XIX^{ème} qui hérite de l'observation scientifique des temps plus anciens et ouvre la voie vers l'observation des indices à l'époque moderne. En fait, au XIX^{ème}, il y a non seulement le diagnostiqueur, le connaisseur d'art et le détective, qui « chassent les indices », mais aussi la police scientifique, le sociologue, le philanthrope, le reporter, le romancier, qui cherchent à déchiffrer le monde opaque avec leurs nouvelles techniques d'enquête et leur nouvelle écriture de l'enquête.

L'enquête est une technique développée à la fin du XIX^{ème} siècle, mais qui s'est immédiatement répandue dans beaucoup de domaines. Elle participe à la génération de nouveaux savoirs. En insistant sur l'événementialité et sur la revendication de l'éphémère de l'époque moderne, elle examine les problèmes liés aux sujets de l'identité, de la société et de l'urbanité, etc. Est-elle une science ? La criminologie, la statistique, le journalisme d'investigation, voire le roman policier, professionnalisent leur propre technique de l'enquête en créant leur propre écriture : le rapport d'expertise, le sondage, le reportage et le récit d'enquête. Ces écrits, qui intègrent des informations vérifiées par la technique d'enquête, cherchent sans cesse à approcher le plus près possible la vérité. Ainsi, l'écriture subjective doit céder sa place à la réalité à travers les points de vue scientifique, collectif, objectif, ou encore étatique. Dans cette partie, nous allons retracer l'histoire de l'enquête pour élargir sa définition, de la technique à l'écriture.

¹ Gérard Leclerc, *L'observation de l'homme : une histoire des enquêtes sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

² Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6, No. 6, p. 3-44.

I. Techniques de l'enquête

Il est difficile de mener une enquête sur l'enquête, parce que la pratique d'enquête est tellement répandue dans les différents domaines. En outre, l'enquête n'est pas une simple observation sur la nature, mais une observation scientifique sur l'homme lui-même. En tant que pratique intellectuelle, elle se cristallise au cours du développement de nouvelles disciplines modernes sur la question de l'homme. L'enquête peut être ainsi appliquée à différents domaines et prendre des formes variées. Pourquoi est-elle si répandue, et si « légitime » dans tous les domaines ? D'après Dominique Kalifa, l'application répandue de la notion d'enquête reflète un nouveau paradigme intellectuel de la modernité :

Le terme [d'enquête] est en effet utilisé dans tant de procédures différentes – judiciaire, parlementaire, administrative, religieuse, littéraire, scientifique, journalistique – que son territoire apparaît incommensurable. De ses origines judiciaires, elle a contaminé un tel nombre de registres que la notion finit par devenir « attrape-tout ». Le risque existe dès lors d'y voir une sorte de régime cognitif, de forme d'intelligibilité qui aurait quelque chose à voir avec la rationalité ou la modernité, un paradigme en quelque sorte, en rupture avec les approches de nature spéculative ou métaphysique incarnées par l'essai ou la méditation³.

L'enquête est une nouvelle méthode de découverte de l'homme lui-même, mais elle se soumet à la rationalité inventée au XIX^{ème} siècle, qui ne suit pas les lois de la nature mais les lois édictées par l'homme. Auparavant, on interrogeait le suspect mais maintenant on le met en examen à l'aide de nouvelles techniques d'enquête. Comme l'indique Dominique Kalifa : « au profit de celles de l'“examen”, fondées sur d'autres pratiques, la surveillance, l'inspection, l'expertise, qui entendent moins “reconstituer”

³ Dominique Kalifa, « Enquête et “culture de l'enquête” au XIX^{ème} siècle », *Romantisme* [En ligne], No. 149, 2010/3, p. 5. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-3-page-3.htm> [consulté le 3 juillet 2020].

que contrôler à partir d'une grille normalisatrice et prospective⁴. » L'enquête est une technique pour « connaître », non pas juste pour « voir », parce qu'elle a toujours l'ambition de nous montrer la vérité mais qu'elle peut être trouvée seulement dans la réalité construite rationnellement par l'homme.

1. Enquête judiciaire

Puisque la vérité doit être approuvée par la justice, les procédures d'enquête doivent être reconnues aussi par la voie judiciaire. D'après Dominique Kalifa, c'est dans le domaine judiciaire que l'enquête trouve ses deux modalités d'exercice : « Le premier tient au caractère à la fois voilé et fragmentaire de la vérité. Celle-ci ne se donne jamais à voir entière, absolue, évidente. Elle nécessite un complexe travail d'élaboration, elle est toujours le produit d'une démarche, d'une reconstruction⁵. » En effet, quand une enquête est menée pour dévoiler un événement passé, elle est rétrospective dans la mesure où l'enquêteur est obligé de remonter vers le temps de l'événement écoulé. L'espace-temps de l'enquête est divisé entre le temps passé de victime et le temps présent d'enquêteur, et la vérité doit être reconstituée par ce dernier. Cette discontinuité temporelle de la vérité est due à l'intervention de l'enquêteur. Autrement dit, c'est l'enquêteur qui ordonne une vérité dispersée dans le temps passé. Pour Dominique Kalifa, une fois que la vérité est reconstituée dans une enquête, son autorité est aussi légitimée : « Face à la déchirure, au délitement ou aux troubles du monde social, la vérité collective que s'attache à produire l'enquête permet à la fois d'élucider et de réparer le tissu social. Une fois établie, elle devient indiscutable : c'est l'autorité de la chose jugée⁶. » En d'autres termes, ce que la justice reconnaît, c'est la reconstitution de la vérité, non pas la vérité elle-même.

Puisque la première modalité d'enquête est un état fragmentaire, la seconde modalité consiste à la méthode de reconstitution. Dominique Kalifa emprunte l'étude sur le jugement de la folie criminelle de Laurence Guignard et indique que cette méthode peut être opérée successivement par trois procédures principales :

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

Celles de l'interrogatoire du ou des suspects d'abord : sonder les âmes, déchiffrer les émotions, élucider les signes et les stigmates de la culpabilité par l'introspection et la recherche de l'aveu afin d'établir ce qui peut apparaître comme la *vérité morale*. Celles du témoignage ensuite, les auditions, les dépositions, tout ce qui peut relever de l'institution d'une *vérité sociale*. Celles enfin, en constant essor tout au long du siècle, de l'expertise et de la mise en œuvre d'une *vérité scientifique*.⁷

De l'interrogation, puis de l'appel au témoignage à l'expertise, ces procédures recourent aux différentes échelles de la vérité, de la vérité individuelle à la vérité collective, mais aussi de la vérité humaine à la vérité non-humaine. Cette méthode de triple vérification a pour but de trouver une seule vérité commune en éliminant les mensonges. Pour Dominique Kalifa, ces procédures suivent deux temps successifs afin de réduire l'objectif de l'enquête : « L'un, désordonné, polyphonique, voire cacophonique, consiste à stimuler la parole, à ouvrir le plus large spectre possible pour collecter l'information ; l'autre, plus rationnel, est à l'inverse une phase de réduction progressive vers un point de vue cohérent, unifié, partagé⁸. » Autrement dit, toutes les enquêtes judiciaires ont pour but de réduire toutes les pistes à une seule réponse. Selon Dominique Kalifa, cette matrice de réduction propose ainsi à l'investigation judiciaire « une sorte d'œilleton au travers duquel tout enquêteur appose un jour son regard⁹ ». Autrement dit, cette matrice judiciaire propose à tous les enquêteurs une formule fixe pour que tout le monde puisse la suivre et la mettre en opération. Chaque enquête a pour but de suivre ces étapes et n'a pas pour but de trouver ses propres procédures.

Notamment, dans le cadre judiciaire, l'enquête peut même réduire la complexité de l'homme à un seul jugement de culpabilité ou innocence. La matrice judiciaire réduit aussi la narration d'enquête à un point de vue unifié de l'événement, qui est souvent le point de vue de l'enquêteur. Dominique Kalifa montre que le mythe de grands enquêteurs est la cause de la poursuite de l'idéal de l'enquête du XIX^{ème} siècle¹⁰. Selon

⁷ Laurance Guignard, *Juger la folie. La folie criminelle devant les Assises au XIX^e siècle*, PUF, 2010. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ « Si la plupart des grandes enquêtes procèdent initialement d'institutions (l'Académie des sciences morales et politiques, la Société d'économie sociale, les grands quotidiens d'information, etc.) et sollicitent souvent l'appui ou l'aide de nombreux auxiliaires, leur mise en œuvre – et en récit – est toujours une opération personnelle et leur gloire retombe toujours sur un individu, qu'il s'appelle

lui, « le bon investigateur (et l'enquête idéale avec lui) se doit en effet d'associer trois moments successifs » :

Enquêter, c'est d'abord plonger au cœur de la réalité [...] Le second temps est d'ordre intellectuel, et pour partie fondé sur la lecture des signes, l'interprétation rationnelle des indices et des traces relevées lors de l'étape précédente. [...] Le dernier temps est d'ordre narratif. Rompant avec les logiques du dévoilement, de la prophétie ou de la révélation, il offre un récit rétrospectif dont les enchaînements construisent la vérité et la donnent à lire¹¹.

Bien que Dominique Kalifa n'analyse pas directement la stratégie narrative de l'enquête, il indique clairement que le récit d'enquête est rétrospectif du point de vue de l'enquêteur. Ainsi, l'enquête n'est pas seulement un processus, une quête de vérité, mais elle crée aussi un récit, un rapport de la vérité.

Si l'enquête judiciaire est une reconstitution de la vérité, pendant le processus de cette reconstitution elle doit construire aussi les règles pour juger et évaluer ce qui est vrai ou faux dans son rapport. Par exemple, dans une enquête de meurtre on cherche ee qui est coupable, mais on cherche en même temps le moyen de trouver cette personne coupable. Ce moyen peut devenir ainsi une norme de la vérité. Autrement dit, la culture de l'enquête fabrique non seulement autant de rapports de vérité, mais crée aussi de nouvelles règles de la vérité. Ici, nous allons nous fonder sur des exemples des nouvelles techniques d'identification inventées par la police, afin de mieux connaître les dérivés de la culture de l'enquête.

A. Photo d'identité

Ce qui distingue principalement l'enquête de l'observation scientifique est son objet. L'homme devient lui-même un objet à observer, notamment dans les enquêtes policières, sociales ou journalistiques du XIX^{ème} siècle. L'homme est ainsi catégorisé

Villermé, Eugène Buret, Henry Mayhew ou Jules Huret », *ibid.*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*

par son pays, sa culture, sa race, sa classe sociale, son âge, etc. À l'aide de ces catégories, l'homme peut se connaître par lui-même. Cependant, il ne s'agit pas de connaissance entre amis, ou entre familles, mais entre l'individu et l'État, entre l'enquêté et l'enquêteur. Chaque enquête est aussi une occasion d'observer la population à travers les yeux de l'État. En parallèle du développement de l'enquête, l'invention de la photographie propose une nouvelle technique de connaissance de l'homme. Dans le milieu policier, le problème des récidivistes exige un nouveau moyen de les identifier¹². Avec la recommandation de son père Louis-Adolphe Bertillon, directeur des Statistiques du département de la Seine et cofondateur de l'école d'anthropologie, Alphonse Bertillon, (1853-1914) âgé de 26 ans et ancien étudiant en médecine, entre en 1879 à la préfecture de police de Paris où il est chargé de classer les dossiers de criminels. Face à tant de fiches, Alphonse Bertillon constate qu'« aucune rigueur dans les descriptions des individus et les photographies, quand elles existent, sont sans grand intérêt, car elles sont si mal réalisées qu'elles ne permettent pas de reconnaître l'individu », et qu'« il n'existe aucun classement permettant une comparaison fructueuse de plusieurs individus dans un fichier qui contient déjà en 1879, environ 6 millions de fiches¹³ ». Ces fiches de criminel ne sont pas faites pour le travail d'identification, mais juste pour celui de documentation.

Comment reconnaître un homme sans pièce d'identité, si un suspect utilise des pseudonymes pour échapper au contrôle de la police ? Avec des archives criminelles, le champ de recherche peut être réduit aux personnes enregistrées. Cependant, comment relier une fiche de criminel avec l'homme réel qu'elle présente ? Comment construire une identité reconnue par d'autres ? Alphonse Bertillon invente un système d'identification à l'aide de ses connaissances médicales, statistiques et aussi anthropologiques. Il choisit des mesures faciles à évaluer sur le corps humain :

1^{ère} partie sur l'ensemble du corps : la taille ; l'envergure des bras ; le buste ;

2nd partie sur la tête : la longueur et la largeur de la tête ; la longueur et la largeur de l'oreille droite ;

¹² À la fin du XIX^{ème} siècle la criminalité progresse : « cinquante pour cent des criminels sont des récidivistes », mais le travail de l'identification d'un récidiviste est difficile, parce que « la marque au fer rouge ou "Flétrissure", abolie en 1832, permettait l'identification d'un criminel », Philippe Marion, *Petites Histoires de la Police technique et scientifique*, Paris, Books on Demand, 2018, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

3^{ème} partie sur les membres : la longueur du pied gauche, du médus gauche, l'auriculaire gauche et la coudée gauche¹⁴.

Il fabrique aussi les outils nécessaires à la prise de ces onze mesures précises : « compas pour le crâne, compas à glissières, équerre, règles pour la taille, le buste et l'envergure, tabourets, tablette spéciale¹⁵ ». Puisque le corps peut être précisément divisé et mesuré, ce sont ces mesures qui décrivent un individu avec la composition singulière des chiffres « personnels ». On appelle fiche « signalétique » ou « anthropométrique » la transcription de ces mesures du corps.

Ces dernières ont pour but de numériser et de codifier le corps humain en le décomposant en unités. Une fois les mesures prises, le corps est fixé comme une sculpture qui ne changerait plus. Pour illustrer ces codes du corps, la photographie doit être standardisée selon les mêmes critères. Comme l'indique Philippe Marion, « Alphonse Bertillon complète donc son système anthropométrique en réalisant des photographies de l'individu avec une réduction au 1/7, l'une de face, l'autre de profil¹⁶ ». La méthode de la prise de vue est aussi standardisée afin de permettre le travail de comparaison des visages et des oreilles. Pour Alphonse Bertillon, la même échelle de réduction doit être appliquée à chaque portrait et il faut donc suivre les mêmes procédures pendant la prise de vue :

Ainsi, l'appareil photographique est positionné à une distance fixe d'une chaise, qu'il dessinera lui-même, obligeant l'individu photographié à s'installer de manière dirigée et droite. Cette chaise est couplée à un système de poulies la faisant tourner d'un angle de 90 degrés, pour effectuer les deux photographies de face et de profil, sans que le sujet ait à bouger, le tout avec un système d'éclairage très performant¹⁷.

Entre les personnes photographiées et leurs portraits anthropométriques, Alphonse Bertillon établit des formules afin de réduire l'homme à des données précises sur une fiche officielle. À l'aide de ces formules de réduction, toutes les photos sont uniformisées afin d'identifier un individu réel. L'ambition d'Alphonse Bertillon est de

¹⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

réduire et uniformiser le réel en fiches signalétiques, afin de doter ses fiches d'objectivité et de scientificité. Comme l'indique Philippe Marion : « Sur le dossier fixe de la chaise est fixée une réglette centimétrique reproduite sur chaque épreuve photographique et qui permet de déterminer la hauteur du buste¹⁸. » En tant que preuve judiciaire, la fiche signalétique a non seulement pour le but d'identifier une personne, mais aussi d'identifier la réalité.

Cette méthode anthropométrique de la fiche d'identité est admise et appliquée à la Préfecture de police de Paris depuis le 15 décembre 1882 et réussit à l'identification de récidivistes : « À la fin de cette même année 1883, ce sont 49 récidivistes qui seront reconnus. À la fin de l'année 1884, ce sont 290 récidivistes qui sont identifiés¹⁹. » Cette réussite dans le travail d'identification confirme sans doute l'efficacité et l'authenticité de la fiche d'identité ainsi que la photo d'identité. Comme le remarque Philippe Marion : « En 1888, le gouvernement français adopte officiellement l'anthropométrie judiciaire d'Alphonse Bertillon, appelée également “Bertillonnage” surnom donné par Alexandre Lacassagne²⁰. » Le Bertillonnage, l'invention du système d'identification tout comme l'invention de la photographie dite « Daguerrotypage », est considéré comme une technique novatrice²¹ pour capter la réalité du temps moderne. La méthode d'Alphonse Bertillon est connue au sein de la population, comme l'indique Pierre Piazza : « Dès 1883, un article publié dans le journal *La Presse* suggère de mettre en œuvre une méthode inédite, fondée sur le recours aux mensurations anthropométriques, qui permettrait d'identifier de manière certaine l'ensemble de la population française et de la numéroter “comme un troupeau de moutons ou les différents articles d'une maison de commerce bien tenue”²². » La mensuration n'est pas juste destinée à l'identification, mais aussi au contrôle de la population.

Dans un monde en désordre, il faut plus de contrôles, et de règles. Comme l'indique Piazza, l'application du Bertillonnage à l'identification civile commence en temps de guerre dans « toute pièce où la personnalité est établie dans l'intérêt de

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Alphonse Bertillon et son système d'identification sont mis à l'honneur au moment de l'Exposition Universelle de Paris en 1889, celle où la tour Eiffel illuminera le monde pour la première fois. De nombreux pays importeront ce système français : Belgique, Suisse, Russie, États-Unis... », *ibid.*

²² Pierre Piazza, « Alphonse Bertillon et l'identification des personnes (1880-1914) », *Musée Criminocorpus* [En ligne], publié le 26 août 2016. Disponible sur <https://criminocorpus.org/fr/ref/25/18341/> [consulté le 21 juillet 2020].

l'individu, des tiers ou de l'État, tels que : passeports, livrets militaires, contrats d'assurance, rentes viagères, lettres de change, de circulation, actes de mariage, de décès, certificats d'examen, lettres d'obédience, etc.²³ ». Ainsi, il n'est pas difficile d'imaginer comment le portrait de face du Bertillonnage devient le format de notre photo d'identité d'aujourd'hui. C'est une identité certifiée et imposée par l'État, car on n'a plus le droit de poser comme on le souhaite devant l'État. C'est dans ce format officiel que le portrait est dépersonnalisé par une même position, le même arrière-plan, la même échelle de réduction, le même regard droit, et la même expression de visage pour tous. Dans l'article *Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoir du portrait*, Stéphanie Solinas nous propose de comparer la photo-carte de visite ou portrait-carte d'Eugène Disdéri (1819-1889) avec la photo d'identité du Bertillonnage, afin de montrer le pouvoir de l'État derrière de cette dernière :

Elle est un matériau accumulable, à organiser. Elle est un outil d'identification. Elle individualise pour mieux exposer au regard de l'État. Elle ne peut exister *qu'en référence au collectif*. En définitive, la photographie de l'identité individuelle selon Alphonse Bertillon, c'est une *dynamique* entre l'individu et l'État, entre l'individu et le corps social, une attestation d'existence en société²⁴.

La photo d'identité n'appartient pas à l'individu, mais à l'État. Il y a ainsi un paradoxe dans cette identité qui est produite par le regard d'autrui, non pas par notre propre regard sur nous-mêmes. Comme, c'est souvent le cas, il n'y a que l'individu qui ne se reconnaît pas dans sa propre photo d'identité.

B. Empreinte digitale

À la fin du XIX^{ème} siècle, une autre technique d'identification, l'empreinte digitale ou dactylogramme, est redécouverte en Occident. Depuis la dynastie Qui (221-206 av.

²³ *Ibid.*

²⁴ Stéphanie Solinas, « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoir du portrait », *Criminocorpus* (En ligne), Identification, contrôle et surveillance des personnes, mise en ligne le 4 mai 2011, p. 14. Disponible sur <http://journals.openedition.org/criminocorpus/351> [consulté le 23 juillet 2020].

J.-C.) dans la Chine ancienne, on utilise l’empreinte digitale pour identifier un criminel. Mais, en Occident, l’empreinte digitale est découverte plus tardive grâce aux échanges intenses entre l’Orient et l’Occident. En 1877, William James Herschel, officier britannique aux Indes, demande aux indigènes de laisser l’empreinte du pouce comme signature sur les contrats pour éviter toute contestation plus tard. En 1880, Henry Faulds, médecin écossais en poste au Japon, parle dans la revue *Nature* de l’avantage des empreintes dans l’identification de criminels. Un peu plus tard en Angleterre, en 1888, Francis Galton, cousin de Charles Darwin, et aussi statisticien et l’un des fondateurs de l’eugénisme, présente l’identification d’empreintes à la Royal Society et publie *Finger Prints* (Empreintes digitales) en 1892. Il estime que la possibilité de trouver deux empreintes identiques est de 1 sur 64 milliards. Autrement dit, chacun possède des empreintes singulières (uniques), une sorte de code personnel. En Occident, cette redécouverte tardive de l’empreinte digitale est sans doute un grand progrès dans la science de l’identification. Elle explique aussi le nouveau besoin impérieux dans la société moderne occidentale. Beaucoup de pays commencent à adopter l’empreinte digitale et la première fiche d’empreintes est créée en 1891 par Juan Vucetich, fonctionnaire de police en Argentine, après l’étude de l’ouvrage de Galton.

En France, Alphonse Bertillon est nommé en 1893 directeur du nouveau service de l’Identité Judiciaire de la préfecture de police de Paris. La nouvelle technique d’empreinte digitale est sans doute pour lui une menace de son Bertillonage. Comme l’indique Jean-Marc Berlière, Alphonse Bertillon est réticent à adopter l’empreinte digitale et en 1893, il écrit : « Les dessins papillaires ne présentent pas des éléments de variabilité suffisamment décisifs pour servir de base à un répertoire de plusieurs centaines de milliers de cas²⁵. » Malgré sa réticence, il décide d’ajouter les empreintes de quatre doigts de la main droite à la fiche signalétique en 1894, et ensuite il ajoute celle de l’index de la main gauche en 1901. Enfin, son service de l’identité judiciaire adopte la fiche décadactylaire des dix doigts en 1904²⁶. L’adoption totale de l’empreinte digitale marque un tournant important dans la science d’identification, parce que les crêtes et plis papillaires sont des traits plus permanents que ceux du visage. En fait,

²⁵ Cité par E. Locard ; « L’histoire des empreintes digitales », *Tribune des commissaires de police*, décembre 1950. Récité par Jean-Marc Berlière, « L’affaire Scheffer : une victoire de la science contre le crime (octobre 1902) », *Criminocorpus* [En ligne], mise en ligne le 1 janvier 2007. Disponible sur <http://journals.openedition.org/criminocorpus/266> [consulté le 24 juillet 2020].

²⁶ Jean-Marc Berlière, *ibid.*

l’empreinte digitale donne non seulement l’identité d’un suspect mais aussi la trace et l’indice de ses actions laissées sur la scène de crime.

Surtout, l’affaire Scheffer prouve l’efficacité de la dactyloscopie. En 1902, sur la scène de crime d’un meurtre à Paris, on découvre de nombreuses empreintes laissées sur une vitrine. Après l’examen soigneux mené par Alphonse Bertillon, il s’avère que ces empreintes correspondent à celles enregistrées dans la fiche signalétique de Henri-Léon Scheffer. Entretenant une relation homosexuelle avec le domestique assassiné du dentiste, Scheffer a eu une dispute avec ce domestique quand il planifiait un vol chez ce dentiste. Puisque le domestique voulait arrêter le plan de ce vol, il a été ainsi tué par Scheffer, son amant dangereux. Il s’agit de la première affaire résolue par la dactyloscopie en France, mais aussi résolue par l’« expertise » d’Alphonse Bertillon, comme le remarque Jean-Marc Berlière : « L’affaire Scheffer présente un autre aspect plus inquiétant, il concerne le rôle de “ l’expert ” convoqué par la justice pour dire le “vrai”²⁷ . » Autrement dit, le statut d’expert pourra influencer sur la crédibilité d’une preuve.

C. Expertise

Néanmoins, l’intervention d’experts dans une enquête judiciaire n’est pas toujours sans risque. C’est le cas dans l’affaire Dreyfus. Comme on le sait, le capitaine Alfred Dreyfus est accusé en 1894 de haute trahison à cause d’un bordereau sur lequel est écrit « parti en manœuvre », intercepté par un contre-espionnage français. Au cours du procès, bien que l’armée couvre le vrai coupable et ses complices pour maintenir sa propre réputation, d’autres intellectuels, comme Émile Zola et la famille de Dreyfus font appel sans cesse.

Le Conseil de Guerre se réunit en 1899 et Alphonse Bertillon, en tant qu’expert scientifique, y expose sa méthode graphologique, qui permet d’identifier Alfred Dreyfus comme l’auteur du bordereau²⁸. D’après l’explication de Philippe Marion : « Le bordereau est constitué d’un papier pelure presque transparent. Étant donné qu’un

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Philippe Marion, *ibid.*, p. 40-45.

tel papier à lettre est peu courant, Alphonse Bertillon suppose que ce choix est motivé par la volonté de s'en servir comme d'un calque²⁹. » En outre, pour Alphonse Bertillon, « certains mots ou certaines syllabes répétés dans le texte du bordereau semblent identiques entre eux et peuvent pratiquement être superposés. La superposition se faisait toujours avec un recul de 1,25 millimètres ou avec un multiple de cette valeur. Ils paraissent s'aligner sur un quadrillage invisible³⁰ ». Alphonse Bertillon traite ce bordereau comme une ruse pour tromper les autres, mais il n'explique pas pourquoi Dreyfus veut imiter son propre style d'écriture manuscrite. Son hypothèse du calque est totalement absurde, mais il la justifie comme un argument incontestable. Philippe Marion explique encore : « Ce 1,25 millimètre, est une valeur familière des officiers puisqu'elle correspond au “kutch”, une règle couramment utilisée pour convertir les échelles sur des cartes. » De plus, quand la police trouve une lettre écrite par Alfred Dreyfus, cette lettre devient aussi une preuve : « Certains mots redoublés se superposent de manière quasiment géométrique sur le bordereau, en particulier, le mot “intérêt”, qui obéit presque parfaitement à la loi “kutchique” : les traits, les espacements ou les courbes ont tous un rayon mesurable en “kutchs”. En conséquence, le mot “intérêt” doit être le gabarit sur lequel le bordereau a été calqué³¹. » Alphonse Bertillon traite les traces manuscrites comme des empreintes en les mesurant trait par trait dans son quadrillage imaginé.

Après l'argument du kutch, c'est la démonstration de cet écrit en kutch : « Selon Alphonse Bertillon, Alfred Dreyfus a constitué une chaîne formée du mot “intérêt” (intérêtintérêtintérêt) répété plusieurs fois à partir de la lettre du buvard et a ensuite rédigé le bordereau sur du papier pelure en calant le rythme de son écriture sur celle-ci³². » Alphonse Bertillon essaie encore de persuader le juge par la probabilité statistique, en calculant « la probabilité d'avoir des “coïncidences” pareillement disposées et estime qu'il faudrait écrire environ 10000 lettres pour obtenir le même alignement, donc « selon lui, ce chiffre est suffisamment élevé pour conclure que le bordereau est falsifié³³ ». Alphonse Bertillon se projette dans l'élaboration de ce bordereau en considérant Alfred Dreyfus comme un vrai graphologue capable de

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

falsifier son propre écrit. En fait, pour le Conseil l'idée est de savoir si ce bordereau est écrit par Alfred Dreyfus ou pas. Si la réponse est oui, l'accusation est justifiée. Alphonse Bertillon utilise sa « science d'identification » pour identifier ce bordereau comme une auto-forgerie sophistiquée de l'accusé. C'est une fausse cause évidemment car on n'a pas besoins d'« imiter » son propre écrit.

Ce qui est encore absurde dans l'affaire Dreyfus, c'est un autre appel aux experts pour vérifier l'argument d'Alphonse Bertillon³⁴. On n'étudie pas le mobile du crime derrière le bordereau mais la technique d'écriture. La cible de l'enquête est déplacée de l'homme à l'objet, des pensées personnelles aux calculs mathématiques. Comme l'indique Philippe Marion, Henri Poincaré, grand mathématicien désigné par la cour de cassation pour l'affaire Dreyfus, exprime son point de vue critique non seulement sur l'examen d'Alphonse Bertillon mais aussi sur son propre travail de réexamen du précédent dans l'introduction de son rapport d'expertise : « S'il s'agissait d'un travail scientifique, nous nous arrêterions là ; nous jugerions inutile d'examiner les détails d'un système dont le principe même ne peut soutenir l'examen ; mais la Cour nous a confié une mission que nous devons accomplir jusqu'au bout³⁵. » D'après Henri Poincaré, la base de l'hypothèse d'Alphonse Bertillon est établie à tort sur la reproduction photographique, dont les filigranes du papier agrandies deviennent les unités de mesure, au lieu d'un véritable millimètre, ainsi « tout le travail d'Alphonse Bertillon et de ses assistants consista alors à tenter de superposer les carrés du filigrane sur les carrés de la planche à dessin, tâche extrêmement difficile³⁶. »

Quand les experts font agrandir un morceau du bordereau à l'aide du macro-micromètre, « sur une même rangée du filigrane, les dimensions des carrés varient dans des proportions très importantes³⁷ ». Autrement dit, la théorie du kutch qui se base sur la division de 1,25 millimètres ne correspond pas au résultat du réexamen des experts. Comme l'explique leur conclusion : « Ainsi, M. Alphonse Bertillon a pris toutes ses mesures avec un mètre faux, parce que les divisions étaient trop petites, parce qu'elles étaient irrégulières, parce qu'elles étaient mal définies par suite de l'épaisseur des traits

³⁴ En 1904, la cour de cassation « désigne comme experts trois scientifiques renommés : Henri Poincaré, grand mathématicien français, président de la société française de physique ; Gaston Darboux, mathématicien, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences ; Paul Appell, mathématicien », *ibid.*, p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 48.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

de division³⁸. » On peut dire l'analyse graphologique d'Alphonse Bertillon est pseudo-scientifique, parce qu'elle est contradictoire et non reproductible par d'autres scientifiques. Il s'agit aussi une idéologie de l'objectivité à l'aune de laquelle on peut tout mesurer pour obtenir un fait irréfutable. Dans l'affaire Scheffer, on connaissait déjà la liaison entre la victime et le coupable (la vérité sociale) avant la consultation de sa fiche d'empreintes (la vérité experte). Au contraire, la reconstitution de la vérité dans l'affaire de Dreyfus est réduite à la seule vérité experte, en ignorant les autres vérités morale et sociale sur Alfred Dreyfus. La science et l'expertise peuvent ainsi être utilisées pour légitimer des préjugés, ou encore pour servir l'arme politique.

En mesurant et en divisant partiellement le corps humain, la fiche anthropométrique, les photos d'identité et les empreintes de doigts sont les techniques inventées pour identifier le vrai coupable dans l'enquête judiciaire. Notre identité n'est plus décidée par nous-mêmes. Elle est fabriquée pour et par les ordres d'État. Ainsi, dans le cadre d'une enquête, la photo d'identité est une règle de la vérité, et en dehors du cadre, elle devient une règle de réalité pour contrôler la population. Au nom de la vérité, l'enquête crée aussi ses ordres, ses critères et ses règles qu'elle impose à l'homme.

2. Enquête sociale

Quand l'enquête essaye d'élucider des problèmes sociaux, elle commence à décrire ce qu'est la société. Le concept du social et de la société se forment ainsi dans le besoin de nouvel ordre : « Or ce qui, dès le début du siècle et presque sans discontinuer, se constitue en énigme majeure a toujours à voir avec le fonctionnement, ou plutôt les dysfonctionnements de la "société", cette entité nouvelle et autonome qui se dissocie progressivement du religieux, du politique et du topographique³⁹. » La société de l'homme devient elle-même l'énigme, comme le remarque Dominique Kalifa : « L'énigme qui taraude le XIX^{ème} siècle, c'est l'énigme du réel, l'énigme du

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁹ Paul Rabinow, *Une France si moderne. Naissance du social* (1989), Buchet-Chastel, 2006, p. 28-36. Laurence Kaufmann et Jacques Guilhaumou (dir.), *L'invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIII^e siècle*, EHESS, 2003. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 6.

social, entendu ici comme le produit, ou l'expression, de l'interaction des individus⁴⁰. » Cependant, les connaissances de la société commencent par ce qui semble honteux pour les autorités, « le crime bien sûr, déchirure brutale du tissu social, mais aussi le paupérisme, ce grand scandale du temps, la prison, la prostitution, l'asile, la distribution de la santé, l'insalubrité urbaine et tout ce qui ressortit de *la question sociale*. Là est le domaine propre de l'enquête au XIX^{ème} siècle⁴¹ ». Au début, les enquêtes sociales dépendent beaucoup de la statistique, comme le constate Dominique Kalifa : « C'est le cas de certaines enquêtes politiques, sociales ou "pénitentiaires" –, mais leur mise en œuvre en reste dans la plupart des cas au logiques de l'inventaire, de la compilation ou du remplissage mécanique de questionnaires standardisés. » La réalité est considérée déchiffrée quand on la traite comme les données expérimentales de la science naturelle. Ces enquêtes statistiques, d'après Dominique Kalifa, « demeurent majoritairement des enquêtes "gestionnaires", qui relèvent davantage de la tradition des sciences camérales que d'un souci de déchiffrement indiciaire du réel⁴² ». Autrement dit, on croit qu'à cette époque-là la réalité peut être représentée et analysée par les chiffres.

C'est aussi une époque de naissance des sciences sociales, dans laquelle on pense que les médecins comprennent mieux les problèmes de l'Homme que d'autres. Les problèmes sociaux ont été traités comme des maladies de la société. C'est aussi la raison pour laquelle beaucoup de médecins se sont engagés dans des réformes sociales afin de sauver les pauvres malades. Le diagnostic d'un être humain est élargi à ses conditions de vie, à son travail, à ses revenus, etc. On a besoin donc de l'intervention d'associations philanthropiques pour mener l'enquête dans chaque foyer. Dominique Kalifa reprend les recherches sur la pratique nouvelle de la « visite domiciliaire⁴³ » théorisée par Joseph-Marie de Gérando (1772-1842) :

L'ouvrage [de Gérando] offre une extraordinaire méthode d'investigation destinée à « démasquer le mensonge », c'est-à-dire distinguer la fausse indigence de la vraie, ce qui constitue alors l'obsession de tout philanthrope. Entrer chez le pauvre,

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Joseph-Marie de Gérando, *Le Visiteur du Pauvre*, Colas, 1820. Analysé par Michelle Perrot, « L'œil du baron ou le Visiteur du pauvre » (1988), *Les Ombres de l'Histoire. Crime et châtimeut au XIX^e siècle*, Flammarion, 2001, p. 101-108. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 11.

observer attentivement l'intérieur, les meubles, les vêtements, la famille, analyser le langage, reconstituer l'emploi du temps, interroger les voisins, « pénétrer dans les plus intimes secrets » pour parvenir *in fine* à « démêler toutes les traces de cette vie suspecte⁴⁴ ».

Le foyer pauvre est traité comme une scène de crime dans laquelle chaque objet est considéré comme un indice de la pauvreté. Ces visites domiciliaires ont pour but de catégoriser et classer les pauvres, comme l'indique Dominique Kalifa : « Le classement de la pauvreté qui doit résulter de ces opérations constitue pour Gérando “le grand art de la charité”⁴⁵. » En fait, Joseph-Marie de Gérando est aussi un des précurseurs de l'anthropologie, qui invente la méthode de l'observation participante sur les peuples sauvages et lointains dans un guide d'enquête ethnographique publié en 1800 par la *Société des observateurs de l'homme*. Son objet d'observation, les indigènes, deviennent les indigents dans son ouvrage *Le Visiteur du pauvre*, publié en 1824. Son regard sur un pays lointain est le même que celui porté sur son propre pays si proche. Ainsi, on catégorise les foyers pauvres comme on le fait des tribus dans l'étude ethnographique. Un inventaire du foyer peut décider de la classe sociale de son propriétaire, quand les objets de foyer sont jugés aussi pauvres à cause de son propriétaire.

L'observation de races « inférieures » devient également celles de classes « inférieures » du point de vue « supérieur » d'un observateur. Dans son investigation sur les ouvriers en 1848, l'économiste Adolphe Blanqui (1798-1854) mène « une “longue et sérieuse exploration” sur l'état des populations ouvrières du pays, traquant l'information dans les manufactures, les hôpitaux, les prisons, réalisant une multitude d'entretiens pensés comme autant de procès-verbaux d'enquête⁴⁶ ». La même méthode d'observation sociale se transmet dans le journalisme : à Londres, le journaliste de *Punch Magazine* Henri Mayhew (1812-1887) « met au point avec une série de collaborateurs et d'« informateurs » une méthode d'investigation sans doute plus brouillonne, mais tout aussi soucieuse d'immersion, d'écoute, d'observation et

⁴⁴ Dominique Kalifa, *ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Adolphe Blanqui, *Des classes ouvrières en France pendant l'année 1848*, Pagnerre et Paulin, 1849. Francis Démier, « Les ouvriers de Rouen parlent à un économiste », *Le Mouvement social*, avril-juin 1982, p. 3-31. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 12.

d'induction, qui aboutit à la publication de *London Labour and the London Poor* entre 1861 et 1864⁴⁷ ». Les mêmes regards observateurs sont conférés et enseignés à d'autres informateurs dans la société, dans la mesure où ces enquêtes sur le paupérisme deviennent elles-mêmes une idéologie dominante imposée d'en haut. Selon l'analyse de Dominique Kalifa, beaucoup d'enquêtes sociales sont souvent emmenées dans « l'impossible accomplissement du programme », où la visite de terrain prend du temps, et dans « l'impossible satisfaction de ses exigences méthodologiques » où l'idéal professionnel de l'enquêteur révèle aussi sa subjectivité⁴⁸. Comme le constate Dominique Kalifa, ces observateurs sociaux de la première moitié du siècle « questionnent très rarement leur propre cadre d'analyse » et sont « tous animés d'un triple système de supériorité » : la domination sociale, la primauté économique, les codes et les conventions descriptives, telles que les figures de la pauvreté⁴⁹.

En fait, il n'est pas facile de trouver l'origine des idéologies sur les classes sociales quand les enquêtes sociales, les inventaires philanthropiques ou et les romans naturalistes partagent les mêmes figures indigentes. Selon Dominique Kalifa, « l'approche décryptive du réel » de l'enquête inspire les romanciers de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) à Honoré de Balzac (1799-1850) dans la transcription urbaine et « la très abondante littérature “panoramique” des années 1830-1840 emprunte au modèle naturaliste sa pensée du type, voire des “espèces sociales” (l'expression est de Balzac) et élève la taxinomie, véritable rage littéraire du temps, au rang de méthode de connaissance et d'élucidation sociale⁵⁰ ». Autrement dit, les romans naturalistes de cette époque témoignent non seulement de l'influence des enquêtes sociales mais aussi de leurs clichés sur la société. Ils mènent une autre enquête sociale imaginaire dans le monde fictionnel où « le déchiffrement indiciaire du monde social » crée « une véritable poétique du signe, voire de l'énigme⁵¹ ». Dans un même engouement, Edmond (1822-1896) et Jules de Goncourt (1830-1870) considèrent le programme romanesque du naturalisme comme « la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale⁵² ». C'est pourquoi dans *Le Roman*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ Chantal Massol, *Une Poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Droz, 2006 ; Andrea Del Lungo et Boris Lyon-Caen (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 13.

⁵² Préface à Germinie Lacerteux, Charpentier, 1864, p. 56. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 14.

expérimental, Émile Zola appelle son siècle comme un « âge d'enquête »⁵³. Les enquêtes sociales donnent naissance non seulement à la nouvelle discipline de la science sociale, mais aussi au nouveau mouvement littéraire du réalisme. Le monde fictionnel et le monde réel s'imitent et échangent l'un avec l'autre afin de créer un texte sur la réalité qui soit le plus réel possible. C'est la raison pour laquelle l'enquête en tant que genre est une pratique, un savoir, et aussi un écrit, voire une adaptation du réel.

A. Statistique

La technique de la statistique propose aux problèmes sociaux et aux recherches sociologiques une méthode d'analyse quantitative. Notamment, dans l'ambition d'approcher au plus près de la réalité, elle cherche toujours à réduire la distance entre les points de vue personnel et collectif. C'est dans le point de vue gestionnaire qu'une vision totale est importante pour pouvoir tout contrôler. Dans *La Politique des grands nombres : histoire de la raison statistique*, Alain Desrosières explique que « le mot "statistique" est né en Allemagne au XVIII^{ème} siècle pour désigner une "science de l'État" (*staatwissenschaft*), descriptive et non quantitative, cadre de référence et nomenclature, proposée par des universitaires aux princes des nombreux États allemands⁵⁴ ». L'origine de la statistique est un savoir sur la gouvernance et les institutions spécialisées en statistique ont pour but de développer ainsi les techniques de ce savoir, comme l'indique Alain Desrosières : « Les bureaux de statistique allemands du XIX^{ème} siècle, à commencer par celui de Prusse, héritent des trois traditions du XVIII^{ème} siècle, en les amalgamant : les descriptions politiques, historiques et géographiques des universitaires, les registres administratifs des fonctionnaires, les tableaux de nombres des amateurs érudits. Leurs directeurs sont souvent en même temps professeurs de "sciences de l'État" à l'université⁵⁵. » Même si les différents pays ont des buts différents avec l'emploi de la statistique, ils cherchent

⁵³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880, p. 293. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 4.

⁵⁴ Alain Desrosières, « La statistique et l'État : l'Allemagne et les États-Unis », *La politique des grands nombres : Histoire de la raison statistique*, Paris, Édition La Découverte & Syros, 1993 ; 2000 ; Édition La Découverte, 2010, p. 219.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 220.

à mieux connaître ceux qui sont gouvernés sur leur territoire. Selon Alain Desrosières, la publication de résultats statistiques démontre non seulement la capacité de gouvernance, mais aussi la puissance du gouvernement : « Ces publications importent autant par leur existence et leur volume, comme symboles de la puissance de l'État et de son administration, que par le détail et la précision de leurs imposants tableaux⁵⁶. »

En tant que technique de description, la statistique est un idéal ou une illusion qui prétend nous connaître tous. Comment décrire ce « tous » ? Au cours du développement de la technique statistique, d'après Alain Desrosières, les deux perspectives controversées depuis le XIV^{ème} siècle, le nominalisme et le réalisme, s'affrontent ou s'entretiennent pour décrire le monde : « Les réalistes soutiennent que seuls les idées et concepts généraux ont une existence réelle. [...] Les nominalistes en revanche, dont le principal théoricien est Guillaume d'Occam, affirment qu'il n'y a que des individus singuliers, et que les mots servant à désigner un ensemble d'individus ou un concept sont des conventions commodes, mais ne désignent pas de réalité et qu'il faut par conséquent s'en méfier⁵⁷. » La statistique est une technique qui cherche à concilier ces deux perspectives pour la description de la réalité. Cependant, la description de tous doit être réduite et simplifiée. Selon Michel Armatte, la statistique est d'abord un travail de classement : « Au XIX^{ème} siècle, les traités de statistique sont encore souvent des plans de classement, pour des informations désormais principalement quantitatives, en général issues, comme des sortes de sous-produits, des pratiques administratives⁵⁸. » À part cet objectif administratif, pour Alain Desrosières, il y a encore un autre objectif dans la pratique de la statistique : « Mais, simultanément, avec les mouvements hygiénistes (en France) ou de santé publique (en Angleterre), se développe une "statistique morale", influencée par la tradition des arithméticiens politiques, et en partie distincte de la statistique d'État issue de l'école allemande⁵⁹. » Donc, la pratique de la statistique est non seulement appliquée au domaine du gouvernement et de l'administration, mais aussi au domaine du peuple et de la charité.

Comme l'indique Alain Desrosières, ces deux différents objectifs construisent ensemble la sociologie : « La combinaison, symbolisée par Quetelet, de ces traditions

⁵⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

⁵⁸ Michel Armatte, « Une discipline dans tous ses états : la statistique à travers ses traits (1800-1914) », *Revue de synthèse*, 2, 1991, p. 161-205. Cité par Alain Desrosières, *ibid.*, p. 291.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 291.

antérieurement étrangères l'une à l'autre, conduit à la constitution d'une "science de la société" (ou "sociologie") ; prenant appui sur les enregistrements de la statistique administrative (état civil, cause de décès, justice) pour dégager les lois du mariage, du suicide ou du crime⁶⁰. » Il s'agit de l'explication et de l'analyse de données recueillies. Alain Desrosières explique que la statistique administrative succède à la perspective nominaliste : « La première, d'inspiration plutôt nominaliste, tient la catégorie pour une convention fondée sur une pratique dûment codifiée par des procédures stables et routinisées, par exemple l'état civil, les bulletins médicaux de causes de décès, l'activité de la police et des tribunaux, ou, plus tard, les techniques d'enquêtes par questionnaires plus ou moins standardisés⁶¹ » et que la statistique morale conserve les idées réalistes : « La seconde, en revanche, foncièrement réaliste, issue de l'alchimie fondatrice de Quetelet et transformant les moyennes subjectives en moyennes objectives à partir de son "homme moyen", tient la catégorie pour révéler par l'analyse statistique⁶². » Les deux pratiques de statistique, soit par le questionnaire soit par le calcul, répondent aussi aux différentes théories de taxinomie dans la science naturelle : « La perspective de Buffon est ainsi plutôt nominaliste, alors que celle de Linné est réaliste. De plus Buffon suggère de construire les objets par *typicité*, par regroupement autour des "milieux nettement perceptibles", et dont "les extrémités fuient et échappement à nos considérations". Cette méthode s'oppose à la technique *critérielle* de Linné, mettant en œuvre des caractères généraux supposés universellement efficaces⁶³. » Le travail de classement en sociologie propose ainsi une vision complexe, voire paradoxale, entre les catégories prescrites et les situations réelles.

Comment présenter le peuple entier ? Le classement est sans doute un moyen efficace. En 1911, le recensement mené par l'institut du GRO (*General Register Office* de la Grande-Bretagne) propose sa nomenclature des classes sociales. Comme l'indique Alain Desrosières : « Elle comporte cinq classes, ordonnées autour de la frontière entre *middle class* et *working class*. Parmi les classes moyennes sont distingués les *professionals* (I) et des groupes dits « *intermédiaires* » (II). Parmi les travailleurs manuels, figurent des ouvriers qualifiés (*skilled*, III), semi-qualifiés (*semi-skilled*, IV),

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 292.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 296.

et non qualifiés (*unskilled*, V.)⁶⁴. » Pour Alain Desrosières, ce classement suit un critère universel selon la méthode de Linné et souligne l'aptitude pour le travail : « Cette taxinomie garde, par cet ensemble de traits (unidimensionnalité, hiérarchie, continuité, référence implicite à une valeur sociale de l'individu), la trace des constructions scientifiques et politiques des eugénistes du début du siècle, et des débats qui les entouraient⁶⁵. » Les gens sont divisés par leur catégorie de travail et évalués par le point de vue patronal. Cette taxinomie anglaise projette ainsi un espace social homogène.

Au contraire du classement selon la compétence de travail, Alain Desrosières montre un autre classement en France : « Les recensements de 1896 à 1936 ventilent, en colonnes, cinq “situations dans la profession” ancêtres des catégories socioprofessionnelles actuelles : les chefs d'établissement, les employés, les ouvriers, les “employés et ouvriers sans emploi”, et les isolés⁶⁶. » Il considère que la nomenclature socioprofessionnelle française implique une certaine hétérogénéité qui « a rendu possible de concevoir et de décrire un espace social à plusieurs dimensions, plus complexe que l'échelle d'aptitude des Anglo-Américains, et aussi plus proche de la méthode de Buffon que du système de Linné⁶⁷ ». Certes, chaque pays établit sa propre nomenclature de classes sociales selon ses conditions économiques et politiques, et aussi selon son niveau de développement industriel et urbain. Mais ces différentes nomenclatures ont pour même objectif de décrire la société plus précisément et fidèlement. Dans le cas de la France, Alain Desrosières pense que « la structure de la nomenclature reflète l'histoire de la façon originale dont, dans la France des XIX^e et XX^{ème} siècles, les liens sociaux ont été tissés et consolidés à partir de solidarités et d'antagonismes professionnels⁶⁸ ». Les différentes classes sociales en France se forment aussi sous l'influence de l'État, comme l'indique encore Alain Desrosières : « L'identité et la consistance de quatre groupes sociaux actuels, les agriculteurs, les fonctionnaires, les ouvriers et les cadres peuvent être mises en relation respectivement avec le partage des terres agricoles, la mise en place d'un État unifié, l'influence d'un langage civique spécifique sur le mouvement ouvrier, et enfin la création d'écoles

⁶⁴ *Ibid.*, p. 322.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 323.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 326.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 323.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 328.

d'ingénieurs liées l'État et distincte de l'Université⁶⁹. » En d'autres termes, les classes sociales ne sont pas juste des nomenclatures fixes, elles peuvent être redéfinies en interaction avec la société.

Néanmoins, le classement crée le cadre, la limite ou l'ordre dans la société. Alain Desrosières pense que le codage (c'est-à-dire la décision d'attribuer un cas à une classe), « souvent humble et caché dans des chaînes de production statistique routinisées, est plus visible quand il est lui-même en aspect d'une décision par ailleurs lourde de conséquences », et que ce sont dans les domaines de la justice, de la médecine et de l'éducation « où des statistiques ont été produites et utilisées de longue date, à partir de procédures de qualification fortement instituées⁷⁰ ». Dans la justice, comme il explique, « le droit constitue une réserve ancienne et inépuisable de ressources pour identifier, discuter et qualifier des actes, et les regrouper en catégories relevant d'un traitement en général, lui-même défini de façon plus ou moins simple », et « cet ensemble se prête bien à la récollection statistique : le *Compte général de l'administration de la justice criminelle*, établi en France depuis 1827⁷¹ ». De même, comme il le remarque, « la médecine et le responsable de santé publique qualifient des maladies et des causes de décès, à des fins cliniques (diagnostic), dans un but de prévention (épidémiologie), ou encore pour gérer des systèmes de santé (budget des hôpitaux) ou de protection sociale (remboursement des actes) ». En ce qui concerne les qualifications scolaires, diplômes, filières et durées d'études, selon lui : « L'école est une institution tendant à qualifier les individus qui la fréquentent, au moyen d'épreuves permettant de les répartir de façon durable dans des catégories dotées de qualités spécifiques, susceptibles d'être mises en relation avec d'autres catégories, celles de l'emploi⁷². » Du classement, le codage jusqu'à la nomenclature, la statistique n'est pas justement l'information servie à court terme, mais le savoir de productibilité.

La statistique n'est pas simplement un inventaire de la société, mais un guide pour la société. Pour Alain Desrosières : « Dans chacun de ces trois cas, la taxinomie est associée à la fois à la construction et à la stabilisation d'un ordre social, à la production d'un langage commun permettant de coordonner les actes des individus, et enfin à un savoir spécifique et transmissible mettant en œuvre ce langage dans des systèmes

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 302.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 302-303.

descriptifs et explicatifs (notamment statistiques) capables d'orienter et de relancer l'action⁷³ », et ainsi « selon cette perspective, les interactions entre le savoir et l'action peuvent être présentées de façon circulaire, en incluant deux catégories souvent utilisées (et parfois discutées), les “données” et les “informations”⁷⁴ ». Les interactions entre le savoir et l'action produites par la statistique peuvent être considérées aussi comme les interactions entre la société et l'individu. Les données de la statistique peuvent ainsi marquer ces interactions intenses entre le savoir sur la société et l'action d'un individu.

Les nomenclatures de classes sociales ne suffisent pas à décrire précisément la composition d'une société, parce que chaque classe n'a pas la même proportion dans toute la population. Pour obtenir la représentativité d'une société, on doit connaître la variance de ces classes sociales. Autrement dit, c'est la différence des proportions des classes sociales qui peut représenter une société totale. Selon Alain Desrosières, dans les années 1930 aux États-Unis, l'utilisation de la méthode représentative est exigée quand « certaines totalisations portant sur tout le territoire national deviennent directement pertinentes : les études de marché des biens de consommation et les prévisions électorales⁷⁵ ». Alain Desrosières explique encore que « pour les biens de consommation, il est nécessaire que des entreprises de grande taille diffusent régulièrement des produits standards sur tout le territoire grâce à un réseau de transport national [...] », et ainsi qu'« il devient alors possible de faire un sondage national pour savoir si les consommateurs préfèrent le Coca au Pepsi⁷⁶ ». De même, « pour les prévisions électorales, il importe que les candidats soient les mêmes sur tout le pays (ce qui était le cas pour les élections présidentielles américaines [...]) et que leurs images soient relativement diffusées et unifiées, ce qui commence à être vrai grâce à la radio », et donc « il faut aussi que la base de sondage soit la plus proche possible de l'électorat⁷⁷ ». La fidélité d'une analyse statistique dépende de la bonne représentabilité choisie parmi les différentes nomenclatures de classement.

La notion de représentativité, comme l'indique Alain Desrosières, relève de l'ancienne question de la conciliation entre les perspectives holiste et individualiste :

⁷³ *Ibid.*, p. 303.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 284.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 284-285.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 285.

L'histoire de la notion de représentativité nous a renvoyé à celle de généralisation : qu'est-ce que la partie ? qu'est-ce que le tout ? On a vu que les deux opérations, tant politique que cognitive, de délimitation d'un tout pertinent (la nation ou le marché, selon les cas) et de définition et de mise en équivalence des unités de ce tout (les citoyens ou les consommateurs, selon les cas) étaient indispensables pour que l'idée moderne et l'outillage de la représentativité puissent apparaître⁷⁸.

Devient alors nécessaire un nouveau concept de totalité, selon lequel chaque individu est égal à l'autre au sens de la statistique. Mais, sur la base de cette équivalence totale, on doit accepter en même temps les différences entre individus afin de représenter la structure de ce total. C'est l'introduction du concept des variables qui influe sur la représentativité, comme le remarque encore Alain Desrosières :

L'idée selon laquelle on peut garantir la représentativité d'un échantillon grâce à des "variables de contrôle" subsiste néanmoins une trentaine d'années à travers la méthode dite du « choix judicieux » (*purposive selection*). Celle-ci continue à privilégier le découpage territorial (héritage de l'époque précédente) de l'espace national en un ensemble de districts, dont on sélectionne un sous-ensemble, non pas aléatoirement, mais de façon qu'un certain nombre de variables essentielles (les variables de contrôle) aient les mêmes valeurs pour ce sous-ensemble et pour le territoire complet⁷⁹.

Les monocultures dans les statistiques administratives, telles que le sexe, l'âge, la profession, peuvent servir de variables dans une enquête de sondage. Les différences entre individus dans l'échantillon-mère sont interprétées par la variance des variables. La sélection des variables pour un échantillon est décisive pour la consistance de la représentativité.

Au début de l'application du sondage à l'élection présidentielle américaine, on peut voir l'influence des variables sur le résultat de l'enquête. Par exemple, en 1920, 1924, 1928, 1932, *The Literary Digest*, une revue hebdomadaire, réussit à prévoir le

⁷⁸ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 282.

résultat de l'élection présidentielle des États-Unis, en envoyant aux environ dix million électeurs des lettres de sondage et en recevant environ deux millions de réponses comme échantillon. Mais, en 1936, la même méthode de sondage de *The Literary Digest* échoué à cause de la crise économique à cause de laquelle les chômeurs et les démunis ne peuvent pas exprimer leurs opinions par courrier. La même année, c'est *The Gallup Organization*, une entreprise américaine, qui réussit à prédire la victoire de Franklin Roosevelt en réunissant justement un échantillon de cinquante milles opinions, mais sélectionnées selon un principe représentatif pour leur sondage. Jusqu'aujourd'hui, la représentativité n'est pas juste une suite arithmétique ; elle demande beaucoup de connaissances sur le terrain afin de repérer les variables potentielles. Alain Desrosières indique certaines remarques laissées par les chercheurs en statistique de cette époque : « Il faut recomposer ce qui a été décomposé » et encore :

C'est encore le problème de la généralisation : refaire du tout dans son unité. Remonter à la totalité à partir d'une de ses parties : ce fantasme ne cesse d'agiter le savant et, dans les développements les plus récents des méthodes de sondage, des techniques de simulation, permises par les gros ordinateurs, permettent de feindre cette reconstruction, en générant un grand nombre de sous-échantillons à partir de l'échantillon, et en étudiant la distribution des statistiques ainsi engendrées⁸⁰.

Par exemple, pour le sondage concernant une élection nationale, la population entière décomposée en unités équivalentes est recomposée par le choix des variables dans un échantillon représentatif. La perspective nominaliste (pour les variables) et la perspective réaliste (pour la représentativité) s'intègrent ainsi dans le sondage. En d'autres termes, le sondage est une technique d'enquête dont le procédé de la recomposition sur la décomposition devient une mise en abyme de deux perspectives, individualiste et holiste.

L'évolution de la technique statistique du classement pour sondage change notre connaissance de la réalité, comme le dit Lucien March, le statisticien d'État français qui résout la question de la représentativité en 1925, « la méthode représentative a pour but de mettre en relief les différences⁸¹ ». Ce sont ces différences individuelles

⁸⁰ *Ibid.*, p. 287-288.

⁸¹ Lucien March, *Mouvement des prix et des salaires pendant la guerre*, publication de la Dotation

incarnées par les nomenclatures statistiques qui créent la réalité.

3. Enquête journalistique

La culture de l'enquête se forme, selon Dominique Kalifa, à travers le développement de nouveaux médias : « Le processus [de la diffusion des enquêtes] se cristallise dans les mêmes années 1830-1840, qui voient l'entrée de l'Europe occidentale en régime "médiatique", inflexion majeure qui affecte d'abord la presse, mais touche aussi rapidement la librairie puis l'image au travers de l'invention de la photographie⁸². » D'après ses recherches, dès les années 1830, des enquêtes au sujet des ouvriers sont publiées par les journaux ouvriers tels que *L'Artisan*, *L'Atelier*, *Le Populaire* ou *Le Journal du Peuple*⁸³. La presse ne publie pas seulement les bulletins officiels ou les résultats des enquêtes nationales, elle peut mener ses propres enquêtes pour son propre intérêt. De l'autre côté de la Manche, à Londres, comme le montre Dominique Kalifa, « la *Pall Mall Gazette* est le premier organe de presse à se doter d'une "commission d'investigation" (*inquiry*) chargée d'enquêter sur la prostitution enfantine⁸⁴ ». Les journalistes proposent leur point de vue sur les problèmes sociaux et cherchent les sujets différents de ceux des enquêteurs officiels de l'État. Comme l'indique Dominique Kalifa : « À compter de ces années, l'enquêteur idéal fait corps avec le reporter, parce qu'il se présente comme un acteur désintéressé, tout au service de l'opinion publique, de l'intérêt général, de la collectivité⁸⁵. » Autrement dit, les enquêtes sociales sont médiatisées et transmises par la presse. Les reporters

Carnegie pour la Paix internationale, Paris, PUF, 1925. Cité par Alain Desrosières, *ibid.*, p. 287.

⁸² Alain Vaillant, « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle », dans J.-Y. Mollièret *al.*, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, PUF, 2006, p. 11-22. Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France, La Découverte*, 2001. Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 17.

⁸³ Armand Cuvillier, *Un journal d'ouvriers, L'Atelier : 1840-1850* (1919) Éd. Ouvrières, 1954, et H. Rigaudias-Weil, *ouvr. cité*. Le phénomène est similaire en Grande-Bretagne (Michael Z. Brooke, « Naissance de la presse ouvrière à Manchester », dans J. Godechot (dir.), *La presse ouvrière, 1819-1850*, Paris, Bibliothèque de la Société d'histoire de 1848, 1966, p. 1-16). Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 19.

⁸⁴ John B. Thomson, *Political Scandals. Power and Visibility in the Media Age*, Polity Press, 2000. En résultat en 1885 la fameuse affaire William Stead, étudiée par Judith Walkowitz (*City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, University of Chicago Press, 1992). Cité par Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 19-20.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

transmettent au public non seulement les informations de l'enquête, mais aussi l'écriture de l'enquête.

Quand les journalistes remplacent les philanthropes, les économistes, les réformateurs ou les policiers, le sujet et la forme de l'enquête sont popularisés et transformés en reportage. À la fin du XIX^{ème} siècle, certains journalistes proposent une chronique judiciaire. Ainsi, Jacques Dhur, reporter offensif, « pose à la Belle Époque la question du dysfonctionnement des institutions sociales », « au travers des erreurs judiciaires, des asiles de fou ou des bagnes militaires » tandis par exemple que Robert Park, reporter de police, est connu plus tard comme sociologue et fondateur de l'École de Chicago⁸⁶. Tous les jours, les reportages ouvrent une fenêtre sur la réalité de notre monde à travers leur enquête et leurs visites sur le terrain, leurs interviews de témoins, etc. Face à la concurrence, chaque journal cherche la vérité la plus secrète de l'Homme. Comme l'indique Dominique Kalifa : « La recherche du *scoop*, du *stunt*, du sensationnel ou du pittoresque à bon compte fait rapidement verser le tout-venant de la production dans les postures factices et les récits convenus, où seule la rhétorique du dévoilement tente de masquer la pauvreté des motifs⁸⁷. » Sans doute, les reportages cherchent aussi leur sujet et leur style d'enquête en répondant à l'appétit du public. Ils emmènent la pratique d'enquête dans la vie de la population. Dominique Kalifa remarque également cette vulgarisation de l'enquête :

Dans les journaux, on « enquête » sur tout et sur n'importe quoi : le dernier crime connu, la traite des blanches, la zone et les fortifs, la vie chère, le cirque, les « grandes vacances », etc. À l'instar du fait divers (qu'elle prolonge dans l'ordre rédactionnel en fait « de société »), l'enquête est devenue une *catégorie de récit* capable de tout dire, et qu'on s'évertue à présenter comme seule à même d'exprimer la complexité du monde moderne⁸⁸.

Certes, la banalisation de l'enquête dans le journalisme risque de perdre de l'autorité à l'enquête, mais elle exploite d'autres possibilités de trouver et de rédiger la réalité. Les reportages font passer la pratique de l'enquête du domaine intellectuel et officiel au

⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

domaine populaire.

Derrière des reportages, l'enquête est non seulement emmenée vers le public mais aussi dans la ville, comme l'indique Dominique Kalifa : « En novembre 1907, *L'Intransigeant* lance son nouveau grand concours : il lâche dans Paris son meilleur reporter, Félix Méténier, et invite ses lecteurs à se lancer sur ses traces, le reconnaître et l'identifier⁸⁹. » Il explique ce jeu d'enquête : « Chacun peut avoir quelque chose à dire, quelque chose à trouver. La vérité, et peut-être l'aventure avec elle, sont au coin de la rue pour qui sait la chercher⁹⁰. » L'enquête devient une aventure urbaine pour les lecteurs du journal, tout comme celle dans Londres de Sherlock Holmes. Tout le monde peut « jouer » à l'enquête, même judiciaire. Dans *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Dominique Kalifa montre qu'il y a de nombreux exemples dans lesquels « de simples citoyens se comportent et s'expriment comme des investigateurs professionnels », et il nous montre aussi une déposition d'un témoin concernant la disparition en 1914 d'un industriel breton : « J'ai procédé à une enquête pour savoir si des bûcherons n'avaient pas travaillé dans les environs vers la fin de décembre ou le commencement de janvier. Mais tous les bûcherons d'après mon enquête se trouvaient à cette époque dans l'est du bois⁹¹. » Ce témoin propose à la cour sa propre enquête comme si cette dernière était une recherche courte ou une réflexion simple que tout le monde peut mener.

La culture de l'enquête se propage et circule entre les enquêtes officielles et celles médiatisées, et entre l'État et le public, dans les deux sens, aller et retour. Pour Dominique Kalifa, cette culture ouvre « un régime d'opinion » : « Produit d'une longue acculturation, il nous dit combien le corps social entend désormais prendre sa part dans la gestion publique de ses propres affaires. Il suppose la capacité de chacun à contribuer, même modestement, à l'établissement d'un ordre collectif⁹². » Entre le gouvernement et la population, l'enquête est un lieu commun pour construire la vérité collective. Comme le remarque Dominique Kalifa, les voix publiques ne sont pas toutes égales, « mais tous acceptent l'idée que la vérité est socialement construite, qu'elle est le produit de ces investissements multiples, le produit d'une enquête collective à laquelle

⁸⁹ « Sherlock Holmes à *L'Intransigeant* : un concours original », 26 novembre 1907 ; « La chasse à l'homme : une passionnante équipée », 7 décembre 1907. Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 22.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁹¹ AD Ille-et-Vilaine, affaire Cadiou, 1914. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 286-292. Repris dans Dominique Kalifa, *ibid.*, p. 22.

⁹² *Ibid.*, p. 23.

chacun a au moins été convié⁹³ ». La vérité partagée par tous est sans doute un idéal difficile à atteindre, mais l'enquête ouvre quand-même une piste pour la poursuivre. La culture de l'enquête est aussi la culture de la vérité dans laquelle on apprend à connaître et à identifier ce qui est vrai. En même temps, cette culture de la vérité construit elle-même la société moderne dans laquelle les critères de la vérité sont établis et transmis par chaque enquête. L'enquête devient ainsi un circuit de la vérité.

A. Reportage

Comment la presse construire-elle la vérité ? Puisque sa position se situe entre l'État et sa population, peut-il être le concurrent des autres vérités sociale et gouvernementale ? Dans *L'éthique des journalistes au XIX^e siècle*, Thomas Ferenczi, directeur adjoint de la rédaction du *Monde*, raconte le développement de l'éthique de l'objectivité de la presse française dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle. C'est d'abord la professionnalisation de la discipline historique, une idée que Thomas Ferenczi emprunte à Gérard Noiriel : « Auparavant l'historien avait un statut très proche de celui de l'écrivain. Désormais il se pense surtout comme un chercheur appartenant à une cité savante⁹⁴ » et ce basculement coïncide avec la naissance de la *Revue historique* de Gabriel Monod « dont l'inspiration est proche, intellectuellement, de la science expérimentale de Claude Bernard et du positivisme en général⁹⁵. » Les historiens changent leur « approche philosophique hégélienne, qui fait l'histoire la réalisation de l'Idée » pour l'examen des phénomènes historiques⁹⁶ pour, comme le dit Claude Bernard, « chercher la vérité pour elle-même sans vouloir la faire servir de contrôle à tel ou tel système de philosophie⁹⁷ ». Selon Thomas Ferenczi, ce tournant vers les faits est marqué aussi dans la professionnalisation de la presse, si on lit la remarque de Henri Avenel sur l'avenir du journalisme de cette époque : « La presse suivra de plus en plus

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁴ Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Belin, 1996. Cité par Thomas Ferenczi, « L'Éthique des journalistes au XIX^e siècle », *Le Temps des médias* [En ligne], n° 1, 2003, p. 190-191. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2003-1-page-190.htm> [consulté le 29 juillet 2020].

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Thomas Ferenczi, *ibid.*, p. 191.

⁹⁷ Claude Bernard, *Principes de médecine expérimentale*, fragments écrits entre 1862-1877. Cité par Thomas Ferenczi, *ibid.*

le progrès de la méthode objective. Pendant longtemps elle a été une chaire. Elle deviendra un bureau de renseignements et un laboratoire. La formule de la presse du XX^e siècle sera celle-ci : des faits d'abord, des opinions ensuite⁹⁸. » De l'écriture historique à l'écriture factuelle, une nouvelle observation objective est nécessaire pour les journalistes *neutres*.

Cette nouvelle perspective, comme l'explique Thomas Ferenczi, ouvre sur la méthode d'investigation, à la méthode objective et analytique, qui « défend l'empirisme contre l'idéalisme et mettent l'accent sur la recherche des faits avant l'élaboration de la synthèse qui, trop souvent, prend l'aspect d'une généralisation imprudente⁹⁹ ». Ces méthodes forment le journalisme d'enquête d'aujourd'hui. Pour connaître ce nouveau genre journalistique, Thomas Ferenczi emprunte les remarques de l'écrivain Zola sur la nouvelle méthode mentionnée dans *Gaulois* du 22 août 1888, « il s'inquiète de la “fièvre d'informations” qui caractérise la presse moderne, et affirme en même temps : « J'aime la presse d'informations, elle est la coupe de la vie¹⁰⁰ ». Dans les romans de Zola, l'esthétique réaliste adhère aussi à la science expérimentale de Claude Bernard, parce que l'écrivain considère que « Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leur passions¹⁰¹ ». Du savant au juge, le rôle d'un intellectuel change pour la découverte de la vérité. Même si l'écrivain lui, n'est pas journaliste, mais on peut voir la tendance à l'objectivité partagée entre la science, la littérature, et même le journalisme.

D'après Thomas Ferenczi : « C'est aussi l'époque où s'impose en France l'idée des écoles de journalisme – la première date de 1899 – contre l'avis d'une partie de la profession qui croit plus à l'inspiration qu'à la formation¹⁰². » Le journaliste devient un métier et le journalisme est aussi un savoir, une profession en progression. Pour Thomas Ferenczi : « Ce nouveau discours de la méthode se fonde, pour l'essentiel, sur deux innovations : le reportage et l'interview, c'est-à-dire les deux manières d'aller au contact des choses et des personnes¹⁰³. » Les journalistes deviennent les reporters qui doivent partir sur le terrain ou pour un rendez-vous afin de se rapprocher au plus près

⁹⁸ Yves Guyot, rédacteur en chef du *Siècle*, répond à une question sur l'avenir du journalisme, dans *La Presse française au XX^e siècle*, édité par Henri Avenel, Paris, Ernest Flammarion, 1901. Cité par Thomas Ferenczi, *ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

des faits. Thomas Ferenczi nous rappelle que :

Les reporters sont d'abord perçus comme « les derniers des hommes », selon Pierre Giffard, qui fut l'un d'eux, comme des gens peu fréquentables, qui « ne tiennent que par un fil aux véritables journalistes » selon Larousse du XIX^e siècle, avant d'être reconnu à la fin du siècle, notamment lorsqu'ils sont qualifiés de « grands reporters », comme des hommes de terrain qui rendent compte des réalités du monde et qui pensent le faire, comme l'écrira l'un d'eux, Géo London, dans un recueil d'article paru en 1930, « avec une totale objectivité », c'est-à-dire, précise-t-il, « sans haine et sans crainte »¹⁰⁴.

La promotion professionnelle du reporter témoigne de l'évolution du journalisme. Le développement de nouveaux moyens de transport favorise sans doute la mobilité de journaliste « reporter » et apporte aux reporters une nouvelle ambition de l'instantanéité. Les journalistes deviennent les chasseurs d'infos qui courent après et suivent chaque événement afin d'attraper la vérité.

Pendant la même période du développement du journalisme d'investigation, comme l'indique Thomas Ferenczi, l'affaire Dreyfus nous montre comment la presse peut résister au pouvoir de l'État et comment elle peut insister sur la quête de la vérité. Yves Guyot explique que « l'affaire a progressé elle-même au rythme des révélations de la presse, qu'elle fût pour ou contre Alfred Dreyfus, des révélations caractéristiques de la “méthode objective”¹⁰⁵ ». D'après Thomas Ferenczi, au début, c'est un petit entrefilet intitulé « Une question » paru dans *La Libre Parole* du 29 octobre 1894 et signé Ad. Papillaud : « Est-il vrai que récemment une arrestation fort importante ait été opérée par ordre de l'autorité militaire ? L'individu arrêté serait accusé d'espionnage. Si la nouvelle est vraie, pourquoi l'autorité militaire garde-t-elle un silence si absolu ? » Et puis : « le surlendemain, la nouvelle était confirmée par l'agence Havas puis par d'autres journaux (*L'Éclair*, *La Patrie*) avant que *Le Soir* ne donne le premier le nom de Dreyfus¹⁰⁶. » En tant que quatrième pouvoir, la presse pose la question au gouvernement afin de mieux connaître la cause de l'arrestation. Ensuite, en tant

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰⁵ Cité par Thomas Ferenczi, *ibid.*, p. 195.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 195-196.

qu'observateur, elle examine aussi cette preuve : le fameux bordereau en utilisant leur propre source, selon l'étude de Thomas Ferenczi :

par *Le Matin* en novembre 1896, accompagné du texte dicté au capitaine Dreyfus pour comparer les écritures ; les lettres compromettantes d'Esterhazy par *Le Figaro* en novembre 1897 ; le texte de l'acte d'accusation de 1894 — le rapport d'Ormescheville, déjà mentionné — par *Le Siècle* en janvier 1898 ; le rapport du commandant Ravary sur Esterhazy par le *Journal des Débats*, également en janvier 1898¹⁰⁷.

La presse publie aussi les différentes preuves d'écrits manuels appartenant aux deux accusés potentiels : Dreyfus et Esterhazy pour les comparer. En affichant les preuves sur les unes, le journal symbolise une autre cour ouverte au public et les journalistes deviennent les avocats de différents camps.

Outre la démonstration directe du fac-similé du bordereau, il existe des interviews, « par exemple avec le général Mercier, ministre de la guerre, dans *Le Matin*, au lendemain de l'arrestation de Dreyfus, ou avec Esterhazy, à partir du moment où son nom apparaît dans l'affaire¹⁰⁸ ». Il y aussi des reportages, « comme celui de la dégradation de Dreyfus, dont celui de Léon Daudet dans *Le Figaro* », « les comptes rendus du procès de Rennes en 1899 », le « récit extrêmement détaillé de *L'Éclair*, en septembre 1896, qui révèle qu'une pièce décisive a été communiquée aux juges sans être versée aux débats¹⁰⁹ », etc. Les reporters cherchent aussi la vérité en entretenant directement des contacts avec les personnes liées à l'affaire ou avec l'événement et les procès. En tant qu'enquêteur, ils laissent la parole aux faits eux-mêmes comme le débat de la cour, puisqu'il y a une compétition pour l'information entre les camps dreyfusard et antidreyfusard. Pour Thomas Ferenczi, malgré certaines fausses informations, les efforts des journalistes contribuent « sous le regard d'un public auquel sont présentées les principales pièces du dossier, la construction, par approximations, corrections, démonstrations, investigations, mise en perspective, d'une vérité qui peu à peu va s'imposer à tout le monde, y compris aux juges¹¹⁰ ». En fait, les différents points de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

vue, politique, scientifique, social, personnel proposés par les différentes presses de cette époque sont importants dans la contestation de la fausse accusation. Il s'agit du pouvoir de communication de la presse, par lequel les savants se réunissent pour défendre l'innocence d'Alfred Dreyfus¹¹¹. Pour la presse, le but de la méthode d'objectivité est aussi d'éviter de donner un seul point de vue, ou une seule opinion subjective.

La voie vers l'objectivité de la presse ne se trouve pas uniquement dans la science, elle se trouve aussi dans la réunion des voix des savants ou du public dans l'affaire Dreyfus. C'est pourquoi Thomas Ferenczi nous propose une double conception de l'objectivité : « D'un côté, la neutralité, le refus de prendre le risque de juger, le journalisme comme miroir de la diversité du réel ; et de l'autre ce que Nietzsche appelle, dans *La Généalogie de la morale*, la "connaissance perspective" et qu'il oppose à la "contemplation désintéressée"¹¹². » Il explique encore « l'objectivité serait plutôt, selon Nietzsche, une autodiscipline qui permet au chercheur – ou au journaliste – de se mettre à la place de l'autre, au prix d'un effort de détachement par rapport à ses perceptions et ses convictions spontanées¹¹³ ». Cette objectivité n'est pas détachée de la perspective humaine qui se manifeste dans l'engagement personnel des savants et des journalistes. Ainsi, pour Thomas Ferenczi, l'objectivité est aussi « une notion ambiguë, partagée entre l'idée de neutralité et celle d'honnêteté dans la recherche de la vérité, pour reprendre la formule d'Hubert Beuve-Méry », et jusqu'aujourd'hui, elle marque aussi une éthique du *Monde* qui se bat entre « un journalisme d'expertise qui se perçoit en quelque sorte comme l'héritier de la neutralité scientifique élevée au rang d'objectivité et un journalisme d'engagement qui ne se tient pas pour incompatible avec la volonté de "dire toute la vérité possible"¹¹⁴ ». Avec la méthode de la double objectivité, la presse nous emmène à la découverte d'une vérité non seulement scientifique mais aussi humaine.

¹¹¹ « On a souvent relevé le nombre de savants qui ont signé la pétition des intellectuels en faveur de Dreyfus. Non seulement des historiens comme Gabriel Monod, des sociologues comme Émile Durkheim ou des archivistes mais aussi des chercheurs scientifiques, chimistes comme Édouard Grimaux ou Charles Friedel, biologistes comme Émile Duclaux, directeur de l'Institut Pasteur, physiciens comme Paul Langevin. », *ibid.*, p. 197.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

II. Écriture de l'enquête

L'enquête n'est pas simplement une pratique, mais aussi une écriture qui démontre la réalité qu'on connaît ou qu'on ne connaît pas encore. Au XIX^{ème} siècle notamment, on invente un grand nombre de techniques, méthodes et écritures de l'enquête pour capter le réel dans un monde agité. Dans « Écritures de la réalité¹¹⁵ », Lorenzo Bonoli essaye de trouver les différences existantes entre le texte littéraire réaliste et le texte scientifique factuel, afin de nous expliquer leur relation avec la réalité. Selon lui, au niveau épistémique, la situation du texte de fiction réaliste « est caractérisée par une certaine fermeture sur des connaissances déjà établies en vue de produire un effet de continuité et de permettre la “ reconnaissance euphorique ” du lecteur¹¹⁶ ». Le texte de fiction réaliste dépend beaucoup de nos connaissances sur la réalité. Au contraire, « la situation du texte scientifique factuel est plutôt marquée par une ouverture sur de nouvelles informations relevant du monde réel que le travail d'écriture cherche à intégrer dans le bagage de nos connaissances établies¹¹⁷ ». Le texte scientifique crée la connaissance de la réalité dans sa propre écriture. Comment créer la réalité ? Dans le but de mieux comprendre le texte scientifique, nous allons suivre les analyses sémiotiques et épistémologiques de Lorenzo Bonoli.

Lorenzo Bonoli suppose que « si le texte factuel vise bien, comme le fait le texte réaliste, à produire un “ effet de réel ”, cet effet doit également pouvoir manifester la présence d'un réel conçu comme quelque chose d'extratextuel qui fonde et justifie le texte¹¹⁸ ». En fait, le réel, pour le texte factuel, est extratextuel et il a besoin donc d'un processus pour qu'on puisse le connaître ou le reconnaître. Lorenzo Bonoli justifie ainsi que : « Le texte scientifique factuel présuppose, d'une part, un réel, pensé comme quelque chose de préexistant et d'indépendant que le travail d'écriture tente d'intégrer dans un texte, et, de l'autre, la possibilité d'une correspondance entre ce réel et l'image reconstruite à partir du texte au moment de la lecture¹¹⁹. » Autrement dit le texte factuel

¹¹⁵ Lorenzo Bonoli, « Écritures de la réalité », *Poétique* [En ligne], n° 137, Le Seuil, 2004, p. 19-34. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-19.htm> [consulté le 16 juillet 2020].

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

associe le réel (extratextuel) et l'écriture (intratextuel). Il y a ainsi deux mouvements dans le fonctionnement du texte scientifique : « le premier mouvement se concrétise dans la construction de modèles symboliques qui offrent une image intelligible de l'objet réel visé », et le second « est un mouvement de soumission de ce travail de construction textuel à un objet extra-textuel préexistant et indépendant ¹²⁰ ». La construction du réel doit se soumettre au réel « sous forme négative d'une résistance de la chose visée à la tentative de la réduire à une construction symbolique définitive ¹²¹ ». Concrètement, ces deux mouvements sont comme les deux côtés d'une pièce de monnaie : un est la soumission à la réalité et l'autre est la résistance à l'écriture.

À partir de ces hypothèses, Lorenzo Bonoli utilise l'exemple de l'enquête historique et ethnographique pour nous expliquer ce qu'est le texte factuel. Il emprunte d'abord les idées de Paul Ricœur sur le récit historique :

L'enquête est le mouvement de soumission à l'événement à travers sa trace d'archive. [...] Écart d'enquête, contrainte d'archive, excès du réel, trois façons différentes de dire que l'histoire, en tant qu'enquête, impose de comprendre des rôles, qui par leur infinie complexité réelle, excèdent la complexité finie des rôles logiquement reconstruits dans les limites de la compréhension moyenne du sens commun ¹²².

Dans le récit historique, le réel est présenté par les archives dispersées, insaisissables et inconnues. Le récit historique doit intégrer non seulement les différents événements, mais aussi les différents défauts des archives. Son écriture n'est pas cohérente et continue par rapport au récit complet d'un conte. Face à la même réalité inédite, il y a en plus les barrières culturelles à franchir dans l'enquête ethnographique. Comme l'explique Lorenzo Bonoli :

Dans les textes des anthropologues on retrouve souvent des passages qui rendent visibles ces deux moments – d'intégration et de soumission – propres au texte scientifique. En particulier, on les retrouve dans ces moments de difficulté ou de blocage du texte qui ne trouve pas les mots appropriés ; où l'auteur sent le besoin de

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 26.

reformuler, de nuancer, de corriger, comme si de l'autre côté des mots, il y avait effectivement un extra-texte qui guidait leur production et qui faisait résistance aux tentatives d'intégration¹²³.

À un certain niveau, la réalité est remplacée par l'altérité dans la tradition ethnographique. La réalité est à l'Autre quand l'ethnologue se perd dans une culture indescriptible. Lorenzo Bonoli cite un passage de Lévi-Strauss au moment de sa rencontre avec les Mundé : « Ils étaient là, tout prêts à m'enseigner leurs coutumes et leurs croyances, et je ne savais pas leur langue. Aussi proche de moi qu'une image dans le miroir, je pouvais les toucher, non les comprendre¹²⁴. » L'ethnologue est conscient de la difficulté existant dans son écriture aussi bien que dans la réalité.

Si la résistance à l'écriture du texte scientifique est due à sa soumission au réel, « il n'est plus possible de penser le texte comme un miroir de la réalité, c'est-à-dire comme un lieu de récolte de représentations directes de la réalité¹²⁵ ». Lorenzo Bonoli emprunte la notion de *présentation* proposée par Silvana Borutti : « On dira alors que le texte, plutôt que de reproduire mimétiquement le réel, le présente, ou mieux il le présente sous une forme intelligible¹²⁶ », en expliquant que « dans le texte scientifique la chose réelle ne se manifeste qu'en creux dans une forme symbolique qui lui donne une intelligibilité pour nous, comme un *en-dehors* textuel que notre travail d'écriture tente d'intégrer dans un texte¹²⁷ ». Selon Borutti, on peut penser « la fonction référentielle de la forme comme réaction à l'absence de la chose¹²⁸ », du fait que la connaissance « n'est jamais la restitution linguistique de la transparence de l'objet : elle est plutôt un traitement formel (“formel” dans le sens non formaliste de schématique, d'imaginatif, de modélisant) d'une distance irrémédiable¹²⁹ ». Ainsi, Lorenzo Bonoli

¹²³ Lorenzo Bonoli cite le passage d'Evans-Pritchard sur le concept de temps Chez les Nuer : « En vérité, je viens de parler de temps et d'unité de temps, mais les Nuer n'ont aucune expression équivalente au “ temps” de nos langues à nous, et se trouvent donc incapables de parler du temps comme de quelque chose de réel, qui passe, que l'on peut perdre, que l'on peut gagner et ainsi de suite », Evans-Pritchard, *Les Nuer. Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilote*, texte original publié en 1940, Trad. de l'anglais par Louis Evrard, Gallimard, 1968, p. 126. Cité par Lorenzo Bonoli, *ibid.*, p. 27.

¹²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Pion, coll. « Terre Humaine », 1955, p. 396-397. Cité par Lorenzo Bonoli, *ibid.*, p. 29.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Silvana Borutti, *Filosofia delle ScienzeUmane*, Milan, Bruno Mondadori, 1999, p. 95-97. Cité par Lorenzo Bonoli, *ibid.*, p. 29.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 30-31.

conclut que « le fonctionnement référentiel du texte scientifique peut alors être pensé à travers cette notion de présentation, en soulignant son travail de construction “d’une présence indirecte de l’objet à travers la forme” qui supplée au manque de la chose¹³⁰ ». Le texte scientifique n’est pas une représentation ou une reconstitution directe de la réalité, même si on le traite souvent comme celles-ci. C’est la raison pour laquelle il existe différentes formes de présentation du réel dans le domaine scientifique. Les connaissances, à un certain niveau, sont aussi une présentation de l’absence.

Puisque dans le texte scientifique la relation entre l’écriture et la réalité est indirecte, il existe la possibilité d’un intervalle, d’un décalage entre ces deux côtés. Il est possible qu’un texte scientifique puisse présenter un fait de manière erronée. Comme le remarque Lorenzo Bonoli, « un texte factuel n’est jamais à l’abri d’une erreur ; il peut à tout moment être mis à l’épreuve en fonction de sa soumission à son extra-texte, il peut toujours faire l’objet de polémiques concernant sa validité et, le cas échéant, il peut être réécrit, corrigé¹³¹ ». L’erreur et la réécriture ne s’appliquent qu’aux textes scientifiques, c’est pourquoi « on ne réécrira jamais Madame Bovary pour qu’il soit plus vrai, alors que l’on ne cesse de réécrire dans ce but les livres d’histoire. S’il sera toujours vrai que Watson était médecin, on ne peut pas être sûr que nos croyances concernant la mort de Napoléon sur l’île de Sainte-Hélène ne soient corrigées par de nouvelles découvertes¹³² ». Dans la correction ou dans la réécriture du texte scientifique, on retrouve la réalité plus proche du fait lui-même, mais en même temps plus éloignée de l’écriture elle-même.

Dans l’argumentation sur le concept de texte scientifique, Lorenzo Bonoli ne prend que deux exemples d’enquêtes, historique et ethnographique. Certes, ces deux genres d’enquête ont une longue tradition d’écriture, souvent distinguée par son auteur /savant dans les sciences humaines. Cependant, ils ne sont pas les textes scientifiques les plus courants dans la vie quotidienne. Ces deux écritures d’enquête développées avant le XIX^{ème} siècle ne sont réservées qu’à leurs disciplines, l’historiographie et l’ethnographie. Elles ne sont pas affectées par les nouvelles pratiques et techniques d’enquête du XIX^{ème} siècle. La généralisation des enquêtes policière, sociale et journaliste, revalorise effectivement le texte scientifique dans notre société et dans

¹³⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹³¹ *Ibid.*, p. 31.

¹³² *Ibid.*

notre vie. Pourtant, la généralisation des enquêtes change-elle le texte scientifique ? Son écriture reste-t-elle encore dans l'interaction entre l'écriture et la réalité ? Nous allons tenter d'appliquer le concept du texte scientifique développé par Lorenzo Bonoli aux autres types d'enquêtes, afin de comprendre ces nouvelles écritures de la réalité depuis le XIX^{ème} siècle.

1. Rapport d'expertise

Si le texte scientifique se construit dans deux mouvements associés : la résistance à l'écriture et la soumission à la réalité, son auteur en tant que sujet de cette écriture devient un intermédiaire essentiel qui introduit la réalité dans l'écriture. Néanmoins, quand le sujet se dissimule, la distance entre l'écriture et la réalité n'est plus maintenue. Par exemple, dans une enquête policière, la fiche d'identité, les photos de la scène de crime, l'analyse forensique, les enregistrements de détails des appels, et les pièces à conviction, le procès-verbal etc., tous sont traités comme des preuves de la réalité, et nous oublions le nom de l'enquêteur ou du procureur qui rédige ce rapport composite des matières hétérogènes. On ne rappelle que le nom du suspect ou du criminel qui est utilisé pour nommer chaque affaire, puisque les méthodes et les processus d'enquête sont souvent standardisés et dépersonnalisés afin de proposer une enquête la plus objective possible.

En fait, chaque document ou rapport est rédigé et signé par un expert ou une unité responsable, mais ces interventions personnelles sont souvent ignorées et remplacées par *les scientifiques*. Dans le rapport d'expertise rédigé par Alphonse Bertillon sur l'affaire Scheffer, daté du 24 octobre 1902, l'auteur raconte rétrospectivement sa découverte inattendue du coupable. D'abord, il précise l'événement de meurtre dont il est chargé : « Le 17 du courant, j'ai été chargé par M. JOILLOT, Juge d'Instruction, de photographier l'appartement situé au N° 157 de la rue du Faubourg St-Honoré, où un crime avait été commis sur la personne d'un sieur REIBEL, domestique au service de M. ALAUX, dentiste¹³³. » La réalité à laquelle réfère ce rapport est donc un meurtre

¹³³ « Document 3 Rapport rédigé par Alphonse Alphonse Bertillon sur l'affaire Scheffer - 24 octobre 1902 », Jean-Marc Berlière, « L'affaire Scheffer : une victoire de la science contre le crime ? (Octobre 1902) », *Criminocorpus* [En ligne], Histoire de la police, mis en ligne le 1^{er} janvier 2007. Disponible

avec l'adresse et la date précises. En tant qu'expert en science d'identification, sa mission est de trouver la personne qui laisse ses empreintes sur cette scène de crime : « Au cours de cette opération, j'ai été amené à reproduire des empreintes de doigts assez apparentes sur un carreau d'une vitrine du salon de M. ALAUX¹³⁴. » Les empreintes laissées par l'assassin deviennent une énigme à résoudre. Ce rapport d'expertise a par conséquent pour but d'intégrer cet événement réel dans le récit d'enquête.

Les deux mouvements importants : la soumission à la réalité et la résistance à l'écriture sont enchaînés pour réaliser un texte factuel. Alphonse Bertillon montre ses hypothèses :

Les empreintes dont il s'agit pouvaient avoir été laissées soit par l'assassin présumé, soit par sa victime soit enfin par une personne quelconque ayant pénétré dans le salon de M. ALAUX. Dans l'impossibilité matérielle de vérifier la dernière hypothèse, je n'avais à m'occuper que des deux premières, ce qui m'a permis tout d'abord de constater que les empreintes inconnues n'avaient aucune analogie avec celles de la victime¹³⁵.

Objectivement, il faut vérifier toutes les hypothèses, mais il est impossible de retrouver tous les autres visiteurs de M. ALAUX. Ainsi, Alphonse Bertillon mentionne cette contrainte extra-textuelle dans son écrit. En plus, il a conscience de la limite de sa technique : « Dès lors, les recherches se trouvaient limitées aux répertoires anthropométriques. » Si l'assassin n'est pas enregistré dans les répertoires, il est impossible de le trouver. Par chance, l'assassin est un récidiviste enregistré par la police : « Effectuées avec le plus grand soin, elles ont fait découvrir une fiche concernant un nommé SCHEFFER Henri Léon, âgé de 26 ans, mesuré le 9 Mars dernier comme inculpé de vol et abus de confiance, et dont les empreintes digitales concordent, d'une manière frappante, avec celles relevées sur le lieu du crime. » Dans ce rapport d'expertise, Alphonse Bertillon n'explique pas le mobile du meurtre, mais son analyse des empreintes afin de proposer au juge une preuve solide.

Le rapport d'Alphonse Bertillon se rapproche du récit ethnographique dans lequel

sur : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/266> [consulté le 1^{er} août 2020].

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

le sujet d'écriture se trouve face à une réalité inédite. Pour réduire le décalage entre l'écriture et la réalité, l'auteur intègre directement les informations extra-textuelles dans le rapport : « Afin d'en faciliter la comparaison, j'ai fait agrandir ces documents à une échelle supérieure de 4 fois à la grandeur naturelle et le rapprochement des épreuves apparaît alors avec la plus grande netteté. Ci-joint une reproduction des pièces mentionnées au présent rapport¹³⁶. » L'écriture est ainsi substituée et transformée par les relevés et ses analyses des empreintes. Le sujet d'écriture est ainsi caché sous l'observation dite objective des faits : « À côté de cette similitude de dessins, nous avons également relevé, sur chaque empreinte, un certain nombre de particularités repérées à l'aide de numéro figurant à la fois sur les empreintes relevées sur la vitrine du salon de M. ALAUX et sur celles qui figurent sur la fiche du nommé SCHHEFFER Henri Léon, retrouvée dans les répertoires anthropométriques¹³⁷. » L'auteur « rapporte » la réalité à l'aide du codage des empreintes relevées. En tant que preuve, les dessins des empreintes utilisés pour la comparaison sont traités comme une trace de la réalité et ils nous semblent aller de soi. Apparemment, ces extra-textes remplacent l'écriture subjective de l'auteur comme un moyen de résistance à l'écriture.

Les données, les images et les schémas, certifiés par la science, sont ainsi plus réels que l'écriture elle-même. La connaissance de cette affaire est transformée en connaissance du dactylogramme, par exemple « 1° : Pour le pouce, lacets à direction oblique à droite comprenant 12 sillons entre le point central et le triangle d'intersection¹³⁸ ». Nos connaissances sur ce meurtre sont divisées en petites parties de cinq doigts de main. En réalité, l'analyse des empreintes est un hypertexte de la réalité dans la mesure où elle nous mène à connaître la réalité sous un autre angle microscopique, différent à nos yeux humains. Ainsi, dans ce rapport d'expertise, il n'y a pas de description générale sur l'apparence de la main droite de l'assassin. La description est trop subjective pour identifier un homme. On peut seulement connaître l'événement du meurtre à travers les empreintes et la méthode de leur comparaison deviennent notre cadre de la réalité. Chaque enquête résolue légitime sa méthode comme nos connaissances de la réalité.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

2. Sondage

Dans les années 1930, l'enquête sociale se développe aux États-Unis dans une autre forme de questionnaire : le sondage d'opinion. Loïc Blondiaux évoque un de ses fondateurs, George Gallup, « dont la particularité est de se trouver placé au carrefour de plusieurs mondes : docteur en psychologie, il a enseigné longtemps dans une faculté de journalisme avant de rejoindre une agence de publicité¹³⁹ ». L'invention du sondage moderne se croise ainsi ces trois domaines : la psychologie, le journalisme et la commerce. Loïc Blondiaux explique que la technique de sondage est en fait un « savoir hybride » emprunté à plusieurs domaines : la statistique, les votes de paille (*Straw votes*), la tradition des enquêtes psychosociologiques, et le marketing et la recherche publicitaire¹⁴⁰, afin de construire une réalité chiffrée. En statistiques, les méthodes d'échantillonnage introduisent la notion essentielle de représentativité¹⁴¹. La représentativité de l'échantillonnage représente aussi la réalité qu'on veut croire.

Avant sa généralisation, les votes de paille sont utilisés par la presse avant tout pour l'élection présidentielle de 1824, dans laquelle « les journaux américains à essayer d'anticiper les résultats de l'élection au moyen des dispositifs les plus divers : ouverture de registres dans les lieux publics, boîtes déposées au pied des immeubles des villes, camions circulant de ville en ville et recueillant les opinions à coup de questionnaires¹⁴² ». Mais la technique est standardisée et perfectionnée dans les années 1920-30 et « en 1935, le sondage d'opinion est apparenté à ces votes de paille, au point que l'on parle couramment de *StrawPolls* pour les désigner¹⁴³ ». Cette technique de sondage suit la tendance de l'opinion majoritaire du public, qui est considérée comme un coup de vent passé sur les pailles. Mais cette tendance a une limite temporelle et il est ainsi très important de décider le moment du lancement de sondage. Autrement dit, cette réalité établie par le sondage d'opinion a un délai de prescription. En outre, en vue de certains

¹³⁹ Loïc Blondiaux, « Le Nouveau régime des opinions : naissance de l'enquête par sondage », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* [En ligne], Société d'études soréliennes, n° 22, 2004, p. 161. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2004-1-page-161.htm> [consulté le 12 juillet 2020].

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 161-164.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴² Claude Robinson, *Straw Votes*, New York, Columbia University Press, 1932. Cité par Loïc Blondiaux, *ibid.*, p. 162.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 162.

objectifs, on peut même manipuler la tendance d'opinion à l'aide de la presse. Selon Loïc Blondiaux : « En France, les équivalents de ces votes de paille et autres techniques journalistiques de mesure de l'opinion prennent le nom de référendum », et « en France, le référendum journalistique constitue essentiellement une arme politique¹⁴⁴. » Chaque lancement de référendum journalistique est aussi une occasion d'inscrire le public dans l'affrontement des idées, des forces, ou des intérêts. Chaque participant ne peut que choisir une réponse qui lui convient dans le questionnaire, comme si la réalité n'offre toujours qu'un choix.

En ce qui concerne les enquêtes psychosociologiques sur les attitudes, Loïc Blondiaux indique qu'elles « se généralisent dans la psychologie universitaire américaine au cours des années vingt¹⁴⁵ ». Mais Loïc Blondiaux montre aussi que « cette recherche par enquête ou *survey research* contribuera à donner ses lettres de noblesse académique à une technique née hors du giron de l'Université », « car c'est surtout du domaine du *marketing et de la recherche publicitaire* que dérivent les enquêtes d'opinion¹⁴⁶. » C'est avec une motivation commerciale que l'on veut connaître mieux les attitudes des consommateurs. Comme le remarque Loïc Blondiaux : « Les premiers sondeurs, qui ont pour nom Gallup, Roper ou Crossley, viennent du monde des études de marché et des enquêtes d'audience et ont pour préoccupation première les effets de la publicité commerciale sur le public. La parenté des deux pratiques est manifeste¹⁴⁷. » Avec la technique de l'enquête de marché, les candidats politiques ou les questions politiques sont traités comme des marchandises à choisir ou des intérêts commerciaux à évaluer. Les discussions publiques ou les opinions publiques sont simplifiées comme des besoins d'achats. C'est pourquoi la politique veut s'embellir comme une publicité, non pas comme un débat ou une polémique dans la presse.

D'après Loïc Blondiaux, l'importation du sondage « américain » en France à partir des années 1930 rencontre beaucoup de difficultés¹⁴⁸ mais qui témoignent les limites de cette enquête d'opinion. Notamment, la France n'est pas dans le même contexte politique que les États-Unis pendant l'entre-deux-guerres, n'a pas non plus les mêmes

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 165.

motivations pour le lancement d'enquêtes d'opinion. Comme l'indique Loïc Blondiaux : « L'enquête par sondage a notamment vocation à entrer en concurrence avec d'autres mesures des opinions, d'autres formes plus anciennes d'enquête, à l'exemple des rapports préfectoraux ou autres dispositifs policiers de contrôle de l'opinion¹⁴⁹. » Néanmoins, cette vocation de montrer les vraies opinions publiques n'est pas présente dans les mentalités françaises. Dans une société relativement plus conservatrice, on pourra s'exprimer moins au sujet politique qu'au sujet de la consommation. Un journaliste français critique le fait que : « Le D^r Gallup aspire à faire fonctionner (un institut d'opinion publique) en France aussi. Auront-ils du succès ? Nous ne le pensons pas. Chez nous l'opinion publique est beaucoup plus nuancée – vin, tradition et glorieux passé – qu'au pays des tracteurs¹⁵⁰. » Les questionnaires de cette époque proposent peut-être au public moins de choix à répondre. Mais on sait que le sondage d'opinion dépend beaucoup de la liberté d'expression de la presse, de l'individu. C'est la raison pour laquelle « il faudra attendre la V^e République et notamment l'élection présidentielle de 1965 pour que la presse et les partis commencent à s'intéresser de près aux enquêtes d'opinion, signe d'un sensible changement de contexte¹⁵¹ ».

Le nouveau sondage d'opinion se généralise petit à petit dans la société démocratique, puisqu'il peut nous proposer objectivement la réalité établie par l'opinion publique. Néanmoins, cette réalité révélée par les enquêtes d'opinion n'est pas indiscutable, comme l'indique Alain Desrosières : « Il faudra du temps pour que les statisticiens eux-mêmes admettent qu'il est possible d'étudier légitimement la réalité au travers d'échantillons représentatifs, abandonnant ce faisant le projet d'un recensement intégral de la population¹⁵². » En s'opposant à cette revendication de représentativité, les anciennes enquêtes sociales ou politiques avaient pour but « de mieux connaître un groupe social pour en prévenir les éventuels débordements ou de s'adresser à une élite intellectuelle pour recueillir son avis éclairé, ces enquêtes ne portaient à chaque fois que sur un extrême de la société¹⁵³ ». Autrement dit, les opinions dans les enquêtes sociales menées auparavant par les philanthropes ou les

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Le Travailleurs de Gien*, 22 juillet 1939. Cité par Loïc Blondiaux, *ibid.*, p. 166.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵² Alain Desrosières, « La partie pour le tout : comment généraliser ? La préhistoire de la contrainte de représentativité », *Estimation et sondage. Cinq contributions à l'histoire de la statistique*, éd. Par Jacques Mairesse, Paris, Economica, 1988. Cité par Loïc Blondiaux, *ibid.*, p. 167.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 168.

réformateurs étaient souvent conditionnées par le problématique de l'enquête. Au contraire des enquêtes rédigées par les spécialistes, comme le remarque Loïc Blondiaux : « L'enquête d'opinion a vocation au contraire à prendre en compte l'opinion de l'ensemble des groupes sociaux¹⁵⁴. » Même si les questions posées par le sondage d'opinion ne conviennent pas toujours à tout le monde¹⁵⁵, « l'enquête politique change de nature », et « un nouveau régime de l'opinion, calqué sur la logique du suffrage universel, s'instaure¹⁵⁶ ». En d'autres termes, la revendication de représentativité dans le sondage d'opinion chasse ainsi les opinions et les points de vue d'élites.

Une autre revendication du sondage d'opinion, selon Loïc Blondiaux, concerne l'objectivité contenue dans le recueil de l'opinion publique, par opposition à l'enquête sociale, à l'enquête préfectorale ou aux enquêtes portant sur des publics ciblés, littéraires ou savants¹⁵⁷. Pour maintenir l'objectivité du sondage, d'après Loïc Blondiaux, la première différence par rapport aux enquêtes antérieures est la disparition de l'intermédiaire, qui est chargé de collecter les renseignements sur le peuple, et qui assiste le questionneur dans le travail de terrain¹⁵⁸. Comme l'indique James C. Bevis : « Les enquêteurs mandatés par les instituts de sondage sont des personnages en principe parfaitement anonymes, transparents et interchangeable, des hommes-machine que certains voudraient voir même remplacer par des magnétophones dans les années cinquante¹⁵⁹. » La deuxième différence importante entre le sondage d'opinion et l'enquête sociale, selon Loïc Blondiaux, est la neutralisation de tous les opinions recueillies : « L'opinion du militant, celle qui s'engage, pèse désormais d'un poids identique à l'opinion quasiment privée que sollicite le sondeur¹⁶⁰. » Loïc Blondiaux pense que la personne interrogée perd souvent sa personnalité dans un sondage d'opinion :

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ « certains sociologues américains y verront dans les années quarante un instrument particulièrement ajusté aux classes moyennes dans la mesure où ni les classes populaires ni les élites n'y entreraient facilement, les premières par incapacité de verbalisation, les autres par excès de complexité dans l'affirmation de l'opinion », David Riesman et Nathan Glazer, « Social Structure, Character Structure and Opinion », *International Journal of Opinion and Attitude Research*, II, 4, 1948-1949. Traduit et cité par Loïc Blondiaux, *ibid.*, p. 168.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵⁹ James C. Bevis, « Interviewing with Tape Recorders », *Public Opinion Quarterly*, XIII, 4, 1949-1950. Traduit et cité par Loïc Blondiaux, *ibid.*, p. 169.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 170.

Les nuances attachées à son opinion, l'intensité ou la passion qu'elle peut mettre à l'exprimer, son style et son verbe personnels ne sont plus désormais pris en compte. En réduisant la réponse de la personne interrogée à sa plus simple expression, à l'adoption d'un choix, à la formulation d'un oui ou d'un non, en refusant d'enregistrer la complexité, les contradictions ou les éventuelles nuances de cette opinion, le sondage introduit certes une possibilité de comparaison et de quantification des réponses obtenues mais rompt aussi avec toute possibilité de personnalisation de l'opinion¹⁶¹.

Il n'y a plus de sentiment humain derrière de chaque opinion quand notre personnalité est éliminée à cause de la revendication d'anonymat. Ce n'est plus l'homme qui s'exprime mais le questionnaire qui prouve notre existence.

Dernière différence pour le nouveau sondage est, selon Loïc Blondiaux, « le rapport de nos démocraties à l'opinion » parce que ces sondages « placent l'opinion publique, en tant que figure collective, dans une posture tout à fait nouvelle qui n'est plus uniquement une position d'approbation ou de désapprobation des politiques menées par les gouvernants, mais une position d'analyse et de commentaire¹⁶² ». Le nouveau questionnement du sondage est aussi une invitation au public à participer aux politiques et à passer à l'action, sans se limiter à la formule de questions.

3. Fait-divers

Dans la culture de l'enquête, le journalisme développe aussi ses formes d'écriture pour répondre à la nouvelle société de masse moderne. D'après Jean-Yves Mollier : « La mise en place des protocoles du reportage (enquêter, aller à la rencontre des faits, interroger les témoins, bref pratiquer un journalisme de terrain) impose désormais un cadre correspondant mieux aux structures de la presse de masse, qui va triompher notamment avec le *Petit Journal* lancé en 1863, jusqu'aux grandes entreprises du

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 170-171.

capitalisme d'information de la Belle Époque¹⁶³. » Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty expliquent que sous la nouvelle forme du « fait divers », le reportage trouve un lien avec la population, comme le montrent l'affaire Jean-Baptiste Troppmann en 1869 et l'affaire Henri Pranzini en 1887 :

Ce que montre en effet l'engouement pour le fait divers, c'est à la fois la recherche d'une forme d'identification qui puisse permettre à un lectorat populaire de se reconnaître dans sa lecture du quotidien (ce sont alors les faits divers les plus banals qui sont convoqués : accidents de la circulation, affaires de mœurs), ainsi qu'une forme de socialisation par la réprobation partagée qui se forme autour des affaires de grands criminels¹⁶⁴.

Autrement dit, dans la nouvelle forme écrite du fait divers, le journaliste est aussi un gardien de l'ordre social qui « reporte » les vies désordonnées de la population dans la conscience et la moralité collectives. C'est la raison pour laquelle Laetitia Gonon analyse les faits divers criminels comme un discours spécifique : « Hors de l'espace du journal, il faut également considérer le fait divers criminel comme un discours sur la société qui lit le journal, et qui reflète son image en même temps qu'il tend à forger ses valeurs et à répondre à ses attentes : le fait divers reprend la parole des criminels, des témoins, des victimes, aussi bien que de l'institution chargée de réprimer le crime¹⁶⁵. » Le fait divers devient une communication entre les désordres de la vie et l'ordre social.

Comment la forme du fait divers renouvelle-elle l'écriture de la réalité ? D'abord, dans le but d'intégrer la réalité extratextuelle de manière objective, le journaliste rapporte souvent les voix d'autrui comme témoignage direct de l'événement. Sophie Marnette explique que l'approche par les journalistes des « événements non énonciatifs

¹⁶³ Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2006, et pour une analyse réservée au cas français, Jean-Yves Mollier, « Naissance de la culture médiatique à la Belle Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », dans *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2001, p. 159-172. Cité par Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty, « L'invention du reportage », *Autour de Vallès – L'invention du reportage*, revue de lectures et d'études vallésiennes, coordonné par Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty, n° 40, 2010, p. 6.

¹⁶⁴ Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty, *ibid.*

¹⁶⁵ Laetitia Gonon, « Introduction », *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle* [en ligne], Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. Disponible sur : <http://books.openedition.org/psn/1838> [consulté le 03 août 2020].

(guerre, crime, etc.) se fait la plupart du temps non à travers leur propre expérience mais à travers les discours d'autrui [...] de sorte que si les discours sont parfois présentés comme des événements, les événements sont également présentés à travers des discours¹⁶⁶ ». Le discours d'autrui propose à l'écriture des hyperliens avec le public. En outre, l'énumération peut transformer une situation désordonnée en chiffres ou en données à analyser. Comme l'indique Marie-Ève Thérénty, c'est « un mode d'écriture quasi scientifique, du côté de l'inventaire¹⁶⁷ ». Selon l'analyse de Laetitia Gonon : « Le fait divers criminel de l'époque a en effet facilement recours à la liste, que ce soit liste des blessures, liste des cadavres, liste de ce qu'on a trouvé sur le cadavre, liste des arrestations », afin qu'« il juxtapose les informations de façon temporelle, et non pas narrative ou purement logique¹⁶⁸ ». L'écriture du réel n'est pas faite pour comprendre, mais pour compter. À cause de l'insertion de la voix d'autrui et de l'inventaire de terrain, le point de vue subjectif n'est plus valide dans le discours du fait divers.

Au niveau du renouvellement de l'écriture, le fait divers diffuse et vulgarise aussi le récit d'enquête par son petit format par rapport à la grande rubrique thématique du journal. Premièrement, il s'agit de l'usage des modes du temps pour coordonner le récit d'enquête et le récit d'infraction ou de crime. Il nous faut emprunter les analyses narratives de Laetitia Gonon pour comprendre cette caractéristique de l'écriture du fait divers. Comme elle l'indique, il est possible que le journaliste utilise exclusivement le mode du passé composé pour déployer son récit d'un événement¹⁶⁹. Alors qu'il est aussi possible de mélanger des modes de temps passé à cause de la confrontation de différentes temporalités de la réalité, comme le montre cet extrait : « Un piéton a été renversé par un autobus dans la rue de la Haute Montée. Alors qu'il traversait la chaussée en dehors du passage protégé, un piéton n'a pas vu le bus qui arrivait. Le

¹⁶⁶ Sophie Marnette, « L'effacement énonciatif dans la presse contemporaine », *Langages*, vol. 156, no. 4, 2004, p. 51. Cité par Laetitia Gonon, *ibid.*

¹⁶⁷ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éd. Le Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 283. Cité par Laetitia Gonon, « Narrativité figée du fait divers criminel », *ibid.*, chapitre 2.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Un extrait de fait divers choisi par Laetitia Gonon : « Après s'être introduit chez la veuve Poutas, dans l'intention de la voler, le malfaiteur a porté à sa victime de nombreux coups à la tête et sur d'autres parties du corps, puis, l'ayant anéantie, il l'a pendue à une porte avec une pièce de fil. Il a ensuite tout fouillé, tout bouleversé dans l'appartement pour y trouver une somme d'argent cachée qu'il n'a pu découvrir. Il s'est alors retiré, et il a eu plus tard l'audace d'aller à la grand'messe. Vers dix heures et demie, le sieur Poutas fils, habitant une maison adjacente et voyant le logis de sa mère fermé, a pénétré chez elle par une cour commune, et il a trouvé sa malheureuse mère expirante », « Départements », *Le Droit*, le 22 août, 1866. Cité par Laetitia Gonon, *ibid.*

chauffeur tenta d'immobiliser son véhicule, mais ne put éviter le piéton, qui fut projeté au sol. Souffrant d'un traumatisme léger, il a été transporté à l'hôpital par le SAMU¹⁷⁰.

» Dans ce récit, on voit que le mode du passé simple est utilisé spécifiquement pour le coupable, c'est-à-dire le chauffeur, comme le temps du récit de crime. Et concernant la victime, on utilise le mode de passé composé ou l'imparfait pour construire le fait d'un accident. Le début et la fin de cet extrait expriment la conséquence de cet accident. Ce mode du passé composé est choisi pour le compte rendu du journaliste après que l'accident soit arrivé. Il marque aussi l'organisation temporelle de l'accident imposé par l'écriture de journaliste. En d'autres termes, cette organisation n'est pas si chronologique, mais plutôt en couches superposées d'informations.

D'après Laetitia Gonon, il existe un ordre narratif dans le fait divers criminel, entre le crime et l'enquête du fait qu'un crime est souvent connu après l'enquête judiciaire¹⁷¹. Ainsi, avant le vrai résultat judiciaire, les faits divers suivent deux ordres textuels :

le premier recompose l'histoire du crime parfois de toutes pièces et au mépris de l'exactitude des faits, pour donner à lire un récit clair, linéaire : il recrée ainsi l'ordre des événements supposés. Le second semble ne pas hésiter à inquiéter l'ordre social en présentant un coupable inconnu, des causes incertaines, une enquête en cours. Mais en mettant en scène le personnel de la justice, policiers et médecins, dont on recopie les discours, il rappelle aux lecteurs que le crime est traqué par des spécialistes chargés de surveiller, expliquer, et réprimer¹⁷².

Il y a le premier ordre pour organiser le récit de crime et le second ordre exercé par les forces d'ordre du monde réel. Cependant, ce second ordre est souvent imaginé ou supposé par le reporter comme résultat direct pour construire un récit complet de l'enquête. Ainsi, ces deux ordres : un pour le récit et l'autre pour le crime sont souvent coordonnés par l'hypothèse prévue par le journaliste, comme l'indique Laetitia Gonon, la narration chronologique « peut être entrecoupée de prolepses, qui annoncent non pas ce qui va arriver, mais ce qu'on a appris après le crime : la narration va révéler le nom du coupable ou exposer la nature des blessures à un moment de l'histoire où il est encore

¹⁷⁰ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 594. Cité par Laetitia Gonon, *ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

impossible de les connaître ¹⁷³ ». En d'autres termes, ces prolepses sont des informations de l'enquête mais intégrées dans le récit de crime. Pour Laetitia Gonon : « Ces prolepses provoquent la juxtaposition du temps du crime et du temps de l'enquête – comme dans le cas de cooccurrence du passé simple et du passé composé étudié ¹⁷⁴. »

Pour mieux comprendre la prolepse, Laetitia Gonon nous montre dans un extrait de fait divers l'intervention de la parole d'un médecin comme prolepse :

Enfin, la femme Clément cherchait vainement à expliquer le motif d'une telle conduite à son égard, lorsque son mari s'approcha de nouveau de son lit. Cette fois, ce n'était pas pour l'embrasser et l'étreindre dans ses bras, mais bien pour lui faire à la gorge, avec un long couteau-poignard bien aiguisé, une plaie ayant 7 à 8 centimètres de longueur, et à la joue gauche une autre plaie tranchante faite horizontalement.

La femme Clément opposa une vive résistance au malfaiteur, et au moment où elle voulut lui arracher le couteau-poignard des mains, elle se coupa trois doigts [...] ¹⁷⁵.

Les informations sur la mesure et la position précises de la plaie sont effectivement venues du rapport d'expertise de l'enquête. L'usage du mode de temps présent souligne le fait d'une femme blessée, par rapport à l'usage du temps passé de tout récit de crime. Cette prolepse incarne ainsi le cachet de l'enquête comme si l'affaire est close. Selon Laetitia Gonon, cette intervention des informations de l'enquête dans le récit du crime marque aussi l'impulsion du reportage dans les années 1880 ¹⁷⁶, puisque les journalistes doivent rédiger leur propre enquête sur le terrain. Autrement dit, les journalistes choisissent plutôt le discours, qui proclame l'ordre social, que l'histoire dans leur écriture. On peut dire aussi que le discours d'autorité est en même temps transformé en pouvoir transcendant dans la mesure où il peut se manifester en permanence à travers les verbes au temps du présent ou du passé composé.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ « Chronique », « Départements », *Gazette des tribunaux*, le 4 mai 1854. Cité par Laetitia Gonon, *ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

III. Fiction de l'enquête

Les écritures de l'enquête, telles que le rapport d'expertise, le sondage et le fait-divers, sont nées avec les nouvelles techniques d'enquête inventées à la fin du XIX^{ème} siècle. Elles proposent au public une nouvelle perspective sur les faits afin de répondre à l'ordre de la réalité établie par l'État. Dans le cadre de la réalité, les sentiments, les opinions et les expériences personnels sont remplacés par l'analyse scientifique, l'opinion de la majorité et le discours des autorités. Les écritures de l'enquête deviennent elles-mêmes un cadre pour accéder à la vérité. Sous l'influence de la culture de l'enquête, les romanciers commencent à créer des personnages de détectives ou de policiers. Ils s'inspirent aussi de faits-divers, de nouvelles techniques d'enquête, afin de fabriquer des histoires qui peuvent ressembler au monde qu'ils partagent avec leur lecteur. L'exigence de la vérité dans le monde réel devient le thème éternel de la fiction de l'enquête.

1. La naissance du roman policier

Le genre du roman policier, comme son nom l'indique, se situe au croisement de la littérature et l'enquête, et aussi entre la fiction et la réalité. Selon Jacques Dubois, le genre policier est dérivé du développement du feuilleton dans la presse et du développement du marché de la lecture :

Le plus notable n'est pas qu'il conjugue avec bonheur deux modes d'écriture, celui du chroniqueur et celui du romancier, mais qu'il passe sans heurt de l'un à l'autre parce qu'ils appartiennent à un continuum étroit : du fait divers au récit d'enquête et d'énigme, on demeure dans la même thématique, la même tonalité (un mixe de tension et de gratuité) comme aussi dans la même stratégie de rendement¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Jacques Dubois, « Naissance d'un genre », *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Édition Nathan, 1992 ; Armand Colin, 2006, p. 17.

Ce continuum de la littérature à la presse suit non seulement le thème de l'enquête mais aussi la stratégie du sériel, comme le remarque Jacques Dubois : « Fondé sur le schéma de l'enquête, le récit policier forme à lui seul une unité reproductible sans fin¹⁷⁸. » L'apparition d'un personnage principal, tel qu'un policier ou un détective, n'est pas juste destinée à faire mener une enquête à celui-ci ou à raconter une histoire, mais à construire une formule d'enquête, voire un esprit d'enquête, pour ranger et résoudre tous les crimes et énigmes.

Le personnage policier incarne non seulement une nouvelle valeur héroïque dans le monde fictionnel, mais aussi un nouvel ordre judiciaire dans le monde réel, puisqu'il peut se référer à une vraie profession, soit estimée dans des faits divers soit critiquée par l'opinion publique. Jacques Dubois explique que le roman policier est aussi un véritable changement de paradigme : « Le justicier "chaud" du roman populaire fait place à un justicier "froid" et quelque peu dandy » et qu'il y a cinq oppositions de base pour comparer ces deux figures¹⁷⁹ :

Justicier	Détective
amateur omniscient	spécialiste qualifié par la technique
mêlé au drame (passion)	extérieur au drame (lucidité)
en lutte avec un adversaire présent	A la recherche d'un coupable absent
acte judiciaire complet	acte judiciaire partiel
conçoit le Droit comme Bien	conçoit le Droit comme Vrai

Selon cette comparaison de Jacques Dubois, la nouvelle valeur incarnée par le rôle de policier porte sur la croyance en la vérité, plutôt qu'en le bien. Effectivement, le jugement du mal et du bien ne se présentent qu'à la découverte du coupable par le policier. Cependant, à partir de plusieurs fausses pistes jusqu'à une bonne piste menant vers la vérité, les lecteurs sont amenés à sans cesse juger le vrai et le faux au cours d'une enquête. À part le détective lui-même, tout le monde est suspect, sans différence de traitement entre les catégories de l'homme bon ou mauvais. Puisque la distinction

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.18.

¹⁷⁹ *Ibid.*

entre le bien et le mal n'est pas maintenue dans le policier, la justice est pour juger le vrai ou le faux, coupable ou innocent, sans considération pour le jugement moral.

La valeur du jugement moral décline et la montée de la valeur de la vérification scientifique suit ainsi la popularisation du roman policier. Néanmoins, cette substitution des valeurs n'est pas simplement issue de l'innovation du style littéraire. D'après Jacques Dubois ; « Tout au long du XIX^e siècle, le roman dit populaire a été l'objet de réprobation diverses et, dès 1850, le pouvoir tente d'endiguer sa vogue en frappant de taxe sa publication (amendement Riancey à la loi sur la presse). Il exerçait, pensait-on, de pernicieuses influences tant politiques que morales¹⁸⁰. » L'intervention politique du pouvoir d'État dans la presse censure un certain genre, accusé de diffuser des idées subversives et d'être responsable d'émeutes et de mouvements populaires, mais en favorisant d'autres genres de roman-feuilleton. Comme l'indique encore Jacques Dubois, « tout en n'abandonnant pas le découpage sériel d'origine, les sous-genres qui prennent le relais dans les années 1860 marquent un coup d'arrêt. Ils coupent court à la prolifération narrative ; ils mettent en avant un univers du rationnel, de la science, sur fond de didactisme et de morale répressive¹⁸¹ ». Autrement dit, la naissance de ce nouveau genre de roman policier peut être considéré, en quelque sorte comme un compromis entre la censure politique et l'essor de la presse. La résistance du héros et les désordres de la société dans le roman populaire sont remplacés par la soumission aux forces de l'ordre et aux lois judiciaires présentées dans le roman policier.

Le genre policier prône non seulement l'ordre d'État mais aussi l'ordre de la société consommatrice, avec sa productivité efficace. Comment expliquer cette productivité créée par la répétition d'un même scénario d'enquête et d'un même protagoniste / enquêteur ? En comparant la naissance du roman policier avec l'histoire de l'invention de la photographie, Jacques Dubois explique que les deux partagent non seulement une même époque, le Second Empire (1852-1870), mais aussi les mêmes idéologies capitalistes. D'abord, au point de vue économique, le policier et la photographie visent une clientèle cible : la masse, comme l'indique Jacques Dubois : « Durant les années 1860 et après une longue période de gestation, qui vu notamment le daguerréotype apparaître mais sans réussir à s'imposer, la photographie va émerger comme procédé susceptible de permettre une multiplication rapide des images et d'être

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.21.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.21.

vulgarisé dans un large public¹⁸². » Pour la photographie, il ne s'agit pas justement de la reproduction sur le réel, mais aussi de la reproduction de la reproduction elle-même, comme technique garantie de production massive. Jacques Dubois parle d'« adéquation économique, comme on l'a dit, mais tout autant idéologique : le fonctionnement photographique cautionne les valeurs de la société libérale telles que multiplicité, rapidité, rentabilité, tout en se conformant à un idéal de progrès et d'accès démocratique de tous à l'ensemble du réel et aux techniques de sa représentation¹⁸³ ». La reproductibilité de la technique photographique propose donc un nouveau marché, différent des commandes particulières de la peinture.

Si la photographie est une reproduction reproductible, le récit d'enquête est une répétition infinie. La réalité peut ainsi être reproduite et répétée infiniment. Jacques Dubois montre que « le genre adhère à un modèle sériel bien établi. Il est censé répondre à quelques règles stables qu'il suffira d'appliquer avec un peu d'invention pour obtenir un produit conforme et fonctionnant avec succès », et ainsi que « le genre inaugure de la sorte une machinerie d'intrigue dont le potentiel de reproduction est pratiquement inépuisable¹⁸⁴ ». Jacques Dubois compare aussi la progression de l'intrigue d'un roman policier avec un voyage en train : « fixé dans ses règles de déroulement, la narration policière programme de façon stricte les conditions de sa lecture. Au nom de la finalisation encore, elle se lit d'une traite et d'un rythme soutenu. Elle en appelle à des conditions de lecture propices, tant matérielles que psychologiques. Il y a cette relation bien connue entre voyage en train et consommation du policier¹⁸⁵ ». Un épisode après un autre dans la lecture du policier est comme l'arrivée une station après une autre dans le parcours du train. Une enquête est une aventure ou un voyage, comme le remarque Jacques Dubois, « minuté avec précision, scandé par le rythme des roues et des stations, enfermant le voyageur dans la coque protectrice du compartiment, le déplacement en chemin de fer est par excellence adapté au parcours d'un récit lui-même programmé¹⁸⁶ ». Même si le voyage est considéré comme un temps de repos, il est aussi un moment de consommation, par exemple pour les touristes. Ainsi, le temps de loisir n'est pas moins productif que le temps de travail, comme le rappelle Jacques Dubois : « On ne

¹⁸² *Ibid.*, p. 25.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁶ *Ibid.*

saurait négliger que la société mercantile contrebalance son exigence de rentabilité par la mise en valeur d'un temps de loisir conçu comme activité consommatrice réglée¹⁸⁷. » La productivité du sériel policier garantit aussi sa rentabilité dans la société de consommation.

Le genre policier est né pour répondre non seulement à une production massive et rapide, mais aussi à la domination de la classe bourgeoise moyenne sous le Second Empire et les débuts de la Troisième République. Au milieu entre la classe noble et la classe ouvrière, cette classe moyenne construit sa propre identité à travers l'accumulation de biens. C'est dans son domicile que les meubles luxueux, les objets précieux, les collections rares peuvent démontrer cette identité de nouveaux-riches. D'après Jacques Dubois, en tenant à « se préserver, se protéger, et des classes “dangereuses” tout spécialement », ce groupe social « veille aussi à consolider sa domination économique et à sauvegarder ses biens par un recensement vigilant des êtres et des choses. Il y a de cela dans la démarche positiviste. Détailler, dénombrer, identifier. Établir un inventaire universel¹⁸⁸. » Une culture fétichiste se forme ainsi progressivement dans la vie dite bourgeoise. En outre, pour construire une nouvelle identité, des distinctions sont établies non seulement entre les classes sociales, mais aussi entre les espaces. Pour Jacques Dubois, la classe bourgeoise défend son propre domaine, parce que « la même classe se montre singulièrement jalouse de ce qui touche au cercle intime de ses pratiques (la famille, la maison, la sexualité). Elle veille à nettement séparer domaine public et domaine privé, à empêcher leur communication¹⁸⁹. » Elle veut revendiquer l'intimité de vie mais en même temps elle veut être enviée et appréciée par d'autres pour se montrer en se faisant valoir, c'est pourquoi Jacques Dubois pense que « l'individu bourgeois, animé par deux tentations contraires, voudrait avoir prise sur les autres sans rien avouer de lui-même¹⁹⁰. » L'identité de la classe bourgeoise se trouve dans cette contradiction entre l'intimité et la vanité.

À cause de l'accroissement des écarts de richesse, la classe bourgeoise devient non seulement la cible de crimes réels mais aussi une source d'inspiration pour le roman policier. Selon Jacques Dubois, puisque « le crime est surtout prétexte à une rupture du

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁰ *Ibid.*

pacte de discrétion, de la règle de censure qui protège les vies privées », la fiction policière « porte un regard méthodique et morcelant sur l'univers qu'elle entend maîtriser. L'inventaire et le contrôle sont ses grands propos. Détection et déduction sont les temps forts d'un procès d'identification aussi efficace que systématique¹⁹¹. » Les secrets intimes personnels sont ainsi révélés dans le récit d'enquête, notamment à travers l'inventaire significatif de la scène de crime. C'est la raison pour laquelle Jacques Dubois considère que le roman policier représente la « mythologie du bricolage », du DIY (*do it yourself*) : « Collaborez avec le détective qui vous livre indices et déductions comme il les livre à son confident. Et de fait, plus ou moins, le lecteur joue le jeu, tente de reconstruire un scénario vraisemblable en s'aidant de pièces et de morceaux. Il ne se décourage même pas de manquer la bonne solution ainsi que le veut la loi du genre¹⁹². » Les secrets sont cachés derrière des objets, des traces sur le lieu de crime pour construire un jeu d'énigme pour les lecteurs. Ainsi, « cette participation est d'autant mieux induite que l'univers représenté est celui du quotidien, du familier, du domestique. L'énigme criminelle a pour effet d'élever à la plus grande étrangeté l'élément le plus banal et le plus anodin, réussissant de la sorte une combinaison originale du réalisme et du romanesque et dispensant ce dernier de bien des efforts d'imagination¹⁹³. »

Dans le policier, le domaine privé révèle aussi la vie intérieure de l'homme, comme le remarque Jacques Dubois : « La focalisation sur la sphère privée a pour effet de réaffirmer l'autonomie et les limites de cette sphère, en signalant les dangers qu'il y aurait à soulever le voile. Dévoiler pour conjurer la peur du dévoilement mais aussi pour faire du voyeur pervers qu'est le lecteur un coupable¹⁹⁴. » Au nom de la justice, chaque enquête légitime notre envahissement du domaine privé d'autrui et aussi notre voyeurisme envers l'intimité d'autrui, afin de voir ce qu'il reste après le crime. En retrouvant ce qui est absent, la relation entre l'enquête et le crime est comme celle existant entre la photographie et le réel. Jacques Dubois nous rappelle qu'« Émile Gaboriau, qui avait pour ami le photographe Carjat, témoigne à plusieurs reprises dans son œuvre de l'intérêt des policiers pour les possibilités qu'ouvre la photographie à

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 27.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 29.

ceux qui ont pour tâche de poursuivre et identifier les criminels¹⁹⁵. » Le romancier partage le même regard objectif avec la caméra, tout comme le conclut Jacques Dubois : « Tous deux sont animés, dans leur principe, par la préoccupation de fixer la trace de ce qui a été et ne sera plus. La photographie est empreinte, le *detective novel* pratique l'empreinte. Et le procès d'identification est tributaire de ces empreintes, effets latéraux et circonstanciels qui permettent de remonter à des facteurs plus stables et plus lourds de sens¹⁹⁶. » Dans la même ambition de remettre la réalité en ordre, la photographie représente le réel au niveau visuel et l'enquête reconstitue la vérité au niveau textuel. Les deux contribuent ainsi à l'édification d'un nouveau régime de preuve dite réelle ou vraie.

Dans une lecture du roman policier, on n'est plus terrifié par le cadavre, le meurtrier ou la violence et on ne sent non plus du chagrin et de la pitié pour la victime, ou de la colère envers le coupable. La mort d'un être humain n'est qu'un prétexte à déployer une histoire. Au contraire, on s'immerge dans l'aventure de l'enquête comme dans un jeu d'énigme. De même, dans une photo, on voit ce qui est encadré par l'objectif de caméra et on ignore ce qui est hors-champ. Quand la photo remplace notre mémoire et nos yeux, on est heureux de vivre dans l'image sans chercher ce qui en est absent. En réalité, une enquête ne peut pas empêcher les crimes d'être commis et aucune photo ne peut non plus éviter la perte. Ces deux inventions nous amènent à reconnaître les empreintes comme la réalité.

2. La réalité de la réalité

Le roman policier s'inspire de la culture de masse et de la société bourgeoise dans sa forme sérielle et reproductible et dans le thème de la vie privée. Il est un genre si attaché aux milieux social, économique et culturel qu'il est le produit particulier de son temps. Dans *Énigme et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Luc Boltanski nous propose de voir le roman policier comme une projection de la vocation d'État-nation du XIX^{ème} siècle. Au niveau du style, comme l'indique Luc Boltanski, le policier est un

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

genre anti-romanesque, qui rejette le fantasme des contes et l'aventure des romans picaresques origines espagnoles¹⁹⁷, parce que « ni le récit fantastique ni le récit picaresque ne sont propices à la construction d'énigmes. Le récit fantastique, dans son étrangeté ; le récit picaresque, dans son incohérence. La mise en scène de ces deux états de choses – l'étrangeté et l'incohérence – repose sur des présupposés ontologiques qui excluent toute sortie hors des mondes ainsi mis en place¹⁹⁸. » Pour Luc Boltanski, l'énigme n'est pas le fantasme ni l'aventure : « L'énigme n'existe en tant que telle que par référence à la possibilité de sa solution, à savoir de sa négation en tant qu'énigme. Elle se présente comme une *anomalie*, c'est-à-dire comme ce qui vient déranger un ensemble cohérent d'attentes prévisibles. Mais ce dérangement est non seulement provisoire, mais, d'une certaine façon, illusoire. Une fois la solution trouvée, tout rentre dans l'ordre¹⁹⁹. » Dans le roman policier, la construction de l'énigme est associée à sa solution, comme une chaîne d'opérations successives amenée par l'enquête. Les personnages du policier ne peuvent pas s'immerger dans une énigme sans la résoudre.

C'est donc cette solution de l'énigme qui peut nous expliquer la raison d'être du genre policier. Dans d'autres romans, il est difficile de connaître la fin de l'histoire mais dans le policier, la fin est aussi la solution, comme une loi générale de ce genre. C'est l'obligation de trouver la solution qui ainsi présuppose le contexte de cette action. Pour comprendre ce contexte de l'action du roman policier, Luc Boltanski nous propose de comparer les différents contextes d'actions : le réel ou la réalité présupposés par les différents genres :

Les personnages qui se meuvent dans le récit fantastique sont bien aux prises avec du réel. Si telle ou telle apparition fantomatique n'était pas réelle, l'histoire perdrait tout intérêt (de là, la déception du lecteur quand le narrateur croit bon de donner, en conclusion, une interprétation "rationnelle" des événements étranges relatés au cours du récit). De même, le héros du récit picaresque se débat au sein de conjonctures tout à fait réelles (sinon il ne courrait aucun risque, et le récit s'avérerait sans intérêt)²⁰⁰.

¹⁹⁷ Luc Boltanski, « RÉALITÉ/contre/réalité », *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012, chapitre 1, p. 24.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

Cette présupposition du réel dans les romans fantastique et picaresque désigne la condition nécessaire d'existence réelle de toutes choses dans l'univers de l'histoire (c'est-à-dire dans la diégèse), sinon il n'y a pas de sens, pour les personnages, à prendre action. Il ne s'agit pas de la valeur vraie ou fausse mais de la construction « réelle » du monde fictionnel pour les personnages romanesques. Comme l'explique Luc Boltanski :

Mais les réels avec lesquels l'action doit compter ont un caractère circonstanciel et singulier. Ils restent, en quelque sorte, attachés aux événements particuliers par l'intermédiaire desquels ils se manifestent et aux situations que ces événements mettent en place. Il y a donc autant de réels qu'il y a d'événements, et la succession des situations suscite une succession de réels différents et, souvent, incompatibles ou contradictoires²⁰¹.

Par exemple dans *Blanche-neige*, la princesse est morte mais a revécu grâce à l'amour d'un prince, et cette morte ainsi que cette reviviscence sont réelles dans la diégèse du conte, mais inacceptables et irraisonnables de notre point de vue médical. Ces réels existent et s'expliquent dans l'univers de cette histoire.

En ce qui concerne le roman policier, d'après Luc Boltanski, son contexte d'action est présupposé, comme la réalité qui est abstraite, mais raisonnable pour nous : « Faire référence à quelque chose comme la *réalité* suppose, à l'inverse, que l'on puisse tabler sur un ensemble de régularités qui se maintiennent quelle que soit la situation envisagée et qui encadrent chaque événement, si singulier soit-il. Ces régularités permettent de tracer la frontière entre le possible et l'impossible, et offrent à l'action un cadre général permettant une certaine prévisibilité ou, si l'on veut, un ordre²⁰². » Luc Boltanski indique aussi que ce fond de réalité repose sur deux ordres : *la réalité physique* et *la réalité sociale*, qui s'échangent très fréquemment à l'aide de nouvelles disciplines telles que la statistique, l'économie politique puis, peu avant l'apparition du roman policier, la sociologie²⁰³. » Ce fond de réalité supposé dans le roman policier est une projection de notre société. Par exemple, les lois pénales appliquées au criminel, les organisations

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 30-31.

²⁰³ *Ibid.*, p. 32-33.

de police, sont partageables entre le roman policier et notre sens commun.

Néanmoins, aux yeux du sociologue Luc Boltanski, la réalité supposée dans le roman policier, n'est pas si simple :

La réalité, la réalité sociale, telle qu'elle s'est d'abord présentée aux yeux d'un observateur (et d'un lecteur) naïf, avec son ordre, ses hiérarchies, ses déterminations et ses principes de causalité, se retourne et dévoile sa nature fictionnelle sous laquelle se dissimulait une autre réalité, bien plus réelle, habitée de choses, d'actes, d'auteurs, de plans, de liens et surtout de pouvoir dont nul, jusque-là ne soupçonnait l'existence et même jusqu'à la possibilité²⁰⁴.

On peut considérer la réalité apparente comme l'ordre de la société, ou de la justice que tout le monde suit, par exemple chacun possède un droit de propriété. Quand notre domicile est cambriolé, nous pouvons porter plainte à la police et lui demander de trouver le malfaiteur. Mais, pour le sociologue, qui décide notre droit de propriété ? Il s'agit donc de l'autre réalité profonde qui se cache derrière la réalité apparente. Pour Luc Boltanski, il s'agit aussi des pouvoirs qui ordonnent la réalité : « La question des pouvoirs et, par-là, des déterminations causales qui forgent la réalité, la font se mouvoir et lui donnent ses contours habituels²⁰⁵ », et ces pouvoirs sont incarnés notamment par le rôle du policier ou du détective du roman : « Dans le roman policier, le dévoilement qu'opère le détective révèle que même ; ou surtout, ceux qui étaient supposés incarner la réalité et qui disposaient des pouvoirs nécessaires pour la faire tenir et la faire respecter sont, ou peuvent être, des criminels²⁰⁶. » Le rôle du détective associe ainsi la réalité apparente avec la réalité profonde en les unifiant dans un même ordre.

Avec son optique sociologique, Luc Boltanski s'intéresse plus aux pouvoirs derrière l'ordre social projeté dans la réalité du roman policier, c'est-à-dire *la réalité de la réalité*. Pour lui, l'enquête du roman policier archaïque ne révèle que la réalité apparente, parce que « tabler sur la réalité est plus économique que de la suspecter ou de la mettre en cause²⁰⁷ ». Autrement dit, l'enquête se limite à et s'immerge dans l'apparence de la réalité sans pénétrer jusqu'à la réalité de la réalité. L'enquête devient

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

le microscope de la réalité, comme l'indique Luc Boltanski : « À l'opposé de ces routines ordinaires, le roman policier met en scène des situations dans lesquelles l'enquête est prolongée jusqu'à ses plus extrêmes limites. N'importe quoi, une trace de pas, un brin d'herbe foulé, un décalage temporel de cinq minutes entre deux témoignages, peut être utilisé comme un indice ou comme une preuve²⁰⁸. » Luc Boltanski explique encore que : « Jamais, avant l'apparition du roman policier, des mises à l'épreuve de la réalité aussi acharnées, aussi minutieuses et aussi étrangères aux pratiques ordinaires n'avaient donné lieu à des descriptions romanesques²⁰⁹. » Il exclut les descriptions détaillées du roman réaliste du fait que les détails sont construits pour l'effet de réel, non pas pour la réalité.

Pour Luc Boltanski, les explications sur l'influence du travail scientifique dans la littérature ne peuvent pas justifier « la fascination que les procédures d'enquête semblent, presque subitement, exercer à l'époque où naît le roman policier²¹⁰ ». Il pense que la fascination pour la réalité est plus un syndrome particulier de ce temps qu'un style littéraire : « Le développement du roman policier est concomitant avec une innovation importante qui intervient cette fois dans le domaine de la psychiatrie. Il s'agit de l'invention de la description, en 1899 par le psychiatre allemand Emil Kraepelin, d'une nouvelle maladie mentale appelée paranoïa²¹¹. » En s'appuyant sur cette concomitance entre le roman policier et la paranoïa, le sociologue associe le nouveau genre encore une fois avec la réalité externe, c'est-à-dire le contexte social de cette période. Autrement dit, la réalité du roman policier est aussi la réalité réelle de la fin du XIX^{ème} siècle. Il explique encore que : « D'après Kraepelin, l'une des caractéristiques morbides que présentent les sujets atteints par cette maladie est précisément de prolonger, dans les circonstances ordinaires de la vie, l'enquête au-delà du raisonnable, comme si les contours et la teneur de la réalité présentaient toujours, à leurs yeux, un caractère problématique. L'enquêteur des romans policiers agit donc comme un paranoïaque, à cette différence qu'il est sain d'esprit²¹². » La paranoïa est plutôt un caractère de personnalité qu'un délire paranoïde et cette mentalité hypersensible se manifeste souvent en désaccord avec la réalité. Une personne

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 37-38.

²¹² *Ibid.*, p. 38.

paranoïaque peut créer ainsi ses propres illusions ou critiques sur ce qu'elle voit. Le sociologue et l'enquêteur, comme la personne paranoïaque, créent aussi leurs propres visions et jugements sur la réalité, quand l'ordre de la réalité n'est plus maintenu.

Pour Luc Boltanski, la paranoïa de l'enquêteur, crée d'un côté la réalité « de façon aussi organisée, aussi robuste et, par-là, aussi prévisible que dans les sociétés occidentales modernes », et d'un autre côté, révèle l'inquiétude sur l'ordre fragile de la réalité²¹³. Le sociologue propose ainsi son hypothèse d'enquête : « Nous pensons que c'est cette inquiétude que met en scène le roman policier et que c'est l'art avec lequel il traduit cette inquiétude concernant *la réalité de la réalité* qu'il faut chercher la raison principale de son succès²¹⁴. » Autrement dit, l'origine de l'inquiétude vient des autorités qui possèdent le pouvoir et qui ordonnent la réalité apparente. Luc Boltanski trouve qu'une raison principale de cette inquiétude est issue de l'intention d'éliminer la distinction entre l'ordre personnel et l'ordre collectif : « L'une des particularités du roman policier est donc de se placer au point d'indistinction du privé et du public, de la société civile et de l'État et, plus radicalement encore, entre deux manifestations de la réalité²¹⁵ », et entre ces deux réalités, il explique encore que : « d'un côté, la réalité en tant qu'elle fait l'objet d'une expérience vécue par des acteurs individuels dans la diversité des situations quotidiennes » ; « de l'autre, la réalité en tant que totalité, reposant sur une trame de formats, de règles, de procédures, de savoirs et d'épreuves prétendant à un caractère général, et soutenue par des institutions prennent qui en déterminent les contours²¹⁶ ». Quand les deux réalités s'opposent, par exemple entre le mobile personnel de crime et l'ordre social ou la justice, l'inquiétude est ainsi suscitée.

Puisque l'État-nation est un composite associant un État et les nations différentes, son apparition ne peut pas être considérée comme allant de soi. D'après Luc Boltanski, l'unification des deux réalités : l'individuel et l'étatique est l'ambition de l'État-nation du XIX^{ème} siècle :

Il est d'attacher, dans une synthèse indissociable, d'un côté, la réalité vécue par les personnes individuelles dont la multiplicité est résorbée par leur appartenance à une même nation, avec ses mœurs et son caractère dit national, de l'ordre de la nature,

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁶ *Ibid.*

c'est-à-dire de l'en-soi, et, de l'autre, l'État, en tant qu'instance de réflexivité, de contrôle et de gouvernance qui assure, par le truchement des institutions, l'organisation, la stabilité, la sécurité et la conscience de cet ordre naturel, c'est-à-dire sa transformation en être pour soi²¹⁷.

Cet effort de l'État-nation pour l'unification des nations s'effectue aussi dans les institutions de nouvelles disciplines, comme l'indique Luc Boltanski : « Vers la fin du XIX^{ème} siècle européen, ces institutions prennent un caractère systémique, parce qu'elles sont de plus en plus fortement intégrées sous l'autorité de l'État, et aussi parce qu'elles se trouvent unifiées par la référence commune aux sciences et aux techniques, parmi lesquelles les sciences sociales, et particulièrement l'économie et la statistique, occupent une place notable²¹⁸. » Ces nouvelles disciplines ont le but de créer une vision commune sur la réalité : « En prenant appui sur les sciences, sur l'éducation et sur des enquêtes sociales le projet étatique qui se met alors en place prétend, au moins implicitement, résorber l'écart entre la réalité vécue et la réalité instituée, entre *les subjectivités* et les dispositifs objectifs qui leur servent de cadre²¹⁹. » Chaque étude scientifique, enquête sociale ou visite philanthropique deviennent l'occasion d'échanger entre les deux réalités.

Dans la fiction du roman policier, le détective, comme un représentant de ces institutions étatiques, porte la même mission de faire unifier la réalité désordonnée à l'échelle individuelle et la réalité cadrée par la justice. Comme l'indique Luc Boltanski : « Que l'État ait pour vocation de mettre en place un ordre qui se pose face au désordre et à la transgression, ou mieux vaudrait-il dire, de mettre en place un ordre ayant le pouvoir de déterminer ce qu'il exclut en tant que désordre transgressif appartient à la définition même de cette forme politique²²⁰. » Chaque enquête policière met ainsi à l'épreuve la réalité et aussi la réalité de la réalité, comme l'explique encore Luc Boltanski :

L'épreuve à laquelle l'État est confronté, dans le roman policier, c'est précisément l'énigme en tant qu'anomalie de la réalité. La réalité, dont l'État est censé se porter

²¹⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

garant, n'est pas mise en question par le fait qu'il existerait des criminels, ce qui constitue, d'une certaine façon, la justification même de l'ordre politique, mais par l'incertitude concernant les circonstances du crime et surtout le champ de son attribution, puisque n'importe quel personnage, si irréprochable soit-il en apparence, peut en être l'auteur²²¹.

L'État risque de faire l'objet de soupçons, parce que « c'est bien une réalité soupçonnable sous tout rapport, aussi bien matériel qu'humain, physique que social, que met en scène le roman policier²²² ». Néanmoins, l'enquête s'arrête souvent sur l'apparence de la réalité. Selon Luc Boltanski : « Le roman policier originel et, plus encore, le roman d'espionnage sont démunis de toute orientation critique (il faudra attendre les années 1930 pour que la critique sociale et politique vienne figurer dans ces genres littéraires)²²³. ». Ainsi : « D'inspiration conservatrice, sinon réactionnaire, les premiers ouvrages relevant de ces genres présentent des récits dans lesquels l'État, l'État légitime, finit toujours par l'emporter²²⁴. » Le roman policier porte donc l'idéologie de l'ordre d'État, dans la mesure où le monde doit toujours être remis en ordre.

Est-il possible vraiment de réduire toute la réalité à un ordre d'État ? D'après Luc Boltanski, les tensions et les inquiétudes des deux réalités ne sont pas diminuées avec la clôture de l'enquête, parce qu'on peut constater que certains ordres politiques sont souvent menacés au cours de l'enquête. Premièrement : « Cette tension est, évidemment, au cœur des intrigues politiques dont les principaux personnages ne cessent de dissimuler ou de mentir et de faire des déclarations officielles que viennent contredire des témoignages recueillis en sous-main²²⁵. » Il y a toujours différentes versions de la vérité, entre les personnages et le détective, et aussi entre les rumeurs et les aveux. Ces paroles dispersées s'opposent au besoin d'une seule parole officielle prononcée par les autorités. Elles témoignent aussi la contradiction de la vérité unique, qui se justifie par la sélection, la déduction, l'induction ou par l'exclusion d'autres versions. La vérité est ainsi une réalité réordonnée et aussi réprimée par l'ordre d'État.

²²¹ *Ibid.*, p. 43.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 43-44.

²²⁵ *Ibid.*, p. 46.

Concernant une autre menace de l'ordre d'État, Luc Boltanski indique encore : « Un deuxième rapprochement évident entre ordre politique moderne et roman policier concerne l'extension du soupçon. Tandis que, comme on l'a vu, dans un ordre traditionnel, le crime est un attribut du criminel, dans le roman policier, le crime peut être attribué à n'importe quel personnage, quelle que soit sa grandeur ou sa position hiérarchique²²⁶. » Tous sont soupçonnés, les objets, les traces et les personnages. Pour Luc Boltanski, cette tension peut être considérée comme une manifestation démocratique, quand tout le monde est considéré comme suspect, cependant : « C'est, en quelque sorte, l'extension sans limites du soupçon qui compose l'unité de la nation sous le regard de l'État²²⁷. » Certes, cette extension de soupçon peut être considérée comme l'extension des pouvoirs d'État, mais il existe toujours une distance incertaine, voire irréductible entre la réalité individuelle et la réalité étatique. Cette distance peut être réduite au respect de l'ordre d'État, mais elle peut être élargie à la critique sur l'ordre d'État. Cette critique sur l'État sera sans doute une force importante opposée aux pouvoirs d'États pour la mutation postérieure du genre policier.

Le roman policier originel crée la vérité cadrée par la réalité d'État. Cette vérité officielle ne déploie pas l'événement mais le procédé d'enquête fondé sur la paranoïa dans son récit principal. L'enquête, mais aussi l'ordre d'État, est la loi du genre, dans la mesure où la réalité se concrétise et se répète sans cesse dans l'imaginaire populaire. C'est aussi dans le roman policier que la réalité devient la vérité.

3. Récit de l'enquête

Le réalisme en littérature vers le milieu du XIX^{ème} siècle en France propose non seulement de nouveaux sujets sur la société mais aussi un nouveau style minutieux dans le monde romanesque. Les écrivains réalistes veulent dépeindre tous les visages réels de la société de leur temps dans leur écriture. La fiction devient de plus en plus proche de nous, lorsqu'elle devient de plus en plus réelle. Comment comprendre cet effet de réel dans le roman ? Cet héritage du réalisme peut-il influencer le roman policier ? Dans

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 46.

son analyse : « Écritures de la réalité », Lorenzo Bonoli explique qu'« au niveau purement référentiel, le texte de fiction réaliste se trouve coupé du monde réel, il retrouve une relation avec la réalité à travers la construction de mondes fictionnels, qui présentent une continuité avec le monde réel du lecteur²²⁸ ». En fait, dans le texte de fiction réaliste, cette isolation du monde réel garantit l'intégralité et l'autonomie de sa construction de monde fictionnel, aux niveaux pratique et théorique. Elle n'empêche pas la fiction d'emprunter des éléments du monde réel dans sa construction.

En outre, la construction de l'effet de réel dépend des connaissances du monde réel, partagées entre le romancier et les lecteurs. Il s'agit des travaux d'« assimilation du réel à la connaissance »²²⁹ selon les termes de Philippe Hamon. En s'appuyant sur les idées de Philippe Hamon, Lorenzo Bonoli conclut que « l'effet de réel relevant de la reconnaissance de quelque chose de déjà connu, il semblerait par-là que le réel tende à coïncider avec les connaissances que nous avons. Autrement dit, est réel ou, mieux, m'apparaît comme réel, tout ce qui m'est familier, tout ce qui est déjà catégorisé et conceptualisé, tout ce qui fait partie de mes connaissances établies²³⁰. » Donc, le personnage « réel » du roman réaliste peut se construire à partir des types sociaux, tels que l'alcoolique, le pauvre, le nouveau-riche, ou à partir de métiers, tels que l'ouvrier, le mercanti, le forgeron, la blanchisseuse. La scène « réelle » de leur histoire peut se construire à l'aide de noms propres de lieu, par exemple Paris, la capitale de la France, ou à l'aide de noms de monuments célèbres. La construction du réel porte sur les connaissances établies du monde réel, mais ces connaissances ne sont pas ouvertes comme celles du domaine scientifique, qui peuvent être révisées, corrigées ou réécrites. Pour l'effet de réel, comme l'indique Lorenzo Bonoli, les connaissances empruntées au monde réel, qui puissent « faire l'objet d'une "reconnaissance euphorique" », sont fermées au niveau épistémique²³¹.

Dans l'analyse de Lorenzo Bonoli, le terme de réel utilisé pour le roman réaliste est proche de celui utilisé par Luc Boltanski pour les romans fantastique et picaresque. Il s'agit de la construction du réel dans les genres fictionnels. En revanche, le terme de réalité utilisé par Luc Boltanski désigne plutôt les connaissances empruntées

²²⁸ Lorenzo Bonoli, « Écritures de la réalité », *Poétique* [En ligne], n° 137, 2004, p. 20. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-19.htm> [consulté le 19 août 2020].

²²⁹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et Réalité*, R. Barthes et d'autres, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [1973], p. 118-181. Cité par Lorenzo Bonoli, *ibid.*, p. 23.

²³⁰ *Ibid.*, p. 24.

²³¹ *Ibid.*, p. 32.

directement du monde réel, par exemple la loi, dans le roman policier. Pour les romanciers réalistes, ils veulent imiter le monde réel dans le monde fictionnel, principalement pour l'effet de réel. Certes, le roman réaliste peut introduire les morales, les valeurs du vrai ou du faux, la loi ou l'ordre social, cependant il met en cause toute la société, voire l'État, en montrant les problèmes sociaux. Autrement dit, le roman réaliste n'adhère pas absolument à l'ordre de la réalité. En ce qui concerne le destin de ses personnages, le jugement n'est pas réservé au policier ou à la justice, mais plutôt aux lecteurs, qui peuvent l'interpréter par eux-mêmes. Ainsi, le roman réaliste propose à la littérature une passerelle entre la fiction et la réalité, mais il n'a pas pour but de trouver la seule vérité conformée à la loi du monde réel, mais de trouver d'autres vérités hors de la loi.

Contrairement à la construction du réel dans le roman réaliste, le roman policier joue la déconstruction du réel et la reconstruction du réel sur la base de l'héritage réaliste. Dans la création du roman policier, la présupposition de la réalité facilite la déconstruction du réel au cours du récit de l'enquête. Les descriptions de traces, d'objets, de dégâts, de témoignages ou de traits physiques fragmentent la réalité présupposée. Laurence Devillairs indique aussi l'expérience brutale de la lecture du policier : « Un policier est d'emblée signifiant, justifié : un crime a été commis ou le sera. Dès les premières lignes, nous sommes "embarqués", et le récit se nie comme fiction. C'est ainsi que Ruth Rendell achève son dernier ouvrage en déclarant : "Quoi qu'il en soit, ceci n'est pas la fiction, c'est un compte rendu des événements (*Danger de mort*)"²³². » Puisque le commencement du récit est une énigme à décrypter, la construction du réel dans le roman réaliste est rompue dans le roman policier afin d'être recomposée à nouveau par le policier ou le détective, et encore par le lecteur. Si on peut entrer directement, sans obstacle, dans le récit de l'enquête, il nous semble qu'il n'y a pas d'écart entre la diégèse (l'univers du récit) et notre monde. Une fois l'accès permis, nous sommes emmenés comme dans un jeu de cache-cache ou dans un puzzle et sommes supposés connaître les règles du jeu, partagées avec notre monde réel. Notamment quand ces jeux se répètent épisode après épisode, nous avons l'habitude de compléter le monde énigmatique avec nos connaissances générales, qui régularisent la

²³² Laurence Devillairs, « Le policier : une chance pour la littérature », *Études* [En ligne], tome 397, novembre 2002, p. 513-521. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-etudes-2002-11-page-513.htm> [consulté le 19 août 2020].

réalité partagée en commun.

D'après Laurence Devillairs, en organisant le récit d'enquête, de l'énigme jusqu'à la solution, le genre policier refuse l'interprétation du lecteur :

Le Policier combine donc les paradoxes : il met en scène une vérité cachée, conduisant le lecteur à croire à une profondeur du récit, alors que la vérité est "en surface" dans chaque ligne du récit ; il suscite l'interprétation alors qu'il demande, en réalité, une lecture unique (la question de savoir qui a tué n'est jamais indécidable). Le plaisir essentiel du lecteur de Policiers est de savoir et non d'interpréter : l'interprétation est un divertissement littéraire, une dispersion née de l'incapacité à affronter la vérité dans son unicité et son évidence²³³.

Puisque l'objectif du jeu du roman policier est de trouver le coupable, le lecteur doit maîtriser déjà certains procédés d'enquête ou certaines connaissances judiciaires, comme ceux de la réalité, afin de résoudre l'énigme par lui-même, avant la résolution officielle du policier. Ainsi, comme l'indique Laurence Devillairs, un principe inviolable du genre policier est : « Il n'y a qu'une vérité et qu'une lecture possible²³⁴. » Le lecteur n'est pas simplement un lecteur de roman, mais comme un détective qui mène une enquête. La lecture, c'est l'enquête. Comme l'explique encore Laurence Devillairs : « Le sens d'un Policier ne naît pas de la rencontre entre le texte de l'auteur et l'interprétation du lecteur, renouvelant à l'infini le sens du texte, mais il préexiste à la lecture : en cela aussi, le Policier se présente comme un antiroman²³⁵. » Autrement dit, le sens d'un policier n'est pas différent entre le monde fictif et le monde réel. Le genre policier nous oblige à nous associer avec la réalité, notamment à travers nos connaissances communes.

Du point de vue narratif, le personnage de policier ou de détective n'est pas un rôle fictif dans le roman, mais aussi un symbole d'ordre de la réalité dans notre monde. En tant que symbole des forces de l'ordre, c'est un héros anti-romanesque qui peut traverser tous les épisodes et sait résoudre toutes les affaires. Il appartient au monde fictionnel et aussi au monde réel, quand il mène son enquête avec les ordres ou les lois

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

de la réalité. Dans le but de trouver le coupable, la loi de la justice réelle est transformée en loi du récit policier, qui transforme l'énigme en résolution. Cette transformation associe ainsi le récit de l'enquête avec le récit du crime. En comparant le roman policier archaïque avec le roman populaire de la même époque, Jean-Claude Vareille trouve que la structure narrative du double récit progressif / régressif est partagée entre les deux genres, mais que le roman policier la fixe et l'ajuste particulièrement comme sa propre formule :

Un Récit 1 (celui de l'enquête) débouche sur un Récit 2 (celui du crime). Le récit de l'enquête peut apparaître de cette façon comme le récit de la genèse d'un autre récit : il l'engendre et le fait sourdre. Ce récit 2 est évidemment analeptique par rapport au précédent. Cette double caractéristique : l'inversion entre l'ordre du texte et celui des événements de l'histoire d'une part, cette structure gigogne de l'autre, signe le roman policier comme genre ou sous-genre²³⁶.

C'est l'ordre de l'énigme à la solution, non pas l'ordre chronologique. Dans le récit du crime, comme l'analyse Jean-Claude Vareille, on peut retrouver les thèmes tels que la haine familiale, la jalousie, l'argent, la trahison du roman populaire et c'est pourquoi le roman policier est une forme gigogne, qui peut générer ou enchâsser d'autres romans classiques²³⁷. En outre, Jean-Claude Vareille indique qu'un récit peut être vérifié par l'autre : « Les rapports entre le Récit 1 (R1) et le Récit 2 (R2) sont des rapports de réversibilité causale » et qu'« il faut ensuite et surtout que le Récit 1 soit nettement supérieur en importance et en longueur au Récit 2 [...] C'est à ce prix que le récit sera authentiquement un récit policier : ce dernier est le roman de l'enquêteur, ce n'est pas celui du criminel²³⁸. » Cette supériorité du récit de l'enquête garantit le déroulement suffisant de l'énigme comme une longue aventure ou un labyrinthe complexe afin que le policier ou le détective puisse examiner toutes les pistes possibles avant la solution.

²³⁶ Jean-Claude Vareille, « Naissance du roman policier », *L'Homme masqué, le justicier et le détective* [En ligne], Lyon, Presse universitaire de Lyon, 1989, p. 39-72. Disponible sur <https://books.openedition.org/pul/1514> [publié sur OpenEdition Books le 5 novembre 2019 ; consulté le 22 août 2020].

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ « L'histoire racontée par R2 complète et achève celle de R1 : elle expose la genèse et le déroulement d'un crime dont on n'a présenté jusque-là que les effets ; mais, en même temps et inversement, R2 présente comme le produit de R1, puisque R1 décrit un processus de production et de génération, processus qui ne s'achève qu'avec le livre », *ibid.*

Le récit du crime, c'est-à-dire la solution, est souvent réduite aux derniers chapitres, mais elle n'est pas tout-à-fait limitée dans ces derniers chapitres, comme l'explique Jean-Claude Vareille :

Puisque la fonction du Récit 1 est de créer du Récit 2, et que cette genèse prend du temps, les chapitres qui précèdent le(s) dernier(s) (lieu du dévoilement) vont nous livrer à chaque fois des bribes qui ne se lieront qu'à la fin. Et comme nous nous trouvons face à un phénomène d'écriture, ce surgissement du chapitre censuré ne se fera qu'au prix d'approximation et de rature qui, dans le déroulement du texte ont nom : examen de traces et d'indices, réponses partielles, réponses bloquées, réponses suspendues, leurres, hypothèses, équivoques, le jeu consistant évidemment à retarder le plus possible la réponse « vraie », puisque dans ce genre d'intrigues les retards comptent plus que la conclusion²³⁹.

Les bribes du récit du crime sont dispersées dans le récit de l'enquête afin de se rassembler tout d'un coup, à la fin du récit analeptique du crime. Jean-Claude Vareille propose donc sa formule du roman policier archaïque :

R1 le récit premier, celui de l'enquête – R2 le récit seconde, complet de la genèse du crime – r2 un fragment ou une bricbe de ce récit seconde, une débouche susceptible d'être remise en cause → une relation de dépendance et de subordination (de création), on pourrait symboliser la structure canonique du premier roman policier par le schéma suivant : [(R1 > r2) + (R1 > r2) + (R1 > r2) etc. etc.] > R2 ²⁴⁰.

Certes, cette formule ne peut pas expliquer toutes les œuvres policières, mais elle montre une structure emboîtable du double récit du policier. En outre, dans cette formule, on peut constater que la supposition de la réalité selon les termes de Luc Boltanski, ou les connaissances générales selon les termes de Lorenzo Bonoli, est nécessaire pour connecter et compléter les deux récits. Dans un premier temps, le grand récit du crime (R2) est déconstruit en petits récits du crime (r2), comme les bribes d'une réalité *anormale*. Ensuite, le récit principal de l'enquête (R1) progresse en cherchant ces

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

bribes. Avec sa supposition de la réalité, le récit de l'enquête (R1) peut choisir et déceler les fragments de la réalité anormale, sinon il n'y a pas de différences entre les deux récits. Enfin, le grand récit du crime (R2) est reconstruit sur le fondement de la supposition de la réalité de la réalité, c'est-à-dire la justice, l'ordre d'État. La transition du récit de l'enquête au récit du crime implique l'intégration d'un ordre de la reconstruction : la réalité de la réalité, qui encadre toute la réalité, normale ou anormale. Le dispositif analeptique rappelle non seulement la vérité du récit mais aussi l'ordre de cette vérité en dehors du récit.

Entre le récit progressif et le récit régressif, et entre la réalité déconstruite et reconstruite, le genre policier révèle sa position entre la réalité et la fiction. Selon l'analyse de Jean-Claude Vareille, le roman policier est non seulement une enquête mais aussi une écriture, quand ce « roman de recherche » devient lui-même « la recherche du roman », comme il l'explique :

Le roman policier qui construit/reconstruit par bribes une aventure qui finit par être cohérente apparaît ainsi comme le récit de la genèse d'un texte, l'exhumation/invention d'un temps « perdu » soit d'un récit « perdu », le roman d'un roman, un roman au second degré où à la puissance deux, un roman en train de se faire, de s'écrire sous nos yeux, le détective devenant une image de l'écrivain. Ce qui nous apprend du même coup que chaque genèse littéraire renverrait à une aventure policière, toute écriture étant recherche (d'un texte) – si bien que, si *tout détective est écrivain*, la proposition serait réversible, et que *tout écrivain serait à sa façon détective*²⁴¹.

Dans l'univers du roman, il y a des écrits ayant la fonction de récit du crime, tels que le rapport rédigé par le détective, la note enregistrée par le policier, la lettre cachée ou le document volé par le suspect, qui révèlent la mise en abyme de l'écriture : l'écriture du romancier et l'écriture du personnage. Le roman policier devient un miroir qui permet de refléter le monde fictionnel et le monde réel l'un dans l'autre.

Ce n'est pas un hasard que, selon Jean-Claude Vareille, la *recherche* du roman policier inspire les romanciers à trouver de nouvelles formes de la littérature :

²⁴¹ Jean-Claude Vareille, « Roman de recherche ; recherche du roman », *ibid.*, p. 171-203.

Le roman expérimental des années 60 se veut systématiquement mise en scène de la genèse d'une écriture, roman de la quête d'un roman, exactement en somme comme un roman policier. À un moment où il prétend briser la narration linéaire, contester le modèle et l'impérialisme du récit réaliste du XIX^e siècle, inventer une nouvelle forme faite de variations, reprises, tâtonnements, esquisses successives, retards, qu'est-ce à dire sinon qu'il retrouve l'avancée fragmentée du roman policier et tous les détours d'une démarche lancée à la recherche d'un chapitre censuré²⁴² ?

Pour Jean-Claude Vareille, les nouveaux romans héritent de la mise en abyme de l'écriture du roman policier au niveau formel. Certes, leurs expérimentations formelles se basent sur l'imitation du roman policier, mais la loi du genre est renversée. En fait, le récit de l'enquête est fondé sur la supposition de la réalité. Si l'enquête a échoué, l'ordre de la réalité est ainsi perturbé au niveau du thème, ainsi que la norme de la littérature.

Dans *Les Gommages* (1953) d'Alain Robbe-Grillet, l'écrivain imite l'intrigue du roman policier à partir de l'énigme d'un faux meurtre, et introduit aussi le personnage de policier, symbolisant les forces de l'ordre pour le récit de l'enquête et aussi pour la supposition de la réalité. Néanmoins, la formule de double récit du genre policier est rompue quand le policier commet le vrai meurtre, en confondant l'assassin avec la victime. Le récit de l'enquête et le récit du crime se mêlent et s'unissent à la fin de l'histoire. Quand le procédé de l'enquête devient le mobile du crime, l'ordre de la réalité est mis en cause. L'ordre devient lui-même le désordre, aussi bien dans le monde fictif que dans le monde réel. Le rôle du policier et la valeur de justice portés par l'ordre de la réalité deviennent ainsi de nouvelles matières à réflexion au roman policier contemporain.

Les différentes techniques de l'enquête transforment la réalité en différentes formes de savoir : l'identification criminelle, le sondage, le reportage objectif ou l'imaginaire de l'ordre dans le roman policier. Dans la construction de l'identité personnelle, l'individu ne peut pas choisir sa propre identité. La prise de vue de notre portrait est standardisée et numérisée par d'autres, y compris les machines, afin de la dépersonnaliser. Ainsi, dans le rapport d'expertise, l'homme n'a plus de compétence

²⁴² *Ibid.*

pour se connaître. Il n'y a que la machine qui peut savoir comment identifier l'homme. Dans le domaine statistique, chaque individu est distribué en différents classements afin de composer une structure complète de la société. Ces nomenclatures de classement définissent non seulement l'état civil d'un individu, mais aussi le caractère d'une population dans l'enquête de sondage. En ce qui concerne le reportage, le journaliste doit chercher des points de vue autres pour construire objectivement un fait-divers, mais il introduit plutôt le point de vue officiel pour garantir l'autorité de son enquête. C'est la garantie du pouvoir de dire la vérité, mais aussi de la garantie de l'ordre la réalité. Enfin, le récit d'enquête du roman policier nous emmène dans un monde fictionnel fondé sur la réalité de la réalité. C'est une fiction plus réelle que la réalité qu'on connaît puisque l'énigme peut toujours être résolue.

Ces différentes formes d'écriture de l'enquête se soumettent à la réalité, en résistant à la subjectivité de l'écriture. Le sujet d'écriture devient ainsi objectif, quand il n'y a plus rien de confus, incompréhensif ou inexplicable. La vérité est garantie quand le sujet d'enquête se met à l'abri dans la réalité. Ces écritures complexes sont présentées en double structure dans laquelle la technique et l'écriture s'emboîtent et se transforment comme le savoir. L'identité personnelle attestée par le rapport scientifique, la représentativité garantie par les variables de contrôle, le fait-divers conclu par la police, le récit de l'enquête résolu par le récit du crime, ces enquêtes mettent en forme la réalité, et en même temps deviennent elles-mêmes des formes de la réalité.

**Partie 2 Les formes artistiques de l'enquête dans les
années 1960-1970**

Face à la crise de l'État-Nation après la Seconde Guerre mondiale, les techniques d'enquête évoluent pour s'adapter aux nouvelles réalités socio-politiques et économiques du monde occidental. D'un côté, les échanges commerciaux contribuent à la mondialisation économique et culturelle et, d'un autre côté, la Guerre froide crée un nouveau conflit idéologique entre le communisme et le capitalisme dans le nouvel ordre géopolitique du monde. Dans les pays occidentaux notamment, la décolonisation, les mouvements des droits civiques, la révolte des étudiantes, la libération sexuelle etc. secouent l'ordre établi par les états, et mettant leur pouvoir en cause. Entre les crises nationales et les menaces internationales, la technologie informatique est développée pour le renseignement, et la sécurité de la défense. En outre, la technique de surveillance publique est aussi inventée pour la prévention de la criminalité urbaine. Les enquêtes inventées à la fin du XIX^{ème} siècle recourent encore plus aux nouvelles technologies, telles que l'ordinateur pour l'analyse des données, le satellite espion pour le renseignement, l'Internet pour la communication, le système de CCTV (*Closed-Circuit TeleVision*) caméra de surveillance pour le contrôle social, le véhicule SNG (*Satellite news gathering*) pour le reportage en direct, ou le caméscope (*Portapak, Sony Video Rober Portapak* lancé en 1967), afin de construire une réalité convenable pour la nouvelle époque. Il s'agit de l'opposition entre l'État et le peuple de cette époque, selon laquelle d'un côté l'État veut contrôler toute la réalité à l'aide des nouvelles technologies, et de l'autre côté le peuple ne peut plus faire confiance à l'État en s'engageant directement dans le monde.

Dans ce contexte de révolutions technologiques et politiques, l'art renonce à la tradition de la peinture en se tournant vers de nouvelles formes de création. Ces nouvelles formes artistiques ne doivent pas être considérées spontanément par nous comme des courants artistiques classifiés par la simple évolution stylistique du classicisme à l'expressionnisme abstrait, mais doivent être considérées synchroniquement et intentionnellement par nous comme la réponse du monde de l'art au réveil du peuple de cette période révolutionnaire. Ainsi, c'est aussi une époque révolutionnaire pour l'art, au cours de laquelle apparaissent de nombreux courants : le Pop art, le Happening, l'art corporel, l'art conceptuel, la performance, le Land art, le Minimalisme, l'art vidéo, etc. Il ne s'agit pas d'une l'évolution stylistique de la peinture, mais d'une révolution de l'art lui-même, qui élargit non seulement son propre terrain, sa propre définition, mais aussi tous ses possibilités. Chaque tentative devient une manifestation ou une

révolution. Autrement dit, chacun de ces courants artistiques inclut non seulement une nouvelle forme mais aussi une nouvelle notion de l'art, tout comme cette époque révolutionnaire le fait au niveau de la technologie et aussi au niveau de la pensée. Or, l'art hérite aussi de l'esprit rebelle de cette époque en cherchant son rôle entre la réalité dominée par l'État et le monde vécu du peuple. À travers la réalité dans laquelle tout le monde est impliqué, l'art peut enquêter sur l'art lui-même.

Pourquoi cette exigence de la participation au monde du peuple ? Après les deux guerres mondiales, puisque l'ordre établi par les États-nations est confronté aux nouvelles valeurs du monde, la méfiance et les critiques du peuple deviennent inévitablement des forces opposées aux autorités. Autrement dit, la distance se creuse entre l'État et le peuple, et aussi entre l'ordre établi et le désordre constant. Pour comprendre cette opposition, le sociologue Luc Boltanski explique la différence entre deux concepts opposés, la réalité et le monde : « la *réalité* est celle d'un ordre stabilisé et mis en forme par les institutions alors que le *monde* renvoie à tout ce qui peut surgir de manière imprévisible dans l'expérience des acteurs sociaux et remettre en cause la *réalité* telle qu'elle s'était stabilisée²⁴³ ». C'est le pouvoir de l'État qui fait privilégier la réalité dans notre vie à travers « la mise en place de dispositifs sociaux, des institutions, visant à réduire cette incertitude [de nos expériences du monde]²⁴⁴ ». Si on retourne à la naissance de la culture d'enquête née à la fin du XIX^{ème} siècle, on comprend bien comment la réalité est concrétisée au début du XX^{ème} siècle à travers l'enquête policière de justice, le questionnaire social, le reportage journalistique et aussi

²⁴³ Selon Luc Boltanski, cette distinction entre la réalité et le monde existe déjà dans notre vie quotidienne : « Pour donner un exemple très simple, quand vous attendez l'autobus, vous vous attendez à ce qu'il arrive tous les quarts d'heure, c'est une expérience ancrée dans des *formats* de réalité. Il y a l'arrêt de bus, il y a les horaires et la commune qui a placé l'arrêt de bus et les horaires sur la route. Cependant, il se peut aussi que le bus n'arrive pas pour de multiples raisons qui viennent *du monde*, qui ne sont pas prévisibles. C'est ainsi qu'une grande partie de nos expériences est aussi ancrée dans *le monde* et se trouve marquée par l'incertitude. Ces expériences sont plus difficiles à rendre explicites », Laura Chartain et Marine Boisson Jeanne, « Remettre en cause la réalité : entretien avec Luc Boltanski », *Dialogue globale* [En ligne], volume 7.1, mars 2017, version française, p. 9-11. Le format numérique est disponible sur <http://globaldialogue.isa-sociology.org/wp-content/uploads/2017/03/v7i1-french.pdf> ; aussi sur le site de Global Dialogue : Magazine of the International Sociological Association : http://globaldialogue.isa-sociology.org/remettre-en-cause-la-realite-un-entretien-avec-le-sociologue-francais-luc-boltanski/#_ftn1 [consulté le 21 septembre 2019].

²⁴⁴ D'après Luc Boltanski, ce privilège de la réalité a été façonné au moment de la montée en puissance des États-nations : « Dans *Énigmes et complots*, je considère le projet spécifique des États-nations européens, spécialement dans leurs formes démocratiques de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, comme des tentatives pour réellement fournir des cadres à la réalité, ou rendre l'action prévisible, en prenant appui à la fois sur le droit, c'est-à-dire sur des dispositifs de police, sur les sciences de la nature et sur les sciences sociales. Cette réalité construite est bien un cadre pour nos actions, mais dans le même temps, elle sélectionne, elle met en forme des éléments arrachés à ce que j'appelle *le monde* qui, lui, ne peut pas faire l'objet d'une description visant la totalisation », *ibid.*

le roman policier de la lecture populaire. Comme abordé dans la discussion menée dans notre première partie, ces différentes formes d'enquête cherchent à rétablir l'ordre dans le désordre de notre vie. Néanmoins, après les deux guerres mondiales, la crise de l'État nous fait douter de l'ordre établi. Dans les mouvements du peuple, les expériences vécues au monde deviennent plus réelles et concrètes que les règles et les lois établies par l'État. C'est pourquoi le peuple commence à contester l'ordre de l'État derrière la réalité établie. Dans ce cadre, on peut trouver les romans policiers qui s'intéressent plus à l'enquête elle-même qu'à la solution d'une énigme.

Puisque le roman policier se développe parallèlement avec l'expansion du pouvoir des États-nations dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, ses enquêtes sont créées pour retourner à l'ordre de la réalité²⁴⁵. C'est la raison pour laquelle Luc Boltanski considère que le roman policier est conservateur, contrairement au rôle critique de Voltaire dans l'affaire du chevalier de La Barre²⁴⁶. En comparaison avec l'enquête critique de Voltaire²⁴⁷, Luc Boltanski pense qu'il faut attendre jusqu'aux années entre 1930 et 1940 aux États-Unis et jusqu'à la suite des événements de Mai 68 en France pour retrouver certains contre-récits policiers qui possèdent l'esprit critique de Voltaire :

Dans ces contre-récits, la trame narrative se développe toujours à partir de la structure du récit policier originel et, particulièrement, sur la base de l'opposition entre le détective privé et le policier d'État, mais la place occupée par les principaux motifs et la valeur qui leur est conférée se trouvent retournées. Le détective privé n'y lutte plus contre le crime, en accord au moins tacite avec le policier, mais aussi, ou surtout, contre le policier lui-même, agent corrompu d'une administration qui ne

²⁴⁵ Comme le remarque Luc Boltanski : « Le récit policier originel se développera, à la fin du XIX^e et au début du XX^{ème} siècle, dans une direction différente, non pas critique mais conservatrice. Son objet ne sera pas de creuser des failles dans une réalité qui se présente comme robuste, en la dévoilant comme artefact ou, si l'on veut, comme réalité *construite*, cela en tirant parti de l'écart entre les vérités officieuses et les mensonges officiels », Luc Boltanski, « Une étude en noir », *Tracés : revue de sciences humaines* [En ligne], 20/2011, mis en ligne le 16 mai 2013, p. 49-73. Disponible sur le site OpenEdition Journal : <https://journals.openedition.org/traces/5049> [consulté le 19 septembre 2019].

²⁴⁶ Luc Boltanski considère Voltaire comme un détective critique dans l'affaire du chevalier de La Barre : « Prenant appui sur l'espace public, ils [les pamphlets que Voltaire] mettent en question l'unanimité proclamé de la société d'Ancien Régime en la dévoilant, non comme l'unité organique qu'elle prétend être, mais comme unité artificielle, engendrée par la peur et la force, pur produit de la tyrannie. Envisagé sous cet angle, Voltaire, personne privée qui mène véritablement une contre-enquête originale, attentive aux moindres détails, est bien le prototype du détective. Mais c'est un détective critique », *ibid.*

²⁴⁷ La contre-enquête de Voltaire, pour Luc Boltanski devient aussi un idéal pour porter un autre regard « critique » sur la naissance du roman policier, tout comme sa vocation pour la sociologie critique.

l'est pas moins et défenseur d'une société présentée comme « pourrie »²⁴⁸.

En tant que sociologue, Luc Boltanski n'a pas l'intention de développer l'histoire littéraire du roman policier, non plus de détailler les critères de définition sur le contre-récit du roman policier, donc il ne parle pas plus d'exemples du roman policier qui mènent le contre-enquête. En fait, le roman *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet, publié en 1953, marque déjà un grand succès du contre-récit du roman policier aux niveaux de la forme d'écriture et du sujet du récit. Quand l'État devient un instigateur de guerre et de génocide, comment peut-il faire pour que son peuple croit en lui ? Quand un enquêteur devient le meurtrier, le symbole de l'ordre est basculé vers le désordre et aussi vers la méfiance. Cette méfiance envers l'ordre fait réfléchir aussi les artistes entre les années 1960 et les années 1970 sur la réalité qu'on connaît et dont on a l'habitude.

Il n'est pas étonnant que les artistes empruntent des formes d'enquête, telles que les inventions informatiques, les techniques de vidéo-surveillance, ou la filature d'une personne, et les développent comme source et matière de l'art conceptuel, de l'art vidéo, de l'art corporel, etc. Tout comme la méfiance du peuple dans la crise de l'État-nation, les conventions ou les critères établis pour les formes traditionnelles de l'art telles que la peinture ou la sculpture ne peuvent pas après les deux grandes guerres persuader les artistes, qui veulent s'approcher plus du monde où ils vivent. Ainsi, pour les artistes, ces formes d'enquête proposent des moyens essentiels pour examiner non seulement la réalité établie, mais aussi le régime de l'art dominant. Du fait de la méfiance de toutes les règles, les artistes ne cherchent pas à trouver un autre ordre du monde ou d'autres critères artistiques, comme la solution dans une enquête, mais d'intégrer les formes d'enquête non seulement à leur création, mais aussi à leur quête du sens de l'art. Dans cette partie, nous souhaitons analyser l'appropriation des formes d'enquête dans les œuvres d'art entre les années 1960 et 1970 afin de comprendre ce grand tournant vers la réalité, au sens général, dans l'art conceptuel, l'art vidéo et dans l'art performance.

²⁴⁸ Luc Boltanski, « Une étude en noir », *ibid.*

I. De l'information à la documentation

La Guerre froide professionnalise les activités et les techniques d'enquête à un niveau jamais atteint auparavant. La technologie informatique notamment change complètement non seulement notre vie mais aussi le monde, avec l'invention de l'ordinateur et d'Internet. Si on remonte aux années 1960 et aux années 1970 avant la généralisation massive de la technologie informatique, les imaginaires informatiques sont déjà présents dans les œuvres des artistes de la nouvelle génération. C'est la raison pour laquelle Kynaston McShine, le commissaire du Museum of Modern Art (MOMA) de New York, organise l'exposition *Information* en 1970, afin d'introduire de jeunes artistes fascinés par la langue, la communication, le déchiffrement, la numérisation, etc. Cette exposition témoigne d'une tentative de communication par l'art, dans la mesure où les artistes cherchent de nouveaux médias pour transmettre leur œuvre. Ainsi, il devient nécessaire de dématérialiser une œuvre d'art pour la communication. En outre, on ne peut pas négliger que le revers de cette tentative de communication est l'interception d'information, l'objectif de toutes les activités de renseignement. Les techniques d'interception peuvent créer par conséquent « la réalité » objective et scientifique comme preuve irréfragable. L'enquête devient la documentation des données de la réalité dans le domaine informatique. En d'autres termes, la technologie informatique crée un nouveau concept d'enquête sur la base de données. Dans cette section, nous allons tenter de dévoiler pendant la Guerre froide cette impulsion de documentation dans les œuvres d'art où les artistes utilisent le document, la photographie, les chiffres comme interception des données de la réalité ou comme la révélation des faits.

1. Interception

Dans un mémorandum daté de 1961, le président américain John F. Kennedy a demandé à son vice-président Lyndon B. Johnson de mener une enquête globale sur un projet spatial, afin de reconquérir la confiance de la population et la suprématie

mondiale dans la course aux armements :

Avons-nous une chance de battre les Soviétiques en construisant un laboratoire dans l'espace, ou avec un voyage autour de la Lune, ou avec une fusée pour débarquer sur la Lune, ou avec une fusée pour aller à la Lune et retour avec un être humain ? Existe-t-il d'autre programme spatial qui assure les résultats spectaculaires dans lesquels nous pouvons remporter la victoire ?²⁴⁹

Cette demande du président Kennedy a mené directement au programme *Apollo*, une mission spatiale ayant pour objet d'amener l'Homme sur la Lune. Certes, il est difficile d'imaginer un voyage sur la Lune à cette époque-là. Pourtant, c'est cette période de la Guerre froide qui va permettre aux sciences de réaliser ce qu'on imaginait depuis très longtemps, avec l'aide du pouvoir d'État. Contrairement aux enquêtes sociales au sein d'un État-nation au début du XXe siècle, les activités de renseignement des États-Unis pendant la Guerre froide ont pour objectif de connaître non seulement d'autres pays ennemis, mais aussi d'autres planètes de l'espace. Ainsi, les besoins d'informations et de données pour ces nouvelles connaissances mondiales sont immenses et impératifs en stratégie militaire et en tactique défensive.

Aujourd'hui, l'ambition de John F. Kennedy de prendre le contrôle du monde n'est plus imaginaire. La technologie de l'ordinateur, du *GPS* (*Global Positioning System* ; système de géo-positionnement par satellites) ou du *Web* (Internet) dont nous dépendons au quotidien, sont les fruits les plus évidents de la révolution informatique, née de la Guerre froide. Toutes les informations que l'on perçoit ou reçoit se diffusent, se stockent et se composent ou se recomposent immédiatement à travers nos appareils informatiques. En revanche, il devient difficile pour nous d'imaginer l'époque avant la généralisation des ordinateurs dans tous les domaines. Comment traiter tant d'informations efficacement sans ordinateur ? Comment connaître le monde où l'on se trouve sans GPS ? Comment communiquer rapidement avec les gens à l'autre bout du monde sans Internet ? Il ne s'agit pas de ces inventions technologiques elles-mêmes,

²⁴⁹ Traduction de l'auteur. *Memo from President John F. Kennedy to Vice President Lyndon Johnson, April 20, 1961* [En ligne], National Archives and Records Administration, Lyndon Baines Johnson Library and Museum, Austin, Texas. Disponible sur le site *U.S. Capital : visitor center* : <https://www.visitthecapitol.gov/exhibitions/artifact/memo-president-john-f-kennedy-vice-president-lyndon-johnson-april-20-1961> [Consulté le 14 Février 2020].

mais des imaginaires technologiques pendant la Guerre froide au sein de la population. Quand on regarde les œuvres du Pop art, on retrouve certains imaginaires de la société de consommation des années 1960, par exemple l'esthétique de la répétition des affiches commerciales chez Andy Warhol ou celle de la reproduction des bandes-dessinées de Walter Disney chez Roy Lichtenstein. Cependant, il y a peu de discussion sur les imaginaires des technologies informatiques dans la culture de la Guerre froide.

Certes, il existe un grand écart de connaissances professionnelles entre les ingénieurs informatiques et la population générale, mais cela n'empêche pas les gens d'imaginer l'ère numérique. Tout comme l'échange entre l'art noble et l'art populaire (*high and low art*), la haute technologie peut s'inspirer des attentes ou des besoins de la population concernant les usages de nouvelles technologies, notamment dans la période de la compétition internationale entre les États-Unis et les Soviétiques. En été 1970, le MoMA (*Museum of Modern Art*) de New York inaugure l'exposition *Information* (Fig. 1) et présente au public « un rapport sur les activités récentes de jeunes artistes ». Le titre de l'exposition introduit dans l'art un nouveau domaine de l'informatique en proposant au public d'associer l'art avec l'information. Pour la plupart des critiques d'art aujourd'hui, cette exposition a marqué un grand tournant vers l'art conceptuel dans l'histoire de l'art. Cependant, le terme d'art conceptuel est utilisé par l'évaluation postérieure sans rendre compte des idées initiales de l'informatique dans les années 1960. C'est la raison pour laquelle il est important de retourner au contexte de la période de la Guerre froide.

Reg Whitaker définit le renseignement comme « la collecte systématique et ciblée d'information lancée par un ou des États sur d'autres États » et, en plus « il est dans l'intérêt national de l'État afin de pénétrer les secrets de leurs rivaux (renseignement), et dans le même temps protéger ses propres secrets (contre-renseignement ou contre-espionnage)²⁵⁰ ». Surtout, le renseignement est né avec les États-nations comme « un élément structurel de l'État-système moderne dans lequel un état comme décrit chez Hobbes est une condition fondamentalement internationale, limitée seulement par les équilibres de pouvoir – ou dans l'ère récente de la Guerre froide, par l'équilibre de terreur²⁵¹ ». En outre, comme le remarque Reg Whitaker, « Le renseignement est ainsi

²⁵⁰ Traduction de l'auteur. Reg Whitaker, « Security and Intelligence in the Post-Cold War World », *Socialist Register*, Vol. 28, 1992, New World Order, London, Merlin Press, p. 113.

²⁵¹ *Ibid.*

lié à la guerre, ou à la préparation ou à l'anticipation de guerre, et en effet est considéré par les praticiens comme une guerre par d'autres moyens », et le renseignement tire aussi son origine de l'espionnage : « L'espionnage moderne comme un art s'est développé au début de l'ère de la grande rivalité de pouvoir avant la Première Guerre mondiale et a achevé ses plus grands progrès technologiques dans l'atmosphère surchauffée de l'innovation scientifique durant la Seconde Guerre mondiale²⁵² ». Autrement dit, le renseignement en tant que collecte d'informations est plutôt une science pointue et ultrasecrète, qui n'est réservée qu'à très peu de personnes désignées par l'État.

D'après Reg Whitaker, « il y a deux genres de sources de data de renseignement en général : humain et technique – ou *HUMINT* et *TECHINT* dans le jargon de métier » :

Le Humint comprend des informations collectées par ou à partir de gens, allant d'espions traditionnels gérants des réseaux d'agents, à des taupes spécialisées haut placé au sein des gouvernements ciblés [...]

Le Techint comprend tous les moyens de collecte d'informations à travers la technologie : ceux-ci allant du renseignement traditionnel à l'analyse des signaux concernant l'interception et le décryptage de communications cryptées à l'enregistrements et la cartographie d'impulsions électromagnétiques et à l'imagerie basée sur le satellite.²⁵³

Cette distinction met en évidence tous les dispositifs nécessaires pour la collecte d'information par le pouvoir d'État. Cependant, ces dispositifs doivent s'opérer « sous la table » ou sous des actions déguisées (*Covert Action*) « allant du soutien dissimulé pour des forces politiques particulières, de la propagande et la désinformation déguisées, de la déstabilisation économique indirectement suscitée, au soutien déguisé envers les tentatives paramilitaires de renverser un régime, ou encore un assassinat politique²⁵⁴ », et ainsi « il semble inévitablement que le renseignement comme la collecte d'information va se répercuter sur le renseignement comme intervention déguisée²⁵⁵ ». En d'autres termes, la collecte d'information a pour but de lancer des opérations ou des

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 114.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁵⁵ *Ibid.*

interventions internationales, donc elle est toujours intentionnelle et ambitieuse.

Pendant la Guerre froide, le développement d'activités de renseignement est déguisé en innovation des techniques informatiques. La collecte d'information, à travers les nouvelles techniques informatiques, n'est pas scientifique comme aujourd'hui, mais très politique au niveau idéologique. Néanmoins, la plupart des gens de cette époque ont considéré que l'invention de l'informatique était un progrès énorme pour traiter les informations, non pas une menace à leur vie privée. C'est aussi le contexte de l'exposition *Information* de 1970, dans laquelle nous pouvons remarquer certains imaginaires s'intéressant à l'informatique de l'époque de la Guerre froide. Les 150 artistes invités par le commissaire Kynaston McShine pour *Information* donnent leurs différentes interprétations à travers tant de documents, de pamphlets ou de catalogues, de photographies, de films, ou de performances *in situ*. Il s'agit d'immatérialiser l'art sous forme de données manipulables par les différentes techniques communicatives, au contraire d'œuvres d'art sous forme d'objet unique. En considérant l'art comme information, les œuvres de ces artistes deviennent un appareil informatique pour traiter, ou plutôt pour transformer la création artistique en « data ».

D'après la déclaration de Kynaston McShine dans le catalogue de l'exposition :

Beaucoup de jeunes artistes intellectuels et sérieux exposés ici ont prêté attention à la question de savoir comment créer une œuvre d'art qui pourrait atteindre un public beaucoup plus étendu que celui qui s'intéressait à l'art contemporain au cours de dernières décennies. Leur tentative poétique et imaginative, sans être distante et condescendante, les a conduits vers le domaine de la communication où l'Information se reflétait²⁵⁶.

Ces jeunes artistes se lancent dans le nouveau domaine de la communication en opposition avec la tradition de la peinture, parce qu'ils partagent aussi la croyance de la démocratisation de l'art depuis le *Pop-art*. Mais il ne s'agit pas de l'imitation de l'art populaire, plutôt de l'utilisation directe de la communication de masse. Comme le souligne le commissaire Kynaston McShine, « Avec un monde de l'art qui est prêt à

²⁵⁶ Traduction de l'auteur. Catalogue de l'exposition *Information* [En ligne], éd. par Kynaston L. McShine, New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 139. Disponible sur <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686> [consulté le 27 août 2021].

connaître des œuvres récentes, à travers la reproduction et la large dissémination d'informations via les périodiques, qui ont été changés par la télévision, le film et le satellite, ainsi que le « jet », il est maintenant possible pour les artistes d'être vraiment international ; les échanges avec leurs pairs sont maintenant relativement faciles²⁵⁷. » Comme ces jeunes artistes se sont trouvés dans le « village global » de Marshall McLuhan, ils ont cherché à « informatiser » leur création artistique pour sa transmission : « De plus en plus, les artistes utilisent le courrier, le télégramme, la machine de Télex etc. pour la transmission des œuvres elles-mêmes – les photographies, les films, les documents – ou de l'information sur leurs activités. Aussi bien pour les artistes que pour leur public, c'est une situation ouverte et stimulante, et surtout moins restreinte que celle d'il y a cinq ans²⁵⁸. »

L'usage des techniques de communication par ces artistes transforme inévitablement l'art en données. Ainsi, tout comme dans les activités de renseignement, l'œuvre d'art devient une collecte d'information sur l'art lui-même ou sur la création elle-même. Dans son introduction, Kynaston McShine synthétise les trois orientations des œuvres des artistes invités : « Certains artistes ont tenté de pénétrer dans leur milieu et de travailler sur ses problèmes et événements. Certains ont pris conscience de leur propre corps, dans un sens qui n'a rien à voir avec les idées reconnues de l'autoportrait, mais plus avec les interrogations et les observations sur les sensations. D'autres ont embrassé des phénomènes naturels d'une façon qui est parfois romantique et parfois quasi scientifique²⁵⁹. » Les artistes se sont tournés vers les nouveaux domaines afin de « collecter » de nouvelles informations comme matière de création ou de réflexion.

En ce qui concerne la première orientation, les artistes s'engagent dans leur milieu en menant leur propre enquête. Marta Minujín, artiste argentine invitée dans *Information*, essaye de pénétrer dans une institution politique pour collecter les informations sur le réseau social particulier du *Center of Inter-American Relations* (CIAR) dans son œuvre *Minucode* (1968 ; Fig. 2-3). Pour l'artiste, « Les soirées cocktail étaient très importantes pour les habitants de la capitale culturelle et économique d'Amérique²⁶⁰ », donc elle décide de lancer le projet du *Minucode* pour la

²⁵⁷ *Ibid*, p. 140.

²⁵⁸ *Ibid*.

²⁵⁹ *Ibid*, p. 139.

²⁶⁰ Traduction de l'auteur. Daniel Quiles, « 1000 Words : MARTA MINUJIN », *Artforum*, Vol. 48, No. 8, avril 2010.

documentation sur ces soirées significatives au niveau plus politique qu'artistique. D'abord, Marta Minujín crée un questionnaire avant son invitation : « Si vous avez envie de venir à une soirée cocktail, remplissez ce questionnaire et retournez-le à cette galerie d'art²⁶¹. » Puisqu'elle reçoit plus de mille réponses à son questionnaire, elle est obligée de diviser tous ces invités à l'aide d'une machine, en quatre groupes sociaux : Commerce, Art, Mode et Politique²⁶². Ces questionnaires contiennent dans un premier temps la collecte des données personnelles de ces invités, puis la distinction ou la classification de ces invités pour organiser les soirées prévues « dans la troisième semaine du mois de mai de 1968 » par l'artiste.

Il s'agit d'une imitation de la soirée cocktail « au CIAR », puisque c'est l'artiste qui propose sa propre invitation aux invités. Mais, le choix du site de soirée est significatif parce que, d'après Daniel Quiles, « Le CIAR, fondé par la famille Rockefeller, était une parmi nombre d'organisations non-gouvernementales à avoir formé un allié fantomatique de l'État, en exerçant la diplomatie douce si essentielle à la prolongation de la Guerre froide²⁶³. » C'est la raison pour laquelle, « une vue plus proche sur l'œuvre suggère qu'elle contient un thème sous-jacent de la critique institutionnelle dans son mimétisme de l'idéologie et de la diffusion du centre²⁶⁴. » En effet, l'ambiance tendue de la guerre peut se déguiser en ambiance conviviale d'une soirée de cocktail, tout comme un espion malin peut se déguiser en voisin aimable. Certes, l'artiste ne peut pas montrer une soirée tenue réellement par les agents secrets. Mais, elle peut faire un vrai travail de collecte d'informations sur ces soirées mimétiques qui ont lieu réellement dans un site emblématique de la Guerre froide et à des dates précises. D'après la présentation de *Minuicode* par l'artiste, ce projet comprend deux parties de travail sur place : « La première partie de *Minuicode* (un environnement social-scientifique) était une étude sociologique essentielle sur les identités de chaque soirée cocktail, et sur comment les invités se représentent eux-mêmes, jouant leurs rôles dans la vie réelle à travers des tenues et des

²⁶¹ Traduction de l'auteur. *Latin American Forum : Marta Minujín* [en ligne], *A panel discussion with MARTA MINUJIN* animé par Edward J. Sullivan, Alexander Alberro, Gabriela Rangel et Gatherine Morris, in Institute of Fine Arts, New York University. Disponible sur <https://www.islaa.org/all/2017/9/26/a3wh9hg037fuzvo6osxp1wempy9d4y-x9fjr-a34fb-bsfgp-rbtfh-tryrg-r3xhn> ; <https://theartifactoid.com/tag/cocktail-party/> [consulté le 18 février 2020].

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Traduction de l'auteur. Daniel Quiles, « 1000 Words : MARTA MINUJIN », *ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

comportements ²⁶⁵ », et « la deuxième partie implique les différents moyens d'enregistrement de ces quatre expériences, en travaillant avec les différents concepts de médias artistiques et intellectuels, et avec ceux qui ont regardé et ceux qui ont été regardés²⁶⁶. »

Comme ces invités ne sont pas impliqués dans les activités de renseignement, le contenu de leurs discussions n'est pas le travail principal du projet du *Minucode*. Tout comme la machine de caméra, l'artiste enregistre les apparences et les comportements de ces invités comme matière première et expérimente les différents médias et les différents angles de montage (Fig. 4) :

Par exemple, les premières 10 minutes de chaque soirée ont été filmées par une équipe caméra de six personnes, et cet enregistrement a été monté pour ressembler à une soirée réelle. Au cours de ce projet, Minujín a continué de se documenter sur les soirées avec différents styles de représentations de vidéo, de voix, et d'éclairage. Elle a présenté aussi la séquence vidéo et d'autres interprétations médiatiques sur la soirée aux invités de ces soirées eux-mêmes, ainsi qu'au public, en ajoutant une couche supplémentaire à l'œuvre²⁶⁷.

L'artiste devient une machine informatique qui peut inventer différents « programmes » pour représenter ces soirées fidèlement. Les enregistrements des six caméras sont des données *Techint* et les descriptions sur les invités deviennent des données *Humint* dans le cadre du projet de « décoder » les différentes informations d'une soirée. Comme le remarque aussi Daniel Quiles,

La scène d'exposition, toutefois, permet aux visiteurs de suivre l'artiste en enquêtant sur la totalité du projet, en juxtaposant les rituels de différentes tribus professionnelles. Les spectateurs, dans cette phrase finale du *Minucode*, participent clairement dans le mode participatif critique qui caractérise les œuvres de Minujín : Les spectateurs ont été demandé d'assembler une impression à travers les fragments dispersés, lesquels quand montés ensemble, pour dévoiler les opérations parallèles

²⁶⁵ Traduction de l'auteur. *Latin American Forum : Marta Minujín, ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

des pouvoirs institutionnel et international – qui sont allégorisées par la conversion médiatique des fêtards et transformées en information²⁶⁸.

Autrement dit, l'artiste se trouve dans la position d'un espion qui a conscience de collecter les informations dont elle a eu besoin. Elle ne peut pas trahir ces informations recueillies en créant un scénario fictionnel, mais ne peut qu'attraper le flux d'informations fragmentaires mais réelles. Le projet de *Minuicode* devient une vraie enquête sur la soirée de cocktail, quand les spectateurs commencent à porter leur regard distancié sur ces soirées « mimétiques », tout comme d'autres activités de renseignement « déguisées » en soirée cocktail.

Dans la deuxième orientation, le commissaire Kynaston McShine présente la tendance de l'art performance ou du *Body-art* (l'art corporel). Dans le catalogue, l'artiste américain Donald Burgy présente la documentation sur l'évolution de la grossesse de Mme Geoffrey Moran (Fig. 5). L'artiste utilise des photos de la naissance, des mesures corporelles, des photos de corps, des enregistrements dans la salle d'accouchement et dans la salle de travail pour la période du 3 janvier 1969 au 3 novembre 1969. Cette collecte d'informations sur la grossesse de Mme Geoffrey Moran et la naissance de Sean Moran n'est pas comme une collecte de photos pour un album familial ou pour un journal intime. Le but est d'« informatiser » la grossesse en adoptant les chiffres produits par des appareils médicaux. En 1970, l'artiste crée une autre œuvre, *Check up* (le Bilan de santé ; Fig. 6) comme son propre autoportrait composé par des images au rayon X de son bassin (Fig. 7), par l'enregistrement des électroencéphalogrammes de son cerveau (Fig. 8) et par des électrocardiogrammes de son cœur (Fig. 9).

Dans le magazine *Art in America*, l'artiste explique que son idée est de recomposer les informations médicales, scientifiques et artistiques dans son œuvre *Check up*. Comme il l'explique, ces différents domaines impliquent chacun leur propre système d'observation : « En médecine et en science, l'observation est dés-anthropomorphisée ; l'observateur et ses sens sont enlevés de ce qui est observé, afin de mieux connaître cet observé “en soi”²⁶⁹. » Au contraire de l'observation scientifique, l'art est un circuit de

²⁶⁸ Traduction de l'auteur. Daniel Quiles, « 1000 Words : MARTA MINUJIN », *Artforum*, Vol. 48, No. 8, avril 2010.

²⁶⁹ Traduction de l'auteur. Donald Burgy, « Check Up », *Art in America* 58, no. 2 (mars - avril), 1970, p. 108.

la perception :

En art, l'observé est un produit de la perception – l'artiste signifie l'observé. Dans la perception visuelle générale, l'observateur et l'observé sont reliés de façon symbiotique : un système entier avec une partie de la boucle de réaction continue en dedans et une partie en dehors de cet organisme. [...] L'art, à communiquer à travers l'artiste, l'œuvre d'art, le spectateur et leur contexte – retour à l'artiste, est un supra-système circulaire²⁷⁰.

L'œuvre d'art est imaginée par l'artiste comme une forme d'information qui peut être partagée entre l'artiste et le spectateur dans le circuit de l'art. Comme l'écrit l'artiste, ce sont les machines informatiques qui peuvent aider une œuvre d'art à se transmettre : « La médecine et la science composent la structure de l'œuvre d'art, qui sélectionne, amplifie, organise l'information en mettant cette information se répercuter dans chaque point du circuit ; et les répercussions de toutes ces points se répercutent encore dans beaucoup d'autres²⁷¹. » Dans le but de renforcer la perception d'art, l'artiste s'est fait observer par ses propres données médicales en prenant le rôle d'un observateur dans le circuit de l'information d'art. Il s'agit de l'anthropomorphisation des *Techint* par la présence du corps humain, ainsi que l'écrit l'artiste : « Dans ces examens de moi-même, à travers toutes locations, l'observateur est ce qui est observé²⁷². » C'est la raison pour laquelle l'artiste s'intéresse beaucoup aux données médicales qui peuvent relier la relation entre l'observateur et l'observé. La position d'observateur, souvent ignorée en science, est révélée et renforcée par le point de vue du spectateur dans le circuit d'une œuvre d'art.

Le *Land Art* est un courant très actif dans la troisième orientation s'intéressant aux phénomènes naturels. Le *Land Art* débute ses expositions, vers la fin des années 1960, sous le titre plutôt de *Earth Works* (Œuvres de la Terre) ou de *Earth Art* (Art de la Terre)²⁷³. Il s'agit de l'échelle macroscopique de toute la planète Terre, non pas de celle

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ L'exposition *Earth Works* a eu lieu à la galerie Dwan, New York, en 1968, avec la publication de l'article « The Sedimentation of the Mind: Earth Projects » de Robert Smithson. Il y aura ensuite l'exposition *Earth Art* en 1969 au Musée d'art d'Andrew Dickson White House (Ithaca, New York). C'est sur la chaîne allemande SFB, en 1969 ; dans le programme télévisé intitulé *Land Art* du vidéaste Gerry Schum que sont présentés les artistes de ce courant.

de l'Homme. Dans le catalogue d'*Information*, Robert Smithson propose la carte du site *Cava dei Selci* (près de Rome, Italie ; Fig. 10) et la photo de son œuvre *Asphalt Rundown* (*Renversement d'asphalte*, 1969 ; Fig. 11) pour illustrer ses idées d'un *site spécifique* et de l'entropie. Tout d'abord, pour mieux comprendre son concept de site, il faut retourner sur ses essais sur les sujets de la sculpture et de l'architecture. Dans l'article « Towards the Development of an Air Terminal Site » (Vers le développement d'un site d'aéroport, 1967), l'artiste imagine une nouvelle perspective non seulement pour la construction d'un aéroport mais aussi pour l'art. Robert Smithson pense qu'on doit abandonner les catégories établies par les rationalistes : « L'aéronef (*aircraft*) ne "représente" plus un oiseau ou un animal (le tigre volant) dans le point de vue organique, parce que le mouvement d'air autour d'avion (*craft*) n'est plus visible. Le sens de navigation aérienne (*air flight*) a été conditionné majoritairement par le rationalisme qui suppose les réalités – telles que la nature, le progrès, et la vitesse. Ces sens [de navigation aérienne] sont justement "catégoriques" et ne reposent sur aucun fait actuel²⁷⁴. » De même, le domaine d'art est aussi dominé par les catégories rationalistes, telles que « peinture, sculpture, et architecture », quand « le rationaliste voit seulement les détails et voit jamais le total²⁷⁵. »

Comment voir les choses au total ? Robert Smithson nous propose de penser une expérience réelle dans un avion : « Si un aéronef se révèle sur un réseau instantané du temps, le résultat est une immobilisation de l'espace. Cette immobilisation de l'espace devient plus apparente si nous pensons au satellite en haute altitude. Quand un objet va plus loin vers l'espace, il représente moins la vieille idée rationnelle de la vitesse visible. » L'artiste utilise la navigation d'avion en imaginant une large perspective « autour » de l'avion, au contraire d'un seul point focal sur l'avion. Une vue totale de l'aéronef doit intégrer le domaine du ciel et de la terre et dépasse les limites de la vision humaine. C'est le satellite qu'il admire et connaît bien : « Un exemple de celle-ci est le SECOR satellite géodésique (*surveying satellite*) fabriqué par la société Cubic. Cet objet de 45-pound autorise le géomètre (*surveyor*) à rassembler les masses terrestres séparées par plus que 2000 miles de terre ou de mer, ou à peu près la distance entre le continent américain et Hawaii. Il renforce les capacités du programme de détection

²⁷⁴ Traduction de l'auteur. Robert Smithson, «Towards the Development of an Air Terminal Site», *Robert Smithson : The Collected Writings*, édité par Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1976, p. 52.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 52.

géodésique (*geodetic surveying program*)²⁷⁶. » En anglais le terme *survey* s'emploie principalement comme un nom dans les sens suivants : l'enquête, le sondage, l'étude ou le questionnaire, et spécifiquement dans le sens de l'arpentage dans le but de faire de la cartographie²⁷⁷. Le terme *survey* désigne sans doute dans l'article de l'artiste les capacités de la cartographie du satellite²⁷⁸, mais le terme *survey* se base aussi sur la collecte et sur la transmission d'informations sur la Terre. Autrement dit, le satellite rend les informations visibles et compréhensibles à travers les coordonnées géographiques. Ainsi, pour l'artiste, ces coordonnées forment un réseau qui devient un dispositif pour étendre notre vision du site.

Comme l'œil de Dieu, les satellites observent et surveillent la Terre du côté de l'espace en se déplaçant synchroniquement avec la rotation de la Terre. Elles inversent notre croyance du créationnisme selon laquelle Dieu a créé l'Homme, puisque l'Homme peut créer un dispositif de surveillance comme l'omniprésence du Dieu. En surveillant toute la planète Terre, les coordonnées géographiques deviennent un réseau ou une structure pour capturer tous les paysages, naturels ou artificiels. Pour Robert Smithson, cette cartographie satellitaire, qui peut tout capter, devient un nouveau regard sur le site dans lequel l'œuvre d'art est intégrée : « “La sculpture”, lorsque non figurative, est conditionnée aussi par les détails architecturaux. Les escaliers, les murs, les fenêtres, et les plafonds délimitent les limites de sculpture intérieure. [...] Les murs de musées modernes ne devraient pas exister comme murs, avec les détails dérangeants près ou sur eux. Au lieu de cela, les artistes peuvent définir l'intérieur comme un réseau total de surfaces et de lignes²⁷⁹. » Le site est un réseau total des éléments architecturaux qui se croisent et se mêlent comme des coordonnées cartographiques. En même temps, le site peut se révéler ainsi à travers ce réseau total des coordonnées spécifiques qui favorisent la perception spatiale : « L'enquête sur un site spécifique a pour propos d'extraire les concepts des sens-données (sens-data) existants à travers des perceptions directes. La perception vient avant la conception, lorsqu'il s'agit de la sélection ou de la définition du site. On n'impose pas, mais plutôt révèle le site – dans son intérieur ou

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Note de l'auteur. Le terme *survey* s'emploie aussi comme verbe : examiner, vérifier, enquêter, inspecter ou mesurer.

²⁷⁸ Traduction de l'auteur. « Ce genre d' « arpentage aérien » (*aerosurveying*) vient du type plus élémentaire de l'arpentage terrestre (*land surveying*). [...] Le géomètre (*surveyor*) localise les frontières de vastes étendues de terre en mesurant divers sites dans un réseau de lignes et angles. Il fait ceci avec l'aide de « la mesure de géomètre » (*surveyor's measure*) », Robert Smithson, *ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 60.

extérieur. L'intérieur peut être traité comme l'extérieur ou vice versa²⁸⁰. »

Un site doit être révélé par l'enquête de l'artiste, tout comme la Terre est surveillée par le satellite. Dans l'article « Aerial Art » (l'Art aérien, 1969), Robert Smithson explique ses idées pour la sélection du projet de l'aéroport Dallas-Fort Worth : « Une succession de triangle concrétise les chaussées qui vont résulter dans un effet spiral. Celui-ci pourra être construit aussi colossalement que le permet le site, et pourra être vu du point de l'approche et du départ de l'avion²⁸¹. » (Fig. 12) Dans la vue du haut du ciel, la spirale des triangles s'étend sur tout le site en se réduisant en deux dimensions comme dans un plan cartographique. Elle peut être grande lorsque l'avion approche, mais aussi être très petite lorsque l'avion s'éloigne. Elle devient un indice du ciel comme site : « Cet aéroport est un point dans la vaste infinité de l'univers, un point imperceptible dans une immensité cosmique, une tache dans une vastitude impénétrable – l'art aérien reflète à un certain degré cette vastitude²⁸². » La vastitude du ciel peut être soulignée par le design de cet aéroport sur la terre.

Non seulement le site aérien peut être révélé par la spécificité de l'immensité, mais le site terrestre peut aussi révéler sa spécificité selon son environnement. L'artiste porte son regard comme un satellite sur les phénomènes naturels terrestres. Il s'agit de phénomènes désordonnés ou incontrôlés qui doivent être surveillés par les yeux de l'Homme, les dominateurs de la Terre. Dans son article : « *Entropy made visible* » (L'entropie rend visible, 1973), Robert Smithson parle de ses observations sur les phénomènes de l'entropie dans les différents domaines. Pour lui, le concept d'entropie l'aide à révéler une autre face du paysage : « La géologie a son entropie, où toutes les choses vont s'épuiser progressivement. Maintenant, il y aura un autre point de vue, selon lequel la surface de la Terre s'effondra. Ce processus irréversible [de l'entropie] est évolutionnaire dans un sens de métamorphose, mais il n'est pas évolutionnaire en termes de tout idéalisme²⁸³. » Chaque paysage est une situation qui peut changer en une autre situation différente, qu'on ne peut pas bien prévoir, et surtout après l'intervention

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Traduction de l'auteur. L'artiste s'inspire beaucoup de la photographie aérienne, comme il l'écrit : « La photographie aérienne et le transport aérien donnent la vue des éléments superficiels de ce monde en changeant les perspectives. Les structures rationnelles des immeubles disparaissent dans les déguisements irrationnels et sont incluses ? dans des illusions optiques. Le monde vu du ciel est abstrait et illusoire. Depuis la fenêtre d'un avion on peut voir des changements d'échelle drastiques, comme on monte et descend », Robert Smithson, « Aerial Art », *ibid.*, p. 118.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Traduction de l'auteur. Robert Smithson, « Entropy made visible », *ibid.*, p. 303.

humaine dans la nature.

Contrairement à l'éloge de la société de consommation des années 1960, les discussions sur les crises de ressources et d'énergies commencent à se multiplier dans les années 1970. La surveillance et la détection environnementale répondent aux inquiétudes des écologistes et du public, mais elles ne peuvent pas empêcher plus de productions et d'inventions au nom du « progrès » économique. La tension entre la Nature et l'Homme commence à monter durant les années 1970 et c'est la raison pour laquelle Robert Smithson s'intéresse beaucoup au sujet de l'entropie. Comme le constate l'artiste dans les catastrophes naturelles : « C'est comme le tremblement de terre à Anchorage, responsable de la création d'un parc. Après le tremblement de terre, ils ont réservé une portion du dommage du tremblement de terre et l'ont transformé en un parc, cela me frappe comme un moyen intéressant de régler les imprévus, en les intégrant dans la communauté. Cette région m'a beaucoup fasciné²⁸⁴. » La force inattendue de la nature et l'intervention humaine peuvent rendre visible un site en révélant sa situation de décomposition ou de dégradation.

Dans *Asphalt Rundown*, on voit un camion décharger une très grande quantité d'asphalte liquide du haut d'une colline. La matière asphalte représente le processus de l'entropie comme une chute d'eau, ou l'éruption de lave, ou encore le rejet de pollution dans un site exploité, voire rendu désolé par les activités industrielles. Le site est ainsi révélé dans la mesure où l'asphalte recouvre et adhère à une partie de la colline avec son liquide noir. Au fur et à mesure de l'effondrement ou du glissement de terrain, la partie sèche de l'asphalte va se dissocier de la surface de la colline. C'est cette exploration du processus de décomposition qui rend visible ce site fragile dans sa propre échelle du temps et de l'espace. Or, pour saisir tous les changements du site, il n'y a que le satellite qui puisse les surveiller, les détecter et les mesurer. Face aux œuvres de la Terre, les êtres humains sont englobés par le site, non pas en dehors du site. Pour s'adapter à la petite échelle de l'Homme, les informations sur le site spécifique de *Land art* deviennent fragmentaires et éphémères dans les vidéos ou sur les photos.

En fait, le site de *Land Art* résiste toujours à la perspective linéaire, puisqu'il dépasse souvent l'échelle humaine. Dans *Spiral Jetty* (Jetée spirale, 1970 ; Fig. 13) dont la forme a été proposée pour l'aéroport Dallas-Fort Worth, l'artiste choisit le vaste

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 305.

domaine du Great Salt Lake (Grand Lac Salé) de l'Utah pour installer une jetée en spirale, de 500 mètres de longueur et de 5 mètres de large. La jetée est composée des pierres de basalte en noir et de terre prise sur place, et sa forme en spirale est modifiée ou abîmée par la montée, les tourbillons et la matière salée du lac. Dans sa propre présentation de la *Spiral Jetty*, Robert Smithson met l'accent sur l'importance de l'échelle pour ce site :

L'échelle de la *Spiral Jetty* a tendance à fluctuer en fonction d'où se trouve le spectateur. La taille détermine un objet, mais l'échelle détermine l'art. Une fissure dans le mur, si considérée en termes d'échelle et non pas de taille, peut être nommée le Grand Canyon. Une chambre peut être construite pour révéler l'immensité du système solaire. L'échelle dépend de la capacité de chacun à prendre conscience des actualités de perception. Quand on refuse de dégager l'échelle de la taille, on est laissé avec un objet ou un langage qui *paraît* être certain. Pour moi l'échelle agit grâce à l'incertitude²⁸⁵.

L'artiste porte toujours son œil comme un satellite en hauteur, non seulement pour élargir notre vision sur un site, mais aussi pour découvrir plus d'informations. Dans la théorie informatique de Claude Shannon, l'incertitude crée aussi l'entropie. Tout comme sur une carte, si l'échelle est plus petite, la zone représentée en réalité est plus grande mais moins claire. Un site de grande dimension est aussi difficile à voir en une seule fois à l'échelle humaine. C'est la raison pour laquelle, dans son article de présentation, Robert Smithson collecte 9 photos prises avec différentes échelles et différents angles autour de la jetée.

L'exploration de l'entropie est aussi l'exploration de l'incertitude, qui est aussi la nature propre de l'Homme. Tout comme la surveillance par satellite, l'artiste continue à explorer, à visiter et à se documenter sur ses œuvres. Le 20 juillet 1973, l'artiste est mort dans un accident d'avion pendant la prise des photos pour son œuvre *Amarillo Ramp* (La Rampe d'Amarillo, achevée par Nancy Holt en 1973 ; Fig. 14) en cours de construction. Cette exigence de la chasse aux informations donne lieu à des risques pesants, même sur le niveau de vie de l'artiste. Avant la disparition du site d'Amarillo, la mort de l'artiste devient sans doute une autre explication de l'entropie, une autre

²⁸⁵ Traduction de l'auteur. Robert Smithson, « The Spiral Jetty (1972) », *ibid.*, p. 147.

révélation de la nature impermanente de la vie, à l'échelle de la planète.

Aujourd'hui face à la rénovation technologique permanente, on oublie très vite les technologies d'ancienne génération. On oublie aussi d'interroger les fonctions et les intentions originales de ces technologies. Connaît-on vraiment ces technologies qui sont nées durant la période de la Guerre froide ? Comme l'indique Reg Whitaker, les inventions de ces technologies de communication sont accompagnées souvent de contreparties : « En ce siècle qui a connu une véritable explosion des nouvelles technologies de communications, chaque percée technologique a entraîné la création de technologies nouvelles destinées à intercepter et à prendre connaissance de ce qui était communiqué²⁸⁶. » Comme les exemples du télégraphe et du téléphone, « l'invention du télégraphe et du téléphone a été suivie de celle du système de mise sur écoute des lignes. La télégraphie sans fil a amené le développement de techniques nouvelles capables de capter les signaux venus du ciel²⁸⁷. » Ou encore l'exemple des missiles : « la technologie des missiles a débouché sur la technologie spatiale, ce qui a permis par la suite de placer sur orbite des satellites espions destinés à déceler le nombre et la nature des missiles des États ennemis et à localiser avec précision leurs bases de lancement en vue de frappes préventives²⁸⁸. » En apparence, une personne « utilise » ces nouvelles technologies mais, en réalité, elle peut « être utilisée » par ces technologies.

Il existe toujours un autre dispositif d'interception dans le développement des technologies d'information, comme le satellite espion :

Le système de satellites de communications Intelsat est utilisé pour relayer la plupart des appels téléphoniques, des télécopies, des télex, des communications sur Internet et par courrier électronique effectuées un peu partout dans le monde. Parallèlement à ce réseau de couverture par satellite, il existe un réseau fantôme très secret de postes d'écoute et de stations d'observation, mis sur pied par les services occidentaux de renseignement et qui intercepte et contrôle toutes les

²⁸⁶ Reg Whitaker, « Le siècle du Renseignement », *Tous Fliqués ! La vie privée sous surveillance*, traduit de l'anglais (Canada) par Claude Frappier, Paris, Québec, Edition Denoël et les Presses de l'Université Laval, 2001, chapitre 1, p. 11.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

communications relayées par Intelsat²⁸⁹.

L'Internet d'aujourd'hui nous facilite le travail de collecte d'informations mais nous nous exposons aussi à l'immense monde virtuel. En effet, la technologie informatique change non seulement nos moyens de communication, mais aussi notre concept de « connaissance ». Reg Whitaker nous propose de réfléchir aussi sur le mot « Intelligence » utilisé pour désigner les activités de renseignement dans les pays anglo-américains, « Si le Renseignement, en tant qu'activité organisée d'un État ou d'une corporation privée, n'est pas la même chose que l'intelligence en tant que caractéristique de l'esprit humain, de même " connaissance " n'est pas synonyme d'" information " »²⁹⁰. » Si on prend du recul, on peut constater que « la connaissance, dans son ancienne acception philosophique ou religieuse, n'a rien – ou si peu – à voir avec l'information. L'utilisation des connaissances scientifiques en vue d'asseoir le pouvoir au moyen du développement technologique ne renvoie pas du tout à la connaissance telle qu'on la concevait autrefois²⁹¹. » Par rapport aux grandes découvertes scientifiques, qui sont considérées comme philosophie à l'âge des Lumières, les informations, par exemple un reportage journalistique, sont traitées souvent comme des observations primitives, sans valeur scientifique. C'est le développement de la technologie informatique qui met l'accent sur le rôle de l'information pendant la Guerre froide. Comme le remarque Reg Whitaker, « Le Renseignement s'intéresse à l'acquisition délibérée d'information, c'est-à-dire à des éléments ou morceaux de connaissance " utile " bien précis, plutôt qu'à la connaissance elle-même. La connaissance devient de l'information, laquelle à son tour se transforme en " données " »²⁹².

C'est cet utilitarisme qui relie la connaissance et l'information, et qui relie aussi le Renseignement et l'intelligence. Néanmoins, comment transférer cet utilitarisme de la connaissance du domaine de la défense nationale au domaine non-gouvernemental et jusqu'à la population ? D'après Reg Whitaker, il s'agit de « l'étrange couple de l'espion

²⁸⁹ « Il s'agit du réseau UKUSA, qu'on appelle ainsi à cause des ententes toujours secrètes conclues dans les premiers temps de la Guerre froide, principalement entre la National Security Agency (NSA) des États-Unis et le Quartier général des communications Headquarters) », Reg Whitaker, « Les nouvelles technologies de surveillance », *ibid.*, p. 132.

²⁹⁰ Reg Whitaker, « Le siècle du Renseignement », *ibid.*, p. 12.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 12-13.

²⁹² *Ibid.*, p. 13.

et du savant » dans la mesure où les travaux du Renseignement s'incorporent aux recherches universitaires :

Le Renseignement et le monde universitaire ont en un sens tous les deux les mêmes occupations, c'est-à-dire la collecte, l'analyse et l'interprétation systématiques et organisées de l'information ainsi que l'élaboration de théories dans le but d'expliquer les faits ainsi traités. Tout au long du XX^{ème} siècle, l'un comme l'autre se sont spécialisés et compartimentés ; les marques extérieures de reconnaissance en recherche universitaire ont de plus en plus encouragé le quantifiable par rapport au qualitatif, et l'analyse de l'information sous forme de données plutôt que l'ancien couple savoir-sagesse²⁹³.

Les deux domaines s'entraident et conçoivent ainsi l'informatique comme moyen de traiter des données statistiques de plus en plus abondantes. La généralisation de l'informatique, des technologies numériques et de l'Internet parmi la population transforme ainsi toutes nos connaissances en données.

Ce ne sont pas seulement les formes numériques, mais aussi la logique de réseau qui peut maintenir la connaissance en données, comme l'indique Manuel Castelles dans *The Information Age* :

la *logique de réseau* de tout système ou ensemble de relations qui utilise ces nouvelles technologies de l'information. La morphologie du réseau semble bien adaptée à la complexité croissante des interactions et au caractère imprévisible des formes de développement qui naissent de la puissance créatrice de telles interactions. Cette configuration topologique que constitue le réseau peut maintenant être mise à exécution dans toutes sortes de processus et d'organisations grâce aux technologies de l'information nouvellement arrivées sur le marché. Sans elles, la logique de réseau serait trop encombrante pour qu'on la mette en pratique²⁹⁴.

L'invention de l'informatique n'est pas justement un appareil, mais aussi une idéologie

²⁹³ *Ibid.*, p. 14.

²⁹⁴ Manuel Castelles, *The Information Age : Economy, Society and Culture*, volume 1 : The Rise of the Network Society, Oxford, Blackwell, 1996, p. 62-63. Cité par Reg Whitaker, « Le cyberspace : la bibliothèque de Babel », *ibid.*, p. 107.

de réseau. Manuel Castelles continue son analyse sur l'influence de la logique de réseau : « l'articulation spatiale des fonctions dominantes a lieu dans nos sociétés au sein du réseau d'interactions que les dispositifs de la technologie de l'information ont rendu possible. Dans ce réseau, aucun endroit n'existe en lui-même vu que les positions sont déterminées par les flux²⁹⁵. » Notre conception de l'espace n'est plus concrète, si on pense au monde virtuel de l'Internet.

En art, les artistes sont aussi sensibles à la logique de réseau, comme on le constate dans l'exposition *Information* présentée au MOMA en 1970. L'art devient une sorte d'information à communiquer. Il est parfois difficile à saisir le sens de l'œuvre d'art, car le sens de l'art n'est plus intrinsèque à une œuvre mais dépend plutôt de facteurs extrinsèques. Quant à l'œuvre d'art, elle devient elle-même des données qui s'attachent au réseau d'information pour communiquer avec le monde. C'est la raison pour laquelle il y a de plus en plus de travaux de documentation dans l'art contemporain. En effet, par rapport à la logique linéaire, la logique de réseau comprend plus de flexibilité mais aussi plus d'imprévisibilité, comme l'indique Reg Whitaker : « La flexibilité exige de s'ajuster continuellement au changement, ce qui implique à son tour que chacun doive vivre dans un état permanent d'insécurité, une insécurité endémique, envahissante et inévitable²⁹⁶. » Ainsi, il faut un autre dispositif de surveillance au sein d'un réseau pour prévoir certains risques :

Les systèmes axés sur l'information s'auto-surveillent et s'autocorrigent, et c'est ce qui les rend si adaptables ; mais cette surveillance continue leur donne également la possibilité de repérer, d'isoler et d'éliminer les facteurs de risque à l'intérieur même des structures de l'organisation, en plus de leur conférer une capacité accrue à scruter l'environnement externe pour éviter les facteurs de risque potentiels²⁹⁷.

Quand la frontière entre l'art et le monde continue à s'effacer, l'art doit entrer en contact avec ce qui est en dehors de son milieu. C'est pourquoi les œuvres du Land art, du Body art ou du Concept art ont tendance à s'auto-surveiller afin de scruter les réactions inattendues de la société. Elles deviennent ainsi des données de l'art lui-même.

²⁹⁵ Manuel Castelles, *ibid.*, p. 412. Cité par Reg Whitaker, *ibid.*, p. 107-108.

²⁹⁶ Reg Whitaker, « Le cyberspace : la bibliothèque de Babel », *ibid.*, p. 111.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 111-112.

Quand l'artiste Marta Minujín place l'art dans un institut politique, l'œuvre *Minucode* essaye d'intercepter « les codes » de ces quatre soirées à travers des conversations, des comportements, ou les tenues des invités. En même temps, cette œuvre documentaire témoigne de l'intervention de l'art comme dispositif de surveillance. Elle attend toujours à voir ce qu'elle ne sait pas, ce qu'elle ne prévoit pas. Quant au *Check up* de Donald Burgy, les données produites par les instruments médicaux y remplacent l'autoportrait de l'artiste dans la mesure où les sentiments personnels sont tous effacés. L'art emprunte la science médicale qui sait surveiller et prévoir les symptômes ou les maladies invisibles d'un corps humain. Ces données médicales témoignent aussi d'un grand tournant vers l'objectivation de l'art. De même, quand l'art quitte son « site » fermé, tels que le musée ou la galerie, et s'aventure et se perd dans un non-site incontrôlable, l'art essaye d'intégrer à la vision et à la hauteur d'un satellite pour surveiller tous les changements à long terme. Puisqu'une œuvre de non-site accepte toutes les influences environnementales sur elle-même, il faut produire sans cesse ses propres données locales. Elle devient ainsi un dispositif de surveillance spatiale dans la mesure où l'art devient un phénomène naturel à observer et à prévoir.

L'invention de l'informatique facilite le travail de la collecte d'informations et crée ainsi une « technique » pour intercepter la réalité dans les activités de renseignement. C'est dans cette période de la Guerre froide que l'art choisit de quitter son milieu, mais en portant un regard de surveillance sur ses chemins d'exploitation au monde inconnu. Ainsi, d'un côté l'œuvre d'art témoigne de l'engagement social, politique et environnemental de l'art et, d'un autre côté, développe son esprit d'enquête à travers les imaginaires de l'informatique. Des œuvres d'art de cette époque deviennent des données de communication de l'art et des données d'auto-surveillance pour le monde imprévisible.

2. Révélation

La perspective globale générée par le concept informatique de réseau (*web*) influence non seulement sur l'observation scientifique mais aussi sur l'investigation sociale. Hans Haacke, né en 1936 en Allemagne, poursuit sa carrière d'artiste aux États-Unis depuis

1965. Aujourd'hui, il est considéré comme un des pionniers de l'enquête dans le monde de l'art, par ses œuvres sur les « systèmes du temps réel ». Les années entre 1940 et 1960 sont une période importante durant laquelle le concept moderne de système est né avec les tentations des nouvelles sciences et technologies. L'invention de l'ordinateur notamment a ouvert l'ère des réseaux. Au contraire de la méthode cartésienne de logique réductionniste, par laquelle on divise un problème en petites parties pour les examiner individuellement et pour les expliquer linéairement, on doit considérer l'ensemble des éléments en même temps, notamment leurs interactions et connections réciproques qui fonctionnent comme un système. Dans *Condensation Cube* (Boîte de condensation, 1963-65 ; Fig. 15), Haacke essaie d'introduire le phénomène naturel d'évaporation et de condensation de l'eau dans le temps réel, au musée. En tant qu'objet d'art, la boîte transparente présente un système organique et réel, en mettant l'accent sur le facteur environnemental du musée. Autrement dit, cette œuvre vit au milieu du musée, tout comme le musée vit aussi dans notre monde réel. On doit rendre un objet d'art dans son environnement global ou dans son contexte de vie. La même idée est aussi présentée dans *Grass Cube* (Boîte d'herbe, 1967 ; Fig. 16), à travers laquelle l'artiste nous fait observer la poussée de plantes sous l'influence de différentes humidités dans différents espaces d'exposition. L'air provoqué par la respiration des visiteurs produit un effet sur tout le système vivant de ces herbes. En d'autres termes, les visiteurs, l'objet d'art, l'espace du musée et d'autres facteurs environnementaux se soutiennent mutuellement pour la vie de cette œuvre d'art.

En introduisant les éléments essentiels de la vie au « cube blanc » de musée, l'artiste veut révéler qu'une œuvre d'art ne vit pas dans un vacuum. Dans l'entretien « Romantic Realist : A Conversation with Hans Haacke », l'artiste parle de l'influence de la théorie des systèmes sur lui-même :

Quand j'ai travaillé sur les phénomènes naturels – l'eau, le courant d'air, la météorologie, les plantes et les animaux – un de mes amis, Jack Burnham, m'a fait connaître la théorie des systèmes. Il m'a recommandé de lire un ouvrage sur le sujet d'un biologiste Canadien, Ludwig von Bertalanffy. J'ai lu la *Théorie générale des systèmes* de Bertalanffy et trouvé que la terminologie et les concepts présentés dans l'ouvrage étaient étonnamment applicables à ce que j'ai fait. Ils étaient proches de

mes idées inexplicites. La terminologie appropriée m'avait manqué²⁹⁸.

La théorie des systèmes en biologie propose à l'artiste non seulement un vocabulaire complet pour s'exprimer mais aussi une nouvelle vision d'ensemble sur le monde de l'art. En effet, Jack Burnham lui-même prône l'utilisation de nouveaux média digitaux et de l'esthétique des systèmes en appuyant sur la nouvelle discipline de l'informatique de cette époque. D'après Luke Skrebowski, il y a cinq idées clés dans son esthétique des systèmes :

1. Une transition de l'art axé sur l'objet à l'art axé sur les systèmes,
2. l'art ne réside pas dans les entités matérielles,
3. l'art n'est pas autonome,
4. l'art est une approche conceptuelle,
5. aucune définition ou de théorie de l'art ne peut être invariante historiquement²⁹⁹.

Selon ces critères, Luke Skrebowski considère que les œuvres de Haacke au début des années 1960 dépendent plutôt de « composants invisibles des systèmes », qui « partagent la même importance que les choses visibles »³⁰⁰. En fait, son « art invisible » rend visible la situation des limites d'une œuvre d'art, comme le remarque Luke Skrebowski dans la déclaration de Hans Haacke sur son œuvre *Photo-Electric Viewer-Controlled Coordinate System* (Système de coordonnées de la détection photoélectriques des spectateurs, 1968 ; Fig. 17) :

Une « sculpture » qui réagit physiquement à son environnement n'est plus regardée comme un objet. Une variété de facteurs extérieurs affecte celle-ci, ainsi que son propre rayon d'action, atteint au-delà de l'espace qu'elle occupe matériellement.

²⁹⁸ Traduction de l'auteur. Kristen Hileman, « Romantic Realist : A Conversation with Hans Haacke », *American Art*, volume 24, no. 2, 2010, p. 81.

²⁹⁹ Traduction de l'auteur. « 1. That there has been a transition from an *object-oriented* to a *systems-oriented* culture. 2. That art does not reside in material entities. 3. That art is not autonomous. 4. That art is conceptual focus. 5. That no definition or theory of art can be historically invariant », Luke Skrebowski, « All systems Go : Recovering Jack Burnham's "Systems Aesthetics" », *Tate Papers* [En ligne], no. 5, spring 2006. À l'occasion de l'exposition *Open Systems : Rethinking Art c. 1970* à Tate Modern en 2005. Disponible sur le site de Tate : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics> [consulté le 9 octobre 2019].

³⁰⁰ Traduction de l'auteur. Jack Burnham, « Systems Aesthetics », *Artforum*, 7 : 1, septembre 1968, p. 35.

Elle fusionne ainsi avec l'environnement dans une relation qui est mieux comprise comme un système de processus interdépendants. Ces processus évoluent sans l'empathie de spectateur. Celui-ci devient un témoin. Un système n'est pas imaginé, il est réel³⁰¹.

À travers ce système de coordonnées, Hans Haacke veut éclaircir non seulement le rôle de l'espace d'exposition mais aussi l'intervention des spectateurs dans la réalisation d'une œuvre d'art. Il veut rendre visible physiquement et réellement le système de l'art. Une œuvre comprend non seulement un ou plusieurs objets mais aussi toute sa condition d'existence, par exemple la salle d'exposition, et c'est ce que l'appelle l'artiste un système réel.

En empruntant les éléments physiques, tels que l'air, l'eau ou l'éclairage, l'artiste dévoile les conditions objectives qui maintiennent l'existence physique d'une œuvre. Il s'agit de la réalité d'une œuvre, selon les termes de Luc Boltanski, puisque ces conditions environnementales de l'œuvre sont établies par les institutions artistiques, comme le musée ou la galerie. Elle est positiviste parce qu'elle peut être prouvée par une expérimentation scientifique ou par une observation des phénomènes naturels. Néanmoins, à part la réalité spatiale du musée, jusqu'où les limites du système de l'art peuvent-elles s'élargir ? L'artiste s'intéresse non seulement à connaître le déplacement et la participation des spectateurs autour d'une œuvre, mais aussi à connaître les spectateurs eux-mêmes, par exemple leur information personnelle. En novembre 1969, Hans Haacke mène une enquête d'opinion publique dans une galerie en demandant aux visiteurs d'indiquer leur lieu de naissance et de résidence actuelle sur une carte avec des épingles de différentes couleurs, et la distribution de ces épingles fournit ainsi un profil des amateurs de galeries d'art New-Yorkaises (*New York gallery-goers*)³⁰². Cette enquête d'opinion publique localise les participants de l'art en accentuant le rôle humain dans le système d'une œuvre d'art, contrairement aux phénomènes naturels de l'espace muséographique. Durant l'été 1970, Hans Haacke mène une autre enquête d'opinion, *MOMA-Poll* (Fig. 18), à l'occasion de l'exposition *Information* au MOMA (Museum of Modern Art) de New York. Il établit un questionnaire sur la politique

³⁰¹ Traduction de l'auteur. La déclaration de Hans Haacke, *Hans Haacke : la catalogue d'exposition*, New York, Howard Wise gallery, January 1968. Cité par Burnham, *ibid*.

³⁰² Edward F. Fry, « Introduction to the Work of Hans Haacke (1971) », *October Files: Hans Haacke*, no. 18, Cambridge, MA, London, England, MIT Press, 2015, p. 36.

actuelle : « Le fait que le gouverneur Rockefeller n'ait pas dénoncé la politique menée par le président Nixon en Indochine est-il une raison pour vous de ne pas voter pour lui en novembre ? », et demande les opinions de ses visiteurs sous la forme de bulletin de vote marqué d'un « oui » ou d'un « non ». *MOMA-Poll* dévoile une réalité politique du temps réel dans laquelle le système de l'art est impliqué. Dans l'exposition rétrospective de Hans Haacke (faite en hommage à Lion d'or en 1993) à la Biennale de Venise de 2015, on peut retrouver l'explication du contexte de l'œuvre *MOMA-Poll* en 1970 :

Deux mois avant l'inauguration de cette exposition, les États-Unis ont bombardé et envahi le Cambodge, même si l'état avait déclaré rester neutre lui-même durant le conflit au Viêt Nam. En protestation, beaucoup de manifestations contre guerre ont eu lieu partout aux États-Unis. Sur le campus de l'Université d'État de Kent, quatre étudiants protestants ont été tués par les tirs de la garde nationale de l'Ohio. Beaucoup d'artistes New Yorkais ont participé à la « grève de l'art » (*Art Strike*) lancée par un groupe *ad hoc*, qui a appelé à la fermeture temporaire du musée³⁰³.

L'élection mentionnée dans le questionnaire de l'artiste est la réélection de Nelson Rockefeller au poste de gouverneur de New York en 1970. Évidemment, on peut imaginer que la position de l'artiste est contre la guerre du Viêt Nam à ce moment-là, c'est pourquoi il donne au public une question rhétorique. En réalité, il pense que leur gouverneur devrait réagir contre la décision du président Nixon sur la guerre au Viêt Nam. En imitant l'élection du gouverneur d'État, il introduit l'actualité politique dans le musée comme un système du temps réel. À travers *MOMA-Poll*, son objectif est d'un côté d'exprimer ses critiques sur la politique par le questionnaire, et de l'autre côté de connaître les opinions publiques grâce au vote.

En réalité après l'exposition, Nelson Rockefeller bat un autre candidat Démocrate et est assermenté pour quatrième mandat. Pourquoi Hans Haacke veut-il cibler ce politicien ? En dehors de son soutien à la guerre, la famille Rockefeller joue un rôle très important dans la fondation du MOMA depuis 1929. Au moment de l'exposition, David Rockefeller, frère de Nelson, était président du MOMA et aussi de la banque *Chase Manhattan*. Ce que *MOMA-Poll* révèle concerne non seulement la politique mais aussi

³⁰³ Traduction de l'auteur, voir aussi la photo prise sur place de l'exposition (Fig. 18).

le monde d'art de cette époque. Le vote proposé par l'artiste reproche et dévoile cette relation gouvernement-entreprise cachée dans le système de l'art, même si son résultat : 25,566 de votes pour le « oui » contre 11,563 de votes pour le « non » était contraire à la situation réelle de son temps. Il faut souligner qu'il y avait total 299,057 visiteurs et que seulement 37,129 visiteurs (12.4%) ont participé à ce vote. Ce taux de participation explique peut-être pour nous que ce genre d'œuvre était encore inconnu ou rare en ce temps-là. D'après Edward F. Fry, cette œuvre « a provoqué certaines réactions négatives de la part des critiques d'art comme Hilton Kramer et Emily Genauer, au nom du *high art* »³⁰⁴. Tout comme *Brillo Box* (So1964) d'Andy Warhol, qui introduit l'art populaire dans le musée, la boîte de scrutin de *MOMA-Poll* introduit la politique dans le système de l'art.

L'enquête de l'artiste ne s'arrête pas au mécénat de musée, elle s'étend au-delà du système de l'art, jusqu'aux systèmes sociaux. Après l'été 1970, Hans Haacke commence à enquêter sur les biens immobiliers à New York, dans le but de « révéler la présence du pouvoir dans les endroits qui se prétendent neutres ou qui vont de soi »³⁰⁵. L'artiste, tout comme un détective privé, veut élucider un pouvoir imperceptible mais dominant de notre système social³⁰⁶. Dans son investigation, il choisit d'abord Shapolsky, « qui est apparu dans *Manhattan Real Estate Directory* (répertoire des biens immobiliers de Manhattan) comme le principal de ces *holdings*³⁰⁷ », et il découvre que « les propriétés de Shapolsky représentent une concentration le plus large des biens immobiliers dans les quartiers de *Harlem* et du *Lower East Side* sous le contrôle d'un seul groupe³⁰⁸ ». Ensuite, « Haacke a étudié les actes notariés et les contrats hypothécaires de chaque propriété de Shapolsky »³⁰⁹. Cette « vérification attentive des

³⁰⁴ Traduction de l'auteur. Edward F. Fry, « Introduction to the Work of Hans Haacke (1971) », *ibid.*, p. 36.

³⁰⁵ Traduction de l'auteur. Rosalyn Deutche, « Property Values: Hans Haacke ; Real Estate, and the Museum », *October Files: Hans Haacke*, no. 18, Cambridge, MA, London, England, MIT Press, 2015, p. 149.

³⁰⁶ « En étudiant les enregistres (registres ou enregistrements) publics dans le bureau de l'Administration départementale de New York, il [Haacke] a identifié les propriétaires avec les biens immobiliers les plus vastes dans leurs catégories d'investissement. Loin d'un choix arbitraire, cette décision était cruciale à la réalisation de l'objectif de Haacke – en révélant le niveau dans lequel les vastes intérêts des biens immobiliers dominent le paysage de New York », *ibid.*, p. 149.

³⁰⁷ Traduction de l'auteur. *Holding*, terme anglais qui désigne une société mère dont l'actif est composé de parts du capital d'autres entreprises dont elle contrôle et coordonne les activités. *Ibid.*, p. 149.

³⁰⁸ Traduction de l'auteur. D'après l'explication de l'artiste dans les notes accompagnées de l'exposition en 1971. Reformulé par Rosalyn Deutche, *ibid.*, p. 150.

³⁰⁹ Rosalyn Deutche, *ibid.*, p. 150.

noms et adresses des parties dans les transactions a révélé que Shapolsky était la figure clé dans un groupe familial qui possédait encore plus de propriétés³¹⁰ ». Enfin, « en suivant les connections supplémentaires parmi les membres de ce groupe, Hans Haacke a dévoilé que 142 parcelles de terre étaient possédées par un groupe dont le droit de propriété a été retenu légalement pour environ soixante-dix sociétés³¹¹ ». Il s'agit d'une spéculation foncière à travers des ventes et échanges internes dans ces sociétés filiales, afin d'obtenir de prêts hypothécaires et d'augmenter le prix de ces biens immobiliers.

L'artiste nomme cette œuvre : *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, en mettant l'accent sur l'historicité et la véracité de sa date comme un dossier d'enquête. L'œuvre comprend des documents hétérogènes : 1. deux cartes de Manhattan (Fig. 19), 2. 142 photos en noir et blanc des immeubles situés dans les zones indiquées par les cartes (Fig. 20), 3. les légendes dactylographiques des photos (Fig. 20), 4. une série des schémas sur les acquéreurs de ces immeubles (Fig. 21). En ce qui concerne les images, Hans Haacke photographie les façades de ces immeubles, dont l'état se détériore dans la plupart des cas. En outre, ses textes nous indiquent les données officielles sur les propriétés de ces immeubles : l'adresse, le quartier (*block*), le numéro de l'enchère, la taille, le type (le code officiel – principalement attribué par l'application de la nouvelle loi ou de l'ancienne loi de l'immeuble et de l'appartement³¹²), le détenteur de l'hypothèque, la valeur des terres évaluées, et la valeur totale évaluée³¹³.

Dans les schémas, l'artiste retrace les transactions commerciales de ces immeubles durant la période de 20 ans avant 1971 par des graphiques de structures en réseaux : « trois schémas énumèrent les sociétés possédant les terres des biens immobiliers et retracent les connections parmi eux sous la forme d'échanges des hypothèques ou des propriétés ; le quatrième révèle qu'un grand nombre d'hypothèques sur les propriétés de Shapolsky sont retenues par deux organisations baptistes ; finalement, deux schémas inventorient les présidents de ces sociétés et leurs adresses en les juxtaposant avec les noms de vice-présidents et de secrétaires ainsi que les adresses des sociétés³¹⁴ ». Les visiteurs doivent suivre ces schémas afin de décrypter le système de l'empire

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *The New York State Tenement House Act of 1901* est définie comme nouvelle loi par rapport à l'ancienne loi des actes de 1867 et de 1879.

³¹³ Traduction de l'auteur. Rosalyn Deutche, *ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

immobilier de Shapolsky dans lequel « un réseau de liens familiaux obscurs et de sociétés-écran voile les vraies identités des propriétaires principaux³¹⁵ ». En fait, l'enquête de Hans Haacke n'a pas uniquement pour but d'éclaircir les stratégies profitables d'investissement, mais aussi de demander la transparence de l'information dans le secteur immobilier.

Selon Rosalyn Deutche, « En 1966, après une investigation menée par la radio WMCA, un projet de loi a été introduit dans la législature étatique en demandant la publication des noms des propriétaires de quartiers pauvres qui agissent derrière l'obscurité de noms de société », afin de rendre « ces propriétaires – y compris les détenteurs d'hypothèques – personnellement responsables d'entretenir les immeubles³¹⁶ ». En effet, la radio mentionne Harry Shapolsky comme un des environ douze grands manipulateurs de biens immobiliers « qui avait contrôlé 500 immeubles en abritant 50,000 personnes pour acheter et vendre – ou pour saisir – parmi eux dans le cadre d'opération qui avait augmenté les loyers et les profits³¹⁷ ». Ce reportage de presse nous explique que le phénomène de spéculation foncière est très courant mais que le gouvernement ne peut que demander à ces magnats de l'immobilier de réparer les immeubles afin d'améliorer la qualité de vie des habitants pauvres. Autrement dit, l'« énigme » des vrais propriétaires leur permettait d'éviter toute responsabilité envers leurs locataires. Certains paysages de Manhattan à cette période sont ainsi façonnés par ces commerçants égoïstes, sans aucune considération pour l'intérêt public.

Néanmoins, ce phénomène de spéculation immobilière est toléré impunément à Manhattan. Surtout, il peut être légitimé dans le régime néolibéral développé depuis les années 1970, qui repose sur l'élimination des contrôles de prix, sur la déréglementation des marchés capitaux et sur la baisse des barrières douanières. C'est la raison pour laquelle le projet de loi n'a pas pu demander plus de réformes structurelles sur le marché déséquilibré entre l'offre et la demande de logement. Contrairement à cette spéculation immobilière à Manhattan, l'enquête de l'artiste est motivée par des préoccupations sociales concernant l'injustice entre les propriétaires riches et les locataires pauvres. Dans un entretien récent, Hans Haacke parle de l'influence de Bertolt Brecht sur son enquête sociale : il se rappelle encore très bien de son essai *Cinq difficultés pour écrire*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Traduction de l'auteur. Peter Kihss, « Liability Is Fixed in New Slum Bill », *New York Times*, February 10, 1966. Cité par Rosalyn Deutche, *ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

la vérité. Comme il le raconte lui-même :

C'est un article que Brecht a écrit en 1934 quand il s'est exilé au Danemark. Après la prise de l'Allemagne par Hitler, il a écrit sur la manière d'affronter la situation politique de façon à pouvoir la mener à changer. Certes, il serait ridicule aujourd'hui de demander à vivre en exil. Mais, à moins de faire partie de ce qu'on appelle l'« establishment » (ordre établi), il y a un écart entre soi et les pouvoirs établis, et il faut apprendre à l'accepter. On a le choix, soit de s'adapter pleinement, soit de maintenir une distance critique. Ce que j'ai dit ne signifie pas résister mais introduire différentes opinions, attitudes et perceptions dans les discours publics, et ainsi de contribuer au *Zeitgeist* (l'esprit du temps) de manière critique. Ce qu'on peut retirer des suggestions de Brecht est adapté aux termes contemporains³¹⁸.

A l'instar de l'esprit critique de Bertolt Brecht, l'artiste veut « dire la vérité » à travers ses enquêtes sur ce qui est caché derrière les paysages urbains de Manhattan. En outre, Hans Haacke est sensibilisé à la politique de son temps :

Comme la plupart des gens de ma génération, dans la dernière partie des années 1960 je me suis de plus en plus politisé. Je lisais le journal depuis lycée et m'étais impliqué dans certains grondements politiques à l'académie de l'art à Kassel. Mais la guerre au Vietnam, les conflits raciaux dans le pays l'éveil politique général des étudiants (j'avais déjà dépassé l'âge d'être étudiant) et la politisation du monde de l'art ont à mon avis « a apporté la guerre à la maison »³¹⁹.

Face à tant de mouvements sociaux, c'est pourquoi l'artiste se tourne très vite du système naturel au système social afin de dévoiler la vérité de son époque³²⁰.

Les œuvres de Hans Haacke n'ont pas pour but de créer, non plus d'embellir la vérité, mais de la dévoiler directement et sincèrement, puisqu'elle est souvent cachée

³¹⁸ Traduction de l'auteur. Kristen Hileman, « Romantic Realist : A Conversation with Hans Haacke », *American Art*, volume 24, no. 2, 2010, p. 78.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

³²⁰ Traduction de l'auteur. « Avec mes expériences précédentes dans les systèmes biologique et physique, j'ai compris que l'interdépendance omniprésente de multiple éléments – fondamentale à un système – aussi existe, sans doute, dans le domaine social. Une étape logique, ensuite, était de traiter des relations sociales. Plus tard, je suis tombé sur une conclusion simplement libellée attribuée à [Vladimir] Lenin, qui aurait dit que “toutes les choses se lient avec toutes autres choses” », Kristen Hileman, *ibid.*, p. 82.

au fond d'un système imperceptible. En d'autres termes, pour l'artiste l'art n'est plus une mimésis de la réalité mais une révélation de la réalité. Néanmoins, cette réalité nue et crue poursuivie par l'artiste n'est pas immédiatement acceptée par le monde de l'art. En 1971, pendant la préparation de son exposition individuelle, le Musée Guggenheim a refusé *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, en raison de l'identification nominale d'une personne dans l'œuvre. Comme les œuvres refusées ou provoquantes dans l'histoire de l'art, l'enquête de Hans Haacke dépasse les frontières de l'art. Par exemple, la *Fontaine* de Marcel Duchamp introduit un *ready-made* (produit industriel) brut dans le monde de l'art mais l'a signé « R. Mutt, 1917 » en modifiant l'origine de cette marchandise dont le nom réel du magasin est la société *J. L. Mott Iron Works* à New York. Par rapport au nom fictionnel de la *Fontaine*, Hans Haacke met l'accent sur le nom du magnat de l'immobilier New Yorkais et la date réelle de cette enquête.

Concernant la justification de l'annulation de cette exposition solo à Hans Haacke, le directeur de musée, Thomas M. Messer, donne son avis sur la « spécificité » de l'enquête de l'artiste : « Avec les identités révélées des particuliers et l'intention claire de remettre leur action en question, et par une réduction concomitante d'une œuvre d'art de son niveau métaphorique potentiel à une forme de journalisme photographique préoccupée plus par des relevés actuels que par l'expression symbolique³²¹. » D'après Rosalyn Deutsche, cette spécificité reprochée par le musée implique aussi une désignation selon laquelle le cadre du système de l'immobilier peut référer aussi à la structure historiquement spécifique des rapports de propriété³²². Comme elle l'analyse :

Shapolsky et al. a créé plusieurs comparaisons entre son sujet [les biens immobiliers] et le Guggenheim – analogie entre le propriété et le contrôle de propriétés et la propriété et le contrôle de la culture, entre les immeubles collectés par la famille Shapolsky et les œuvres d'art collectées par la famille Guggenheim, entre la forme de marchandise de l'immobilier et de la production artistique, et, particulièrement, après l'annulation de l'exposition, entre le masque du pouvoir dans la ville et dans le musée³²³.

³²¹ Traduction de l'auteur. Thomas M. Messer, « Guest Editorial », *Art Magazine* 45, no. 8 (Summer 1971) : 5. Cité par Rosalyn Deutsche, *ibid.*, p. 153.

³²² Rosalyn Deutsche, *ibid.*, p. 154.

³²³ *Ibid.*, p. 156.

Autrement dit, la raison de l'annulation repose non seulement sur la protection de la vie privée de certains spéculateurs, mais aussi sur la protection des propriétés privées de ces spéculateurs. Tout comme c'est le cas dans le libéralisme économique, les profits individuels sont plus importants que les intérêts publics.

Dans le développement du droit de propriété depuis le XIX^{ème} siècle en Occident, chaque individu est autonome pour gérer ses biens dans la société bourgeoise. Dans le même contexte, une œuvre d'art, en tant que création individualisée, cherche aussi son autonomie pour s'exprimer. Elle ne veut pas être dominée par des doctrines religieuses, non plus par des censures politiques. En outre, l'art, en tant que savoir à part entière depuis le XVIII^{ème} siècle, crée aussi sa propre esthétique « transcendante », comme celle de la philosophie de Kant, dans la mesure où aucune utilité sociale ou politique ne nuit son autonomie. Le dévoilement du système de l'art conteste l'autonomie prétentieuse de l'art en mettant l'art au niveau d'un bien immobilier dans la réalité financière.

3. Documentation

La forme documentaire se généralise dès les années 1960 lorsqu'on remonte dans l'histoire de l'art conceptuel où l'artiste choisit d'utiliser le langage pour s'exprimer et montrer ses idées de création. On peut comprendre que les formes traditionnelles de l'art, telles que le dessin ou la sculpture ne peuvent pas répondre aux besoins des artistes de la nouvelle génération, tandis que la forme du document leur permet de questionner l'art, et de se positionner comme chercheur afin de trouver des réponses aux différentes significations de l'art. Quand Benjamin Buchloh parle de l'œuvre *Red Square, White Letters* (1962 ; Fig. 22) de Sol LeWitt dans son article « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », il trouve que le jeu de mots devient une réflexion scientifique sur la différence entre l'expérience perceptuelle et l'expérience linguistique :

son œuvre a révélé que la compulsion moderniste pour l'autoréflexivité empirique

non seulement provenait du positivisme scientifique qui est la raison fondamentale du capitalisme (soutenant ses formes industrielles de production tout autant que ses sciences et théories), mais aussi, était pour une pratique artistique qui avait internalisé ce positivisme en insistant sur une approche purement empiriste vers la vision où deviendrait un destin final. Ce destin favorisera la condition de tautologie³²⁴.

Comme la phrase célèbre : « Ceci n'est pas une pipe » de René Magritte dans *La Trahison des images*, les mots peuvent être indépendants de ce qu'ils veulent dire. Le propos de Sol LeWitt ne réside pas uniquement dans le sens des mots mais dans le langage lui-même comme médium. L'artiste n'est pas naïf à propos du médium qu'il utilise. Puisque beaucoup de recherches d'artistes des années 1960 ont été menées dans le but de représenter la réalité comme une enquête, elles ont été construites sur la base de concepts scientifiques. Cependant, les artistes des années 1960 sont plus sceptiques envers le médium de leur œuvre que les policiers qui doivent respecter les normes, les lois et les processus de l'enquête. L'approche empirique des artistes conceptuels peut aider les artistes à questionner la réalité établie par l'ordre de l'État à travers les formes d'enquête. Pourtant, pour Benjamin Buchloh, la forme documentaire est bureaucratique :

Tout comme le ready-made avait nié non seulement la représentation figurative, l'authenticité, la paternité en introduisant la répétition et les séries (i.e. la loi de production industrielle) afin de remplacer l'esthétique de l'originalité artisanale, l'art conceptuel cherche à mettre l'image de l'objet de production de masse et ses formes esthétisées dans le Pop art, en remplaçant une esthétique de production industrielle et de consommation avec une esthétique de l'organisation administrative et légale, et de la validation institutionnelle³²⁵.

Certes, la documentation, en tant que forme d'enquête, répond au travail administratif et bureaucratique, mais elle ne propose qu'une forme banale et facile pour enregistrer

³²⁴ Traduction de l'auteur. Benjamin H.D. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, Vol. 55 (Hiver, 1990), p. 113-115.

³²⁵ *Ibid.*, p. 119.

le processus d'une œuvre d'art. L'artiste peut prendre conscience de la forme documentaire comme il le fait d'autres formes artistiques. En plus, l'utilisation de la forme de l'enquête ne signifie pas la soumission absolue aux autorités. Comme dans le cas de l'antiroman dans le Nouveau Roman, les formes d'enquêtes peuvent être critiquées par les formes d'enquêtes elles-mêmes.

À l'occasion de l'Exposition internationale de 1964 à New York, Andy Warhol est invité par l'architecte Philip Johnson pour créer un grand mural à l'extérieur du pavillon de l'État de New York. L'artiste choisit d'imprimer en grand format les photos d'identité judiciaire de 13 criminels qu'il trouve dans un livret de photos : *The Thirteen Most Wanted Men* (Les treize criminels les plus recherchés, Fig. 23) publié le 1^{er} février 1962 par la police de New York. Le panel, qui mesure environ 6 mètres de longueur sur 6 mètres de large, est installé le 15 avril 1964, mais du jour au lendemain le mural est refusé par le gouverneur, Nelson Rockefeller, qui brigue la présidence républicaine : « Le motif, selon M. Johnson, était que sept des treize criminels étaient italiens et que le gouverneur ne voulait pas prendre le risque de choquer ses électeurs de la même origine³²⁶. » En fait, ce qui est choquant n'est pas le visage du criminel, parce qu'il est impossible de juger une personne directement par sa physionomie. Ce qui est inattendu est le témoignage sur la violence de l'État, quand certains de ces criminels portent des blessures sur le visage (Fig. 24-25). L'accusation de la police envers ces treize criminels devient un scandale public qui met en cause les forces de l'ordre étatique. La documentation des photos de ces criminels est une provocation plus qu'une validation institutionnelle.

Puisque la documentation bureaucratique n'est pas une technique réservée à l'État, l'artiste peut faire la documentation sur les sujets auxquels il s'intéresse. Notamment, quand l'invention de l'informatique crée tant de données à partir de la réalité, l'homme doit apprendre aussi à penser et à gérer autant d'informations issues du monde. On peut comprendre ainsi pourquoi, pour l'artiste Douglas Hubler, l'art n'est plus considéré comme une création, mais une documentation sur notre monde. Comme il le dit dans cette célèbre citation :

³²⁶ « Le mural des criminels d'Andy Warhol recréé à New York », *Le Soleil numérique* [En ligne], publié le 20 avril 2014. Disponible sur <https://www.lesoleil.com/archives/la-murale-des-criminels-dandy-warhol-recreee-a-new-york-6f8c7cc13517ecd363742ae8c4d53d25> [consulté le 26 septembre 2021].

Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. Je préfère simplement constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieux. Plus spécifiquement, je m'intéresse à des choses dont l'interrelation se situe au-delà de la perception immédiate. En ce sens, mon travail dépend d'un système de documentation. Cette documentation peut prendre la forme de photographies, de cartes, de dessins ou de descriptions³²⁷.

Par rapport aux données produites par le calcul d'un programme informatique, l'artiste a aussi besoin de « réfléchir » sur ses critères ou sur ses méthodes pour établir une documentation. Douglas Huebler est né en 1924 à Truro dans le Massachusetts aux États-Unis. Il est reconnu tardivement comme artiste grâce à la critique d'art Dore Ashton et grâce au jeune marchand Seth Siegelaub, un des promoteurs importants de l'art conceptuel dans les années 1960³²⁸. Au début de la Seconde guerre mondiale, il s'engage dans les Marines, mais muni d'un manuel de dessin d'observation, il continue de s'entraîner. Après la guerre, il peut enfin entreprendre des études d'art dans le département d'arts plastiques de l'Université d'État du Michigan. Il passe aussi un certain temps à Paris afin de connaître les grands noms de l'art tels que Picasso, Matisse et Dufy, mais à l'Académie Julian il pense que « l'enseignement se limitait à nous faire peindre ou dessiner des modèles grelottants, plantés dans les deux angles opposés d'un immense atelier³²⁹ ». Il repart à New York et suit un apprentissage dans un cabinet d'illustration publicitaire, et c'est pourquoi il pense à faire le métier d'illustrateur avant sa carrière d'artiste. Néanmoins, les galeries d'art situées près de son lieu d'apprentissage l'attirent à nouveau vers l'art abstrait, notamment les peintures de Gorki, Pollock, Rothko, De Kooning etc.³³⁰ Plus tard, il trouve un poste d'enseignant à l'Université de Miami et devient le directeur du Département d'arts plastiques du *Bradford Junior College* où il reçoit un don important pour qu'il puisse « améliorer le

³²⁷ Douglas Huebler, Catalogue de l'exposition entre le 5 au 31 janvier 1969 à la galerie Seth Segelaub. Cité par Véronique Yersin, « Douglas Huebler, Collection "in process" #1 », *Conjonctions : Cycle Mille et trois plateaux, sixième épisode* [En ligne], l'exposition du 9 juin au 17 septembre 2006, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 2006. Disponible sur https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/H/huebler.html [consulté le 2 décembre 2020].

³²⁸ Frédéric Paul, « D.H. est toujours un véritable artiste », *Douglas Huebler « Variable », etc.*, publié à l'occasion de l'exposition de Douglas Huebler's Exhibition, Limoges, Les Coérateurs, F.R.A.C. Limousin, 1993, p. 14.

³²⁹ Entretien entre Frédéric Paul et Douglas Huebler : « Truro, Massachusetts 11-14 octobre 1992 », *Douglas Huebler « Variable », ibid.*, p. 115.

³³⁰ *Ibid.*

matériel photo, inviter des artistes et recevoir des expositions que l'administration de l'école, très conservatrice, m'aurait sûrement empêché de financer sur mon budget de fonctionnement³³¹ ». Comme le rappelle l'artiste dans son entretien avec Frédéric Paul : « Pendant trois ans Robert Barry, Daniel Buren, Carl André, Lawrence Weiner, Chuck Gunnver, Robert Morris, Richard Long, Bob Cumming, William Wegman, Joseph Kosuth, Charles Harrison, Jack Burnham et Lucy Lippard exposèrent ou donnèrent des conférences au *Bradford College*³³². » La formation qu'il a reçue auparavant se limite dans la tradition de la peinture, du dessin et du graphisme après la guerre, mais elles n'empêchent pas l'artiste de connaître d'autres nouvelles tendances de l'art contemporain.

L'invitation d'artistes de la nouvelle génération donne l'occasion à Douglas Huebler de collaborer avec Seth Siegelau mais en qualité de sponsor, pas d'artiste. Il faut attendre 1968, quand Seth Siegelau lui propose une exposition « qui ne devait avoir d'existence que sous la forme d'un catalogue³³³ » (Fig. 26), pour que Huebler puisse faire une nouvelle tentative en tant qu'artiste conceptuel. Pour réaliser ce catalogue comme son exposition solo, l'artiste se souvient de ses « idées » initiales : « Lorsque je commençai à travailler sur le catalogue, j'étais en pleine phase de transition ; j'hésitais sans arrêt entre la fabrication d'objets spécifiques et la fabrication d'objets qui n'avaient justement rien de spécifique³³⁴. » Contrairement aux œuvres présentées encore comme objets d'art dans le catalogue, l'artiste conçoit plutôt de dématérialiser l'œuvre elle-même, comme il l'explique : « une sculpture de neige destinée à être placée en un endroit tel qu'une résistance enterrée ferait fondre la neige, décrivant ainsi une forme sculpturale (minimale)³³⁵ ». Il n'y a plus l'objet d'art dans cette sculpture de neige. L'artiste ne pense pas simplement à l'élément éphémère de la nature dans le Land art, mais aussi à notre concept de création lui-même. C'est la raison pour laquelle il utilise le concept de la cartographie pour expliquer son art :

De la même façon que, dans la réalité, on ne peut voir les « lignes » qui définissent

³³¹ *Ibid.*, p. 116.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*, p. 117.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Pour cette sculpture de neige, l'artiste explique encore dans son entretien que « Ce genre de concept n'était pas loin de l'idée de planter des jalons dans le sol ou de fixer des autocollants en guise de "repères" à même le macadam, en ville, etc. Les figures géométriques (minimales) créées de cette façon étaient si vastes que l'on ne pouvait réellement en distinguer la forme – même en les observant d'en haut », *ibid.*

les frontières d'une entité géographique, les pièces que je fabriquais à cette époque-là ne pouvaient être vues ; en revanche on peut *prendre connaissance* de l'existence de ce genre de phénomènes en combinant le langage avec différents types de signes visuels. Bien entendu, je fais allusion à la fonction des cartes, de n'importe quel type de cartes, non seulement des cartes marines, des graphiques, de plans de bâtiments, des propositions géométriques *etc.* Tout cela représente le genre de modèle conceptuel que je veux utiliser dans la construction de mon travail³³⁶.

Ainsi, pour lui, son œuvre n'est pas un discours ou une leçon tautologique envers les spectateurs³³⁷, mais une carte qui peut guider ces derniers.

En effet, son expérience dans les Marines et le développement technologique du système global de positionnement durant la guerre froide peuvent renforcer l'imagination cartographique de l'artiste. Joshua Shannon indique dans son essai publié dans *Origin and destination* (Origine et destination, 1997) que ce dernier parle précisément de son travail dans les Marines : « Huebler, qui avait été sous-officier du renseignement dans le Pacifique sud pendant la Seconde guerre mondiale, a expérimenté de près le problème de la lecture des photos. Sur l'île Peleliu, ses responsabilités incluaient la cartographie et l'enregistrement des résultats des raids de bombardements, en travaillant spécifiquement à interpréter les vues aériennes³³⁸. » Pour Joshua Shannon, les œuvres cartographiques de Douglas Huebler montrent l'intérêt de distinguer les données de valeur potentielle du continuum d'information brute, tout comme les besoins de la technique informatique à laquelle « les officiers militaires de renseignement doivent être capables de distinguer les données des inférences électrostatiques (ou le “bruit”, dit aussi la non-information) et puis de distinguer quels points des données étaient pertinents ou utiles³³⁹ ». La distinction entre l'information et le bruit appartient aussi aux missions de décodage pendant l'activité de surveillance. On peut par exemple retrouver l'utilisation « conceptuelle » de la

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Avec l'exemple de la cartographie, l'artiste veut se distinguer du courant de Joseph Kosuth : « Notez que je n'ai parlé ni de “tautologies” ni de rien d'autre qui puisse correspondre à la pratique conceptuelle *orthodoxe* telle que la définit Joseph Kosuth », *ibid.*

³³⁸ Traduction de l'auteur. Alighiero E. Boetti et Douglas Huebler, *Origine and destination*, édité par Marianne Van Leeuw et Anne Pontegnie, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1997, p. 127. Cité par Joshua Shannon, « Machine : Conceptual Photography », *The Recording Machine : Art and Fact during the Cold War*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2017, chapitre 1, p. 53.

³³⁹ Traduction de l'auteur. Joshua Shannon, *ibid.*, p. 52-53.

cartographie par Douglas Huebler dans sa *Variable Piece #1* (Pièce variable #1 ; Fig. 27) dans laquelle l'artiste propose trois différentes échelles d'un site indiqué sur la carte de Manhattan à New York. Dans la légende, il nous donne ses points de vue « réels » pour réorienter la carte :

I. A1 : Equitable Life Assurance Building, B1 : Sperry Rand Building, C1 : Time & Life Building, D1 : American Metal Climax Building.

Deux ascenseurs ont été marqués avec de l'adhésif en chacun des points A1 B1 C1 D1 formant le carré central de ce travail. Ceux-ci décrivant chacun une ligne verticale au gré de leurs déplacements aléatoires.

II. A2 : 55^{ème} Rue, Ouest, près de Broadway, B2 : 55^{ème} Rue Ouest, à l'angle de la 5^{ème} Avenue, C2 : 47^{ème} Rue, Ouest, près de Broadway, D2 47^{ème} Rue, Ouest, à l'angle de la 5^{ème} Avenue.

Les 4 sites ci-dessus décrivent un carré double de celui formé par les points A1 B1 C1 D1. Le ruban adhésif était cette fois placé sur un support immobile en chacun de ces lieux.

III. A3 : 60^{ème} Rue, Ouest, près de la 9^{ème} Avenue, B3 : 60^{ème} Rue, Ouest, près de Park Avenue, C3 : 42^{ème} Rue, Ouest, près de la 9^{ème} Avenue, D3 : 42^{ème} Rue, Est, près de Park Avenue.

Les 4 sites ci-dessus décrivent un carré double de celui formé par les points 12 B2 C2 D2. De l'adhésif a été placé sur un véhicule en chacun de ces 4 points ; ces véhicules décrivant un plan horizontal au gré de leurs déplacements aléatoires.

La pérennité de l'adhésif utilisé pour le marquage n'a aucune conséquence sur l'existence de cette œuvre.

Marqué Août-septembre 1968³⁴⁰.

Chaque carré est non seulement agrandi mais aussi remis dans la réalité où il y a les voitures, les quartiers et les immeubles. Ainsi, le changement de l'échelle cartographique n'a pas seulement pour but de zoomer sur les repères encadrés, mais

³⁴⁰ Douglas Huebler, *Douglas Huebler « Variable »*, *ibid.*

aussi de changer nos imaginations spatiales et nos expériences réelles. Ces signes, repères sur la carte de Manhattan, ne sont plus des concepts intellectuels en cartographie, mais des espaces en trois dimensions où se trouvent l'axe horizontal, l'axe de profondeur et l'axe vertical. L'artiste réassocie l'information cartographique en 2D avec notre imagination en 3D, donc son œuvre devient une subversion de la cartographie, mais à l'aide des outils et concepts cartographiques.

Dans sa *Location Piece #2* (Pièce de location #2, 1969 ; Fig. 28, 29), l'artiste choisit aussi une étendue sous la forme d'un cercle tracé sur la carte de la ville de New York et sur celle de Seattle. Il donne son indication de cette œuvre :

À New York et à Seattle, est choisie arbitrairement une zone dans laquelle une personne a photographié dans chaque ville les lieux qu'il, ou elle, trouve (1) « effrayant » (2) « érotique » (3) « transcendant » (4) « passif » (5) « enfiévré » et (6) « étouffé ».

Dans chaque zone, chaque personne a fait deux suites entièrement différentes de six photos, et ces quatre suites ont ensuite été envoyées à la tierce personne (l'artiste) sans porter aucune information qui pourrait donner le mot clé originellement mentionnée de l'une de ces photos. Ces quatre suites (24 photos) ont toutes été mêlées ensemble et 12 des photographies ont été choisies arbitrairement pour cette œuvre ; à ces 12 photos ont été ajoutées encore 4 photos qui n'avaient pas été prises pour caractériser l'un de ces mots³⁴¹.

Les photos prises sont en noir et blanc et de la forme carrée, et leur composition peut être considérée comme le carroyage des coordonnées cartographiques, pourtant, elles sont arbitrairement interceptées dans la réalité. L'artiste veut redonner à la ville de New York ou de Seattle des sentiments humains, mais il ne veut pas que ces sentiments flux deviennent eux-mêmes des stéréotypes fixes de ces lieux. C'est pourquoi il mêle toutes les photos prises par les inconnus choisis au hasard. Les spectateurs de cette pièce peuvent connaître certains sites dans ces suites photographiques, s'ils habitent ou ont déjà visité les zones choisies par l'artiste. En théorie, la carte et les photos, pour eux, peuvent se répondre l'une avec les autres, mais l'artiste mêle encore quatre photos qui n'appartiennent pas à la ville choisie, comme les perturbations ou les « bruits » de

³⁴¹ *Ibid.*

l'interprétation des images dans les activités du renseignement. En outre, ces photos comportent des sentiments personnels et des scènes fragmentaires complétant la perspective objective et globale de la carte. Entre la carte et les photos, le concept d'un lieu oscille entre l'information et la non-information, et aussi entre la connaissance collective et le sentiment individuel.

Si la série *Location Piece* remet en question le concept de l'espace à travers la carte et les photos, la série *Duration Piece* nous propose plutôt le thème du temps. Dans *Duration Piece #12* (Pièce de durée #12 ; Fig. 30), l'artiste se trouve dans un point précis à côté du canal à Amsterdam : « 12 photos ont été prises dans une séquence de temps dans laquelle l'intervalle entre chaque photo a été doublé par seconde (en commençant au "temps zéro") ». Ces 12 photos sont ainsi prises dans l'ordre suivant : 0, 1 seconde, 2 secondes, 4 secondes, 8 secondes [...] 17 minutes 4 secondes à la fin. Cependant, comme l'indique l'artiste, la mise en page de ces 12 photos ne suit pas cet ordre : « Ces 12 photographies, (non identifiées dans la relation avec leur ordre dans la séquence), se joignent à cette déclaration pour constituer la forme de cette pièce³⁴². » Le temps se multiplie à la manière d'une suite géométrique et le nombre de photos augmente également. Pour prendre toutes ces photos, il faut au moins 34 minutes au total. Chaque instant de la prise de vue se dilate, ainsi que toute la séquence du temps de ces 12 photos. Néanmoins, l'artiste désordonne ces 12 photos pour rompre notre concept du temps traditionnel linéaire. La composition des photos ne produit pas d'effet de bande animée, si on voit que la circulation de voitures sur le pont de canal est interrompue sans continuité, et qu'une volée d'oiseaux au-dessus du canal tantôt s'éloigne et tantôt s'approche de nous. Les spectateurs sont obligés d'entrer dans la durée de cette trentaine de minutes pour reconstruire comme un puzzle le paysage du canal. L'unité du temps est ainsi fracassée dans ce puzzle d'images.

Entre les pièces de location sur le thème de l'espace et les pièces de durée sur le thème du temps, certaines pièces variables proposent plutôt un thème social. Par exemple, dans *Variable Piece #11* (Fig. 31), l'artiste propose un sondage dans la petite ville de Rowley, au Massachusetts : « Les habitants de 36 pavillons d'une petite ville typiquement américaine ont été invités à participer à un sondage en répondant aux

³⁴² Traduction de l'auteur. Douglas Huebler, *Duration Piece #12*, 1970, Collection du Moma [En ligne]. Disponible sur https://www.moma.org/collection/works/147056?artist_id=2749&page=1&sov_referrer=artist [consulté le 15 novembre 2020].

questions que se pose tout visiteur étranger traversant pour la 1^{ère} (et dernière) fois ce genre de localité en voiture : « Qui vit ici ? Que font-ils ? »³⁴³. » Ce sont ces étrangers qui trouvent « étrangers » ces villageois marginalisés. L'artiste veut connaître mieux les villageois à travers le sondage, mais il choisit les réseaux sociaux locaux pour mener cette enquête : « Les étudiants de la *Governor Dummer Academy*, de Byfield, Massachusetts, ont été chargés de conduire un sondage pendant la période où cette œuvre sera exposée dans la galerie de l'école : *Parsons Schoolhouse Gallery*, 22 février-17 mars 1971. Pour chaque entretien fructueux, l'artiste fera don de 10\$ aux œuvres sociales de l'école³⁴⁴. » L'artiste ne veut pas être l'enquêteur « étranger » recueillant les opinions de ces villageois. Il demande aux étudiants locaux proches de la ville de Rowley de conduire le sondage comme une occasion de dialoguer entre les différentes générations. Le don de l'artiste contribue à l'école de manière indirecte en créant plus de possibilités d'échange social. Pour la documentation, « 3 planches-contacts des habitations choisies au hasard pour l'enquête, l'ensemble des formulaires et quelques photos des habitants se joindront à cette déclaration pour constituer la forme finale de cette œuvre³⁴⁵. » Comme le regard de ses visiteurs étrangers, les photos des habitations prises de la voiture nous mènent à regarder le paysage de neige à Rowley, où l'absence de gens dans les rues et le temps de brouillard donnent une ambiance *uncanny*. Les questions du sondage resurgissent pour les spectateurs de cette œuvre : d'où vient de cette étrangeté ? Des habitants, du lieu ou justement de notre regard de spectateur à travers l'objectif photographique ?

Pour l'artiste, la contingence est à la fois un concept et une méthode pour ses œuvres dans la mesure où un ordre établi peut être brisé, perturbé ou transformé. Autrement dit, l'artiste ne veut pas se limiter dans un concept ou dans une idée. Il emprunte aussi des éléments réels dans le monde. Dans son *Variable Piece #506 : Tower of London Series, London* (Fig. 32), l'artiste remet en cause l'appareil objectif et scientifique de la photographie en fabriquant un autre effet surnaturel dans les images du site touristique. Comme il l'explique :

Différents aspects de la Tour de Londres ont été photographiés au hasard, au mois

³⁴³ Déclaration de l'artiste, Douglas Huebler, *Douglas Huebler « Variable », ibid.*

³⁴⁴ Douglas Huebler, *Douglas Huebler « Variable », ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

de mars 1975, dans le but de vérifier si un examen ultérieur du matériel visuel enregistré par l'appareil-photo ne pourrait révéler la présence persistante de l'esprit des prisonniers autrefois incarcérés en cet endroit. De fait, il s'avéra que sur l'une des photos, agrandie pour l'occasion, l'artiste put distinguer un certain nombre de visages, ce qui semble étayer l'hypothèse émise ci-dessus³⁴⁶.

La Tour de Londres, en tant que monument historique, propose aux visiteurs la vision d'une architecture ancienne, tandis que ses anciens prisonniers n'existent plus. L'artiste décide d'emprunter l'œil photographique pour voir certains détails qu'on ne peut pas voir sur place, notamment la texture de matériel. Les gros plans des pierres, des arbres ou de la neige donnent un effet fantôme au niveau des images en noir et blanc. Pour chasser l'esprit des morts, le travail de documentation rationnelle devient irrationnel, voire délirant. L'objectif photographique de l'artiste incarne donc le rôle de médium pour inventer artificiellement des illusions. Avec ironie, l'artiste essaie de nous persuader encore de ses illusions dans cette Tour : « À l'intention de ceux qui ne perçoivent pas ces visages de la même façon, l'artiste propose sa vision personnelle desdits visages, qu'il joint aux portraits de "Célèbres Prisonniers de la Tour"³⁴⁷ » Ces personnages historiques deviennent une documentation sur des illusions de fantômes créés par l'artiste. À cause de l'intervention des histoires de fantôme et la contingence des effets de fantôme, la véracité de l'image photographique est mise en doute par les spectateurs. La photographie n'est plus un document rationnel, mais une illusion.

Pour explorer le concept et le médium de la photographie, le doute sur la véracité de la photographie subsiste aussi dans la série des pièces de durée. Dans la *Duration Piece #15 : Global* (Fig. 33), l'artiste incarne le rôle de la police pour chercher un vrai criminel :

Une récompense de 1.100\$ sera versée, à partir du 1^{er} janvier 1970, à quiconque fournira toute information permettant l'arrestation et la condamnation de Edmund Kite McIntyre, recherché par le *Federal Bureau of Investigation* pour le braquage d'une banque (Article 18 du Code pénal des États-Unis, sections 2113a et 2113d). Cette récompense sera diminuée de 100 \$ au 1^{er} février 1970 (ce qui la laissera à

³⁴⁶ Déclaration de l'artiste, *ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

1000 \$) ; puis de 100 \$ au 1^{er} de chaque mois et elle sera nulle le 1^{er} janvier 1971³⁴⁸.

L'artiste emprunte l'annonce de recherche officielle du FBI pour lancer sa propre annonce de recherche, et ses propres conditions de récompense. La somme de cette récompense diminue au fil du temps, puisque le portrait photographique du criminel se discréditera aussi au fil du temps. Autrement dit, l'instantanéité de la photographie ne correspond pas au temps de l'évolution physique du corps humain. Avec son propre avis de récompense, Douglas Huebler veut critiquer la dépendance de la photo d'identification du FBI, qui se limite dans l'instant de la prise d'image, sans tenir compte de l'influence du temps sur le corps humain.

Le sujet sur l'identification de l'être humain est repris dans la série *Variable Piece #70 (In Process)* de 1971 (Fig. 34), comme un grand projet de « l'espèce humaine ». L'idée générale de ce projet évolutif est « de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse être ainsi réunie », par la documentation photographique³⁴⁹. L'artiste rédige d'abord au moins de 2 pages pour son inventaire de l'espèce humaine : « Qui se prend pour le coq du village ; qui ferait n'importe quoi pour rigoler ; qui vendrait son âme au diable ; qui n'a jamais eu de chance dans la vie [...] qui croit vivre dans le meilleur des mondes ; qui a été élevée à la dure ; qui ne prend jamais les choses trop au sérieux³⁵⁰ ». La liste est sans doute infinie pour raconter une vision ouverte sur l'espèce humaine. Dans ce projet, l'artiste nous emmène aussi dans un jeu d'identification, par exemple dans *633 / Variable Piece # 70 : 1971* (Fig. 35) où des personnages de la peinture ancienne sont recherchés dans des portraits réalisés de nos jours. Selon la déclaration de l'artiste :

15 portraits de 2,5 cm de côté, réalisés dans le cadre de ce projet ont été choisis pour représenter ...

TROIS PERSONNES AU MOINS, VIVANT AU XX^{ème} SIÈCLE,
QUE L'ARTISTE DU XVII^{ème} SIÈCLE, ARTEMESIA
GENTILESCHI AURAIT PU CHOISIR COMME MODÈLES POUR

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Déclaration de l'artiste, *ibid.*

³⁵⁰ Traduction de Frédéric Paul, *Douglas Huebler « Variable », ibid.*

LA REPRÉSENTATION D'UN ÉVÉNEMENT DU VI^{ème} SIÈCLE
Av J.C., SI ELLE DEVAIT LA PEINDRE AUJOURD'HUI.

Une reproduction photographique de Judith et Holopherne, par Gentileschi, est placée à côté des photos des modèles potentiels. Ces portraits sont disposés en colonnes : en A, les modèles pour la servante ; en B, les modèles pour Holopherne et en C, les modèles pour Judith³⁵¹.

Au niveau de l'image photographique, il est facile de manipuler la ressemblance entre les êtres humains selon l'angle de la prise de photo, l'éclairage, l'échelle de plan, la résolution d'image, les contrastes d'ombre et de lumière etc. Donc, il est possible de faire une fausse identification par la photographie. Parmi 90 portraits photographique, l'artiste peut trouver 15 personnes qui possèdent des caractéristiques physiques semblables à celles des personnages de *Judith et Holopherne*. Artemisia Gentileschi, une des rares femmes peintres de l'histoire de l'art, est connue pour son style réaliste proche de Michelangelo et Caravage, selon lequel on peint des personnages fictifs à partir de modèles réels de la même époque de l'artiste. De même, Huebler utilise des photographies de personnes réelles pour représenter les personnages fictifs du tableau, afin de retrouver certains prototypes culturels de visages choisis par la peintre. Du naturalisme de la peinture occidentale à l'invention de la photographie, la ressemblance picturale est un critère pertinent. En même temps, à travers la ressemblance picturale, les personnages (la servante, Holopherne et Judith)³⁵² nous proposent plus de différents caractères humains imaginaires qu'une vraie identification scientifique.

Dans son entretien avec Frédérique Paul, l'artiste parle de l'origine de son projet sur l'espèce humaine :

J'ai eu la possibilité de combiner le projet initial de la *Variable Piece #70* avec toutes sortes de sujets, surtout d'ordre socio-politique. Le travail le plus important que j'ai

³⁵¹ Déclaration de l'artiste, *ibid*.

³⁵² Dans la légende du tableau, l'artiste explique bien l'histoire de Judith : « Judith et sa servante s'arrangèrent pour rester seules avec Holopherne puis profitèrent de son ébriété et du désir que lui inspirait Judith pour l'assassiner. » D'après la biographie de la peintre, le personnage de Judith incarne la même vengeresse féminine qu'Artemisia Gentileschi, qui accuse son précepteur d'un viol mais subit l'humiliation d'un procès sexiste au tribunal. Donc, cette œuvre ne représente pas seulement une scène biblique, mais révèle aussi un désir de revanche par rapport à la violence subie par la peintre elle-même.

réalisé à partir de cette idée, au milieu des années soixante-dix, avait pour point de départ l'histoire de William Leslie Arnold, un homme recherché pour meurtre par le FBI. Son portrait, qui figurait sur les avis de recherche, avait été pris lorsqu'il avait dix-sept ans et, comme par hasard, j'en pris connaissance juste dix-sept ans après. Cela m'avait poussé à essayer d'imaginer à quoi il pouvait ressembler au bout de dix-sept ans de « cavale »³⁵³.

Dans *Duration Piece #15 : Global*, la crédibilité de la photographie se perd au fil du temps. Notre visage change aussi avec l'âge. Ainsi, après 17 ans passés dans une enquête, l'identification à un meurtrier par l'image photographique se pose sans doute le problème de la crédibilité. L'artiste utilise plutôt son « imagination » que l'identification directe de William Leslie Arnold : « Je fis donc dix photocopies de cette photo et je peignis toutes sortes de portraits de lui en l'imaginant plus âgé, avec une barbe, chauve, gros, en homme d'affaires *etc.* Je photographiai ensuite ces images et les mélangeai à un ensemble de quatre-vingt-dix “portraits” d'inconnus qui étaient à l'arrière-plan des photos de rues de la série de l'inventaire de l'espèce humaine³⁵⁴. » Il essaie d'imaginer les « traces du temps » dans le visage du meurtrier, avec sa vision personnelle, et aussi des scènes dans l'espace public où se trouve le meurtrier. Comme un jeu, cette œuvre « laissait au spectateur le soin de découvrir le criminel parmi les quatre-vingt-dix portraits³⁵⁵ ». Outre les images de rue de ce projet, d'autres images falsifiées recréent aussi la vie du meurtrier de style américain : les vacances à la plage, la visite familiale au parc d'attraction de Disneyland, la foule dans l'image télévisée, le rassemblement des cow-boys *etc.* (Fig. 34). Ce visage devient un motif de toutes ces images mais masqué par le flux d'informations. Le meurtrier n'est plus justement une tête sur l'avis de recherche, mais un être humain vivant comme nous et parmi nous.

Selon le bilan établi par l'artiste sur son projet de l'espèce humaine, l'image photographique est une illusion : « Parmi les dizaines de milliers de visages figurant dans les scènes de rues photographiées dans le cadre du projet de la documentation sur “l'espèce humaine”, peu sont réellement identifiables, la plupart se confondant avec le

³⁵³ L'entretien entre Frédéric Paul et Douglas Huebler : « Truro, Massachusetts 11-14 octobre 1992 », *Douglas Huebler « Variable »*, *ibid.*, p. 120.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Pour l'artiste, ce projet « suggérait l'hypothèse que, puisqu'Arnold n'avait jamais été capturé, il devait sûrement vivre quelque part parmi nous – c'était, d'ailleurs, peut-être le voisin de palier de la personne qui était en train de lire le texte – et ressembler, sans doute, à n'importe qui », *ibid.*

grain (ou la “matière photographique”) dans les parties floues et indifférenciées de “l’arrière-plan”³⁵⁶. » Autrement dit, il est inutile de « trouver le vrai coupable » dans les rues, parce que les spectateurs ne voient que la forme et la matière du médium photographique. Comme l’explique l’artiste pour sa méthode de falsification des visages : « À l’aide de procédés spéciaux d’agrandissement, permettant de régulariser la taille des différents visages, l’artiste tira des centaines d’épreuves de 2,5 cm de côté, dans lesquelles chaque visage de l’arrière-plan a été avancé pour prendre place égale avec les visages du 1^{er} plan³⁵⁷. » L’agrandissement brouille les visages originaux et les visages ajoutés dans les photos de rue annulent aussi la profondeur et la perspective. L’artiste essaie de supprimer la position d’un observateur qui prend ces photos, afin de créer notre impression ambiguë de la reconnaissance d’un visage dans la rue. C’est la raison pour laquelle, à la fin de ce bilan, l’artiste remarque que « L’identité de chaque visage a pu être ainsi restituée, pour ne pas dire anoblie sous la forme d’un “portrait”, lequel restera désormais dans le domaine de l’art³⁵⁸. » L’identifiabilité de la tradition du portrait n’est plus garantie. La planche contact ne peut que déployer la scène du passage de quelqu’un. Si on retourne au titre anglais de ce projet : « *everyone alive* » (tout le monde est en vie), on peut mieux comprendre le concept de « revivre » une image de l’être humain par plus de portraits et plus de photos de rue. Dans le flux de ses images photographiques, le déploiement spatial et temporel de la vie humaine remet en cause la capacité de l’identification policière.

John Baldessari, un autre artiste ayant aussi la carrière d’enseignant que Douglas Huebler, enseigne à l’Université de Californie à San Diego (UCSD) puis au *California Institute of the Arts* (CalArts) dans les années 1970. Il est connu pour son *Cremation Project* (Projet de crémation, 1970 ; Fig. 36) dans lequel il brûle ses peintures créées entre 1953 et 1966 et recrée une autre œuvre : des biscuits cuits à partir d’une pâte mélangée avec les cendres de ces peintures sont conservés dans une urne. Il publie aussi dans un journal un avis de décès pour annoncer au public la mort de ses peintures (Fig. 36). Cette annonce publique transmet non seulement l’idée de l’artiste mais aussi la preuve de ce projet de crémation. Selon les recherches de Benjamin J. Young, l’artiste participe à cette époque aux expositions importantes de l’art conceptuel : *Information*

³⁵⁶ Déclaration de l’artiste en septembre, 1978, *ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

au MOMA et *Software* à Jewish Museum de New York, et à ce moment-là il rencontre un ami, « qui avait quitté son poste aux archives photographiques du service de police de San Diego parce qu'il était perturbé là-bas par les images terrifiantes, et qui a attiré l'attention de Baldessari sur les photos qui n'étaient pas prises pour être jolies, l'idée totale des photos comme... documents plus que comme art commençant alors à émerger³⁵⁹ ». John Baldessari commence ainsi à chercher de telles circonstances. Après la « mort » de ses anciennes peintures, il renonce aussi à la valeur esthétique de l'image, et se tourne vers une autre fonction de l'image : l'indice, selon les termes de la sémiologie de Charles Sanders Peirce.

Pour Benjamin J. Young, les photos utilisées comme preuves par la police incitent l'artiste à créer certaines œuvres qui conçoivent l'art comme un document, voire comme une forme de preuve, par exemple *Evidence* (Preuve, Bol remis à Helene Winer, le 1^{er} décembre 1970 ; Fig. 37) dans lequel un bol blanc taché par des empreintes en noir est remis à la commissaire de l'exposition *Monoprints* (Monotypes) en 1970 au musée d'art du *Pomona College* (l'Université Pomona en Californie)³⁶⁰. Une autre œuvre destinée à la même exposition : *Potential Print* (Tirage potentiel), présente une page dactylographique qui indique que le tas de cendres au coin de la galerie appartient à ses peintures brûlées. D'après l'introduction de Benjamin J. Young, dans cette exposition il y a aussi une trace de pas au milieu des cendres qui répond à l'explication dans la page de l'artiste sur la tradition du Yorkshire selon laquelle on prédit la mort d'une personne ayant la même taille de pied que les traces de pas sur les cendres refroidies d'une cheminée³⁶¹. Les empreintes de doigts laissées sur le bol ressemblent à une pièce à conviction pour l'identification scientifique par la police. De même, l'empreinte de pied prouve la trace laissée par une personne comme la trajectoire d'un suspect dans la scène de crime. L'artiste emprunte ces éléments indicatifs de l'enquête policière pour conduire les spectateurs à reconstituer leur propre image, tout comme les cendres pour ses peintures brûlées. La tradition figurative de la peinture est remplacée par le paradigme indicatif de l'enquête. Les spectateurs doivent « réfléchir », non pas

³⁵⁹ Traduction de l'auteur. Coosje van Bruggen, « Interlude : Between Questions and Answers », *John Baldessari*, New York, Rizzoli, 1990, p. 38. Cité par Benjamin J. Young, « Documents and Documentary : San Diego, C. 1973 », *The Uses of Photography : Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*, édité par Jill Dawsey, publié dans l'occasion de l'exposition *The Uses of Photography : Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*, California, Museum of Contemporary Art San Diego, 2016, p. 112-116.

³⁶⁰ Traduction de l'auteur. Benjamin J. Young, *ibid.*, p. 117-118.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 118.

seulement « apprécier » une œuvre d'art.

Avec la même idée de l'art comme preuve, John Baldessari reprend la fonction figurative du dessin mais la place dans le contexte de l'enquête policière dans *Police Drawing* (Portrait-robot ; Fig. 38). Le peintre Thomas Lawson, amie de John Baldessari, garde encore un souvenir de cette œuvre :

Un jour, en 1971, John Baldessari a visité un cours de dessin dirigé par un ami à Los Angeles. Son ami n'était pas dans la salle et Baldessari a traîné pendant environ dix minutes en prétendant l'attendre avant de repartir ensuite. Peu de temps après, l'enseignant est revenu dans la salle accompagné d'un policier artiste spécialisé dans l'élaboration de portrait-robot de suspects à partir des descriptions généralement insuffisantes du témoin. L'enseignant a demandé aux étudiants de décrire l'inconnu qui était justement parti peu de temps avant et le policier artiste a fait un dessin. Baldessari est revenu ensuite et a pris une photo de lui-même dans une posture proche de celle du dessin³⁶².

À l'aide d'une vidéo en noir et blanc, l'artiste enregistre environ 23 minutes du processus de l'élaboration de son portrait-robot dessiné par le policier. Son portrait est le résultat du procès-verbal établi par les témoignages collectifs des étudiants en arts plastiques. Ce processus de portrait-robot rompt avec la tradition du cours de dessin en annulant la présence du modèle vivant devant les yeux du dessinateur. Ce dessin n'est plus une observation directe, mais une reconstitution des mémoires fragmentaires. Quand l'artiste prend sa photo pour la comparer avec son portrait-robot, la photo reprend la fonction iconique du dessin, et le dessin en tant qu'index désigne en revanche l'artiste, qui joue lui-même le rôle d'un criminel recherché, à cause de sa substitution entre le dessin et la photographie au niveau conceptuel.

L'impulsion de la documentation chez les artistes des années 1960 favorise sans doute l'édition de livres d'artistes. L'artiste américain Ed Ruscha est connu comme un des pionniers du livre d'artiste en utilisant la succession de pages du livre pour ses photographies de paysage. Il ne s'agit pas simplement d'un album de voyage, mais

³⁶² Traduction de l'auteur. Thomas Lawson, « Remembering John Baldessari », *East of Borneo* [En ligne], magazine en ligne sur l'art contemporain et son histoire originaire de Los Angeles, mis en ligne le 2 mars 2020. Disponible sur <https://eastofborneo.org/articles/remembering-john-baldessari/> [consulté le 8 novembre 2020].

d'une l'enquête de terrain dans laquelle les itinéraires réels, l'espace urbain, ou les édifices locaux sont ainsi révélés successivement en suivant l'ordre de lecture. Dans cette forme successive, l'espace du livre et l'espace réel s'unissent comme une exploration de territoires. Dans *Royal Road Test*, livre publié en 1967 en 1000 exemplaires, Ed Ruscha mène une enquête sur une machine à écrire jetée par la fenêtre de voiture pendant sa conduite à haute vitesse. Cette œuvre, « c'est comme un rapport policier », dit l'artiste avec fierté, « ce qu'un policier photographe produirait dans un rapport sur comment une personne a été tuée³⁶³ ». *Royal Road Test* imite les photographies prises en gros plan et les procédés de l'enquête policière dans la scène de crime. En fait, ce livre ne présente pas le même caractère rigoureux que les autres livres qu'Ed Ruscha publie sous son nom seul. Il collabore ici avec le musicien, scénariste et aussi acteur populaire Mason Williams, et avec le photographe Patrick Blackwell, et c'est la raison pour laquelle *Royal Road Test* ressemble aussi à un scénario à jouer. D'abord, dans le prologue, on trouve une citation un peu poétique : « Il était trop directement lié à sa propre angoisse pour être une autre chose qu'un cri de négation, transportant en elle-même, les grains de sa propre destruction³⁶⁴. » Cette phrase, pour les lecteurs, est une énigme comme le commencement typique d'un roman policier. Mais, l'origine de cette phrase vient des paroles du comédien Pat Paulsen (1927-1997), qui est connu pour ses imitations parodiques des candidats à la présidence américaine, de pendant plusieurs campagnes présidentielles. Quand l'animateur l'interroge sur les questions sociales, il répète des phrases identiques comme sa réponse « standard », en imitant la langue de bois des politiciens³⁶⁵. On ne sait pas si cette citation originale de Pat Paulsen implique quelque chose, mais on trouve la relation collaboratrice entre Mason Williams et Pat Paulsen dans l'ouvrage *Pat Paulsen for President* en 1968 et dans les scénarios de la série TV : *The Smothers Brothers Comedy Hour* en 1967. Il est

³⁶³ Traduction de l'auteur. Douglas M. Davis, « From Common Scenes, Ruscha Evokes Art », *Leave Any Information at the Signal: Writing, Interviews, Bits, Pages*, édité par Alexandra Schwartz, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002, p. 29.

³⁶⁴ Traduction de l'auteur. « *It was too directly bound to its own anguish to be anything other than a cry of negation; carrying within itself, the seeds of its own destruction* », Ed Ruscha, Mason Williams avec Patrick Blackwell, *Royal Road Test*, livre d'artiste, 1967.

³⁶⁵ « *I feel that it is too directly bound to its own anguish to be anything other than a cry of negation, carrying within itself the seeds of its own destruction. However, to get to the meat of the matter, I will come right to the point, and take note of the fact that the heart of the issue in the final analysis escapes me* », Stephen Rutledge, « #QueerQuote : "I've Upped My Standards, Now Up Yours." – Pat Paulsen », *The WOW Report* [En ligne], publié le 5 juillet 2020. Disponible sur : <https://worldofwonder.net/queerquote-ive-upped-my-standards-now-up-yours-pat-paulsen/> [consulté le 8 septembre 2020].

possible que ce prologue ait été choisi par Mason Williams.

Ensuite, le livre présente les personnages de l'essai et l'objet de l'essai avec une photo en noir et blanc (Fig. 39) : « Machine à écrire de la marque *Royal* (Modèle "X")³⁶⁶ » insistant sur le numéro de modèle comme le nom d'une personne. Dans les pages suivantes, les informations essentielles de l'essai sont indiquées :

Date : Dimanche, 21 août, 1966.

Temps : 5 : 07 P.M.

Endroit : L'Autoroute 91 des États-Unis (L'Autoroute Interétatique 15) Voyageant dans le Sud-Sud ouest, environ 196 km Sud ouest de Las Vegas, Nevada.

Température : Parfaite

Vitesse : 150 km/h³⁶⁷

On a l'impression que ces informations sont comme l'annonce du lancement d'une fusée dans une télédiffusion en direct, avec une touche d'humour, en disant « parfait ! » pour donner la confiance aux spectateurs. Après cette annonce, l'équipe participante est introduite par la légende et la photo : « Buick *Le Sabre* de 1963 » (Fig. 40), « Edward Ruscha, le conducteur » (Fig. 41), « Fenêtre par laquelle l'essai est effectué » (Fig. 42), « Mason Williams, le lanceur » (Fig. 43), « La Zone de l'Essai » (Fig. 44), « Patrick Blackwell, le photographe » (Fig. 45)³⁶⁸. Ces « personnages », l'air sérieux, regardent bien l'objectif en face pour nous montrer les débris de la machine à écrire sur le site. Ils veulent jouer le rôle d'expert pour examiner ce qui reste dans la scène d'infraction, tout comme dans un accident de voiture.

Après la présentation des participants, l'enquête commence par un travail de mesure pour la « Scène des Débris Éparpillés » (Fig. 46). Dans les photos, on voit une illustration qui montre la distance de l'éparpillement des débris : 57,6 mètres du point d'impact³⁶⁹. Ed Ruscha se trouve au premier plan pour marquer le départ de la zone d'impact, et Mason William se trouve dans l'arrière-plan pour marquer le point le plus loin de l'impact. Ils utilisent des pointillés blancs sur le sol pour marquer la distance, comme les bandes de scène de crime utilisées par la police. Le long de cette zone

³⁶⁶ Traduction de l'auteur. Ed Ruscha et al., *Royal Road Test*, *ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ « 189 feet from point of impact », *ibid.*

d'impact, chaque débris est bien photographié en gros plan et nommé par les nomenclatures mécaniques de la machine à écrire, telles que « Bouton Tournant en Caoutchouc » (*Rubber Twirler Knob*, Fig. 47), « Pièce de Bouton de Cylindre » (*Piece of Cylinder Knob*, Fig. 48), « Bobine de Ruban à Gauche et Ruban » (*Ribbon Spool and Ribban*, Fig. 49), « Châssis de Plaque de Base (verre brisé) » (*Base Side Panel Frame*, Fig. 50), « Touche-Tab Supérieure (photographiée pendant la découverte dans les buissons) » (*Tab Key Top*, Fig. 51), « Pièce du Couvercle Arrière du Rembourrage Acoustique » (*Piece of Back Cover Acoustical Padding*, Fig. 52), « Balance de Décalage à Ressort » (*Shift Balance Spring*, Fig. 53), « Chariot Assemblé » (*Carriage Assembly*, Fig. 54), « Corps principal de la Machine à Écrire (vue du dessus)» (*Main Body of Typewriter*, Fig. 55), « Pièce du Ruban et Châssis de Décalage Assemblé » (*Piece of Ribbon and Shift Frame Assembly*, Fig. 56)³⁷⁰. Toutes ces photos de débris sont difficiles à identifier, parce qu'on n'a pas assez de connaissances sur la composition d'une machine à écrire. La machine à écrire fractionne arbitrairement et de manière imprévisible, mais les auteurs attribuent à toutes les pièces cassées leur nom propre par les légendes des photos, comme notre pièce d'identité sur laquelle figurent notre nom et notre portrait.

À la fin de l'enquête, Ed Ruscha et Mason William examinent le corps principal de la machine à écrire : « La main gauche d'Edward Ruscha (à gauche) étant examinée par la main droite de Mason William (à droite) sur ce qui est resté de la machine à écrire³⁷¹. » (Fig. 57) En jouant la comédie, ils se révèlent un peu maladroits, comme s'ils manquent d'expérience pour l'identification du « corps » de leur objet d'essai. Pour comprendre leur comportement maladroit mais prétentieux, on peut reprendre encore la phrase de Pat Paulsen qui suit la citation choisie dans le prologue : « Cependant, pour entrer dans le vif du sujet, j'aimerais saisir l'essentiel et prendre en considération le fait que le problème essentiel dans l'analyse finale m'échappe³⁷². » C'est un jeu d'imitation, tout comme le discours éloquent de Pat Paulsen qui ne répond à rien en réalité. Autrement dit, dans cette enquête sur la machine à écrire *Royal X*, on ne résout rien, on ne comprend rien à la fin. Dans la dernière photo du livre (Fig. 58), les ombres de trois participants s'étendent sur le sol avec le corps fracturé de la machine

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Traduction de l'auteur. Stephen Rutledge, « #QueerQuote : "I've Upped My Standards, Now Up Yours." – Pat Paulsen », *ibid.*

à écrire. Sans doute, en tant qu'enquêteurs, ils sont aussi tous les coupables de cet essai de destruction, en se cachant dans leurs ombres. Le livre s'organise donc selon la composition d'un roman policier : le récit de l'enquête dans la présentation des personnages, les fragments du récit du crime dans les photos des débris, et le récit du crime à la fin.

Dans *Royal Road Test*, l'objectif de l'imitation du rapport policier ou de l'essai de choc de la machine est de proposer un regard ironique en traitant les débris de la machine à écrire comme cadavre. Pour les artistes, il s'agit aussi de chercher une forme artistique en empruntant les techniques de l'enquête. Il faut remonter au temps des années 1960 pour comprendre cet « essai sur la route ». Dans *The Recording Machine: Art and Fact during The Cold War* (La Machine d'enregistrement : l'art et le fait pendant la Guerre froide), Joshua Shannon propose le concept de *factualism* (factualisme) pour expliquer un style de photographie dans les pratiques artistiques de l'époque : « La branche étrange et rigoureuse du réalisme que j'ai entrepris de décrire – qui a affecté la peinture, la sculpture, et la performance ainsi que la photographie – a formé un mouvement international, un nouveau mode de création artistique pour laquelle je propose l'appellation le *factualisme*³⁷³. » Pour lui, beaucoup d'artistes traitent la photographie comme une machine qui permet d'enregistrer les faits à travers son objectif puisque, sous l'influence de la Guerre froide, la quête de faits concrets est importante non seulement dans le travail d'enseignement du secteur de la défense, mais aussi dans l'imaginaire populaire : « La culture de la Guerre froide a eu une longue préhistoire. Les oppositions contestées entre le fait et la vérité (ou entre l'information et le savoir) remontant à l'antiquité et la modernité elle-même peuvent être considérées fondamentalement comme une force d'empirisme, comme la poursuite d'énumération et analytique³⁷⁴. »

Joshua Shannon pense que les livres d'Ed Ruscha représentent typiquement l'art factualiste quand l'artiste considère dans plusieurs entretiens ses photos comme des faits :

³⁷³ Traduction de l'auteur. Joshua Shannon, « The Turn from Truth », *The Recording Machine: Art and Fact during the Cold War*, New Haven and London, Yale University Press, 2017, Introduction, p. 5.

³⁷⁴ Ed Ruscha, « The Information Man », *Edward Ruscha, Editions, 1959-1999: Catalogue Raisonné*, ed. par Siri Engberg et Clive Phillpot, Minneapolis : Walker Art Center, 1999, 1 : 2, p. 55. Une autre version de cet article un peu différent est reprise dans A. D. Coleman, « My Books End Up in the Trash », *ibid.*, p. 46-47. Cité par Joshua Shannon, *ibid.*, p. 7.

Non, non...l'appareil photo est utilisée simplement comme un appareil d'enregistrement, c'est cela qui compte... La peinture n'exprimerait pas cette idée – J'aime les faits. Les faits, les faits sont dans ces livres³⁷⁵.

Mes photos ne sont pas très intéressantes, ni leur sujet. Elles sont simplement une collection de "faits"³⁷⁶.

Avant tout, les photos que j'utilise ne sont pas artistiques... Elles sont des données techniques, comme la photographie industrielle³⁷⁷.

Il explique encore que le style photographique utilisé par Ed Ruscha est une technique d'enregistrement qui peut transformer les faits en données : « L'idée même du savoir est d'être gérée et comprise, avec les faits – souvent présentés comme des données numériques, ou en effet comme des photographies—considérées de plus en plus comme des formes indicatives [telles que la preuve, l'indice]. Ces développements étaient particulièrement palpables dans le sud de la Californie, demeure de Ruscha, mais aussi dans beaucoup d'industries de recherche militaire et aéronautique américaines³⁷⁸. » On peut comprendre que les livres d'Ed Ruscha reflètent cette envie de « capter » directement la réalité sans intervention humaine, telle que les sentiments personnels, les opinions subjectives, ou l'engagement politique. C'est la raison pour laquelle il est rare de trouver la présence d'êtres humains dans ses photographies, et qu'il préfère plutôt représenter les immeubles, les édifices etc.

Néanmoins, du point de vue de Joshua Shannon, la photographie factualiste ne se soumet pas totalement aux données du fait. Joshua Shannon cherche toujours un regard autre qu'un objectif dans l'esthétique factualiste : « J'espère qu'on peut enfin trouver dans cet art un germe de critique stimulante pour aujourd'hui – on ne trouve pas moins dans l'université qu'ailleurs – dans cet art on justifie toutes les activités humaines seulement avec les données³⁷⁹. » Certes, il est possible que les artistes de cette époque

³⁷⁵ Traduction de l'auteur. A. D. Coleman, « My Books End Up in the Trash », *Leave Any Information at the Signal: Writing, Interviews, Bits, Pages*, d'Ed Ruscha, édité par Alexandra Schwartz, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002, p. 49. Cité en soulignant l'intention de l'artiste par Joshua Shannon, *ibid.*, p. 1.

³⁷⁶ John Coplans, « Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publication » (1965), *Leave Any Information at the Signal*, *ibid.*, p. 26. Cité par Joshua Shannon, *ibid.*, p. 1.

³⁷⁷ Traduction de l'auteur. John Coplans, *ibid.*, p. 23-24. Cité par Joshua Shannon, *ibid.*, p. 3.

³⁷⁸ Traduction de l'auteur. « *Houghes Aircraft, the Lockheed Corporation, the Northrop Corporation, and NASA's Jet Propulsion Laboratory* are just some of the major aerospace concerns that were based in and around Los Angeles in the 1960s », expliqué par Joshua Shannon, *ibid.*, p. 3.

³⁷⁹ Traduction de l'auteur. Joshua Shannon, *ibid.*, p. 7.

ne partagent pas nécessairement la même conviction sur le scientisme des grands projets de la Guerre froide. Cependant, ces artistes dit « factualistes » ne peuvent pas tout prévoir, y compris les influences négatives de la science informatique inventée par ces grands projets de la Guerre froide. En outre, il est paradoxal que la quête de faits et la critique sur cette quête de faits coexistent en même temps. Dans son analyse de *Royal Road Test*, Joshua Shannon admet que « les photographies elles-mêmes affirment aussi leur statut comme des faits—comme des morceaux distincts du matériau, exposés quelque part entre les phénomènes infinis du monde et les systèmes que l'être humain construit pour les comprendre³⁸⁰. » Autrement dit, l'artiste essaie de créer son propre ordre, ou son propre système, selon les termes de Joshua Shannon, pour voir un fait. C'est pourquoi il veut emprunter les procédés d'enquête en vertu desquels la technique photographique est adaptée pour capter des débris, et la taxinomie mécanique recompose les débris à travers les légendes. Il s'agit ainsi de la double structure entre décomposition et recomposition du récit d'enquête.

S'il ne s'agit pas d'une critique sur le scientisme, comment expliquer mieux cette appropriation de l'enquête dans *Royal Road Test* ? La machine à écrire et la route nous font penser à *On the Road* (Sur la route, 1957) de Jack Kerouac, qui dactylographie son brouillon sans interruption sur le rouleau de papier de 36,5 mètres, tout comme le long trajet de son voyage. Ce rouleau dactylographique montre l'écriture elle-même comme une longue forme, une route, une aventure dans le déroulement de son contenu. On peut ainsi voir ce roman littéralement comme le fait d'un trajet. Quand les auteurs reprennent le symbole de la machine à écrire de Jack Kerouac dans *Royal Road Test*, ils veulent déployer un fait littéralement à travers l'éparpillement des débris de la machine à écrire. Ces débris inidentifiables nous font voir littéralement leur forme ou leur matériau, non pas ce qui est déjà établi ou supposé être-là, tels que les concepts, les sens, ou les conditions de la réalité. Ici, on peut réfléchir sur le factualisme au niveau idéologique, encore plus avec le concept de littéralisme, qui est proposé par Michael Fried pour analyser l'art minimaliste des années 1960 au niveau formel. Pour Michael Fried, « La peinture moderniste tire son pouvoir de conviction d'une adéquation entre la forme du support et les formes dépeintes³⁸¹ », c'est-à-dire entre la planéité de la toile et le style

³⁸⁰ Traduction de l'auteur. *ibid.*, p. 30.

³⁸¹ Michael Fried, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 70-73.

plat de peinture. Autrement dit, l'intérêt de la peinture moderniste est de marier le matériau du support avec l'illusion picturale. Selon Michael Fried, l'art minimaliste renonce au contraire à l'illusion picturale en s'appuyant sur la matérialité de l'objet, c'est-à-dire *la présence* physique de l'œuvre elle-même comme un objet³⁸². Mais, cette présence, d'après lui, est une situation dans laquelle l'observateur ne trouve que l'objet lui-même : « Il s'agit de théâtre. Un lieu immense, abandonné, n'existe que pour celui qui le regarde, l'expérience se donne avec insistance. Son efficacité théâtrale ne dépend pas de la présence des œuvres, mais seulement d'une "objectivité" (*objecthood*) – c'est-à-dire de la présence de n'importe quel objet³⁸³ ». Le spectateur est obligé de se confronter avec l'œuvre, sa forme, son contour ou son matériau etc. et ainsi, il ne peut plus contempler ou s'absorber, mais se distancie de l'œuvre minimaliste. Dans *Royal Road Test*, le lecteur est emmené aussi dans un « théâtre », c'est-à-dire une scène de crime, où les débris de la machine à écrire résistent à notre absorption en manifestant leur objectivité, à travers toutes ces pièces détachées. On ne peut que les connaître littéralement avec leur forme de support, tout comme le rouleau de Jack Kerouac.

Si Ed Ruscha, comme certains artistes minimalistes, se détache de la tradition moderniste en mettant l'accent sur la forme du support de l'œuvre, il ne veut pas remettre le spectateur sur la voie de la reconnaissance d'une forme à l'aide de son contenu, de son sens, souvent conventionnels. Il veut rendre l'objectivité à l'œuvre d'art. Ainsi, la recomposition de la machine *Royal X* n'est plus nécessaire, et la réponse de Pat Paulsen n'est pas non plus raisonnable. Il faut juste la présence vide des débris, ou la parole vidée de son sens. Il s'agit de littéralisme plus que le factualisme, parce que le spectateur peut regarder *Royal Road Test* tout comme une pièce de théâtre, sans l'associer directement à son sens réel. Cette théâtralité sépare le monde de l'œuvre et la réalité du spectateur. *Royal Road Test* joue et associe la forme d'enquête à l'esthétique des objets minimalistes. En 1975, Ed Ruscha réalise *Miracle* (Fig. 59, 60), un film de 28 minutes qui raconte l'obsession d'un mécanicien automobile pour une voiture. Le mécanicien prend la voiture comme un objet d'enquête de la même manière que dans *Royal Road Test*. Puisque la réparation a besoin de connaissances et d'expérience, cette enquête n'est pas faite pour réparer la voiture, mais au contraire, pour la regarder littéralement. D'après l'introduction de Charissa Terranova :

³⁸² *Ibid.*, p. 127.

³⁸³ *Ibid.*

Le film commence par l'atelier encombré et souillé d'un mécanicien, joué par Jim Ganzer, se concentrant diligemment sur le carburateur d'un 65 Ford Mustang rouge plus que sur la colère de sa copine, jouée par Michelle Philips. Son espace de travail devient plus propre et plus organisé au fil du temps des 28 minutes du film, avec le mécanicien qui analyse l'essence sous un microscope à un certain moment. Or, en même temps, le mécanicien est un libertin (*lothario*) de la voiture. Remplaçant les propres yeux de Ganzer, l'objectif de la caméra caresse les surfaces et les entrailles de la voiture. Des gros plans de soupapes, de pistons, de boulons, de vis et de pot d'échappement donnent un sentiment pornographique. Dans sa forme cinématographique Hollywoodienne raffinée, c'est un péan sur la relation perverse entre un homme et sa voiture, entre l'humanité et ses machines³⁸⁴.

La vision du livre est déplacée sur un grand écran, mais l'enquête sur les petites pièces mécaniques se poursuit. Les petites pièces de la voiture sont dissociées de leur fonction et de leur nomenclature, quand les spectateurs sont guidés par les yeux du mécanicien dans son obsession de la performance des organes de la voiture. Où est le miracle ? Dans la nouvelle relation entre l'homme et la machine, telle que la voiture, l'appareil photographique ou la caméra ? Ou encore dans la nouvelle relation entre la réalité établie par l'homme et le monde construit par la machine ? La théâtralité des objets littéralistes bouscule toutes ces relations entre le spectateur et l'œuvre d'art.

En somme, l'invention de l'informatique propose à l'art « une nouvelle piste d'investigation », avec laquelle les artistes cherchent à capturer la réalité par l'œil mécanique de satellites, de caméras ou d'appareils photographiques et à la transformer en images et textes. Marta Minujín mène son enquête *Minucode* sur le code social auquel les invités affirment adhérer pour dévoiler un institut politique pendant la Guerre froide. Les images et le son enregistrés pendant la soirée au CIAR sont présentés comme des informations recueillies pour le renseignement. L'autoportrait d'artiste n'est plus une peinture, mais un rapport médical comme le *Check up* de Donald Burgy. Une

³⁸⁴ Traduction de l'auteur. Charissa Terranova, « Ed Rusha at The Modern Art Museum of Fort Worth, Texas », *Visual Art Source* [En ligne]. Disponible sur : <https://visualartsource.com/index.php?page=editorial&pcID=17&aID=778> [consulté le 13 septembre 2020].

sculpture en plein air n'est pas conçue pour l'échelle humaine, mais pour l'échelle de la Terre à travers le satellite. En d'autres termes, les œuvres du *Land art* deviennent un rapport géographique pour élargir la vision de l'Homme. Hans Haacke essaie aussi d'« intercepter » les enregistrements des achats immobiliers du propriétaire Shapolsky afin de décrypter le paysage urbain de la ville de New York. Les immeubles sont remis sur le réseau qui relie le commerce immobilier, l'homme politique et le mécénat de musée. Quant à Douglas Huebler, il emprunte le document de la réalité, tel que la cartographie, le portrait-robot, ou l'avis de recherche lancé par le FBI, pour le remettre à l'épreuve par le monde réel ou par le temps réel. L'ordre de la réalité n'est plus pertinent face aux contingences ou face au désordre du monde réel, le document de la réalité est ainsi transformé en documentation du monde. Le livre d'artiste devient un espace alternatif pour la documentation de l'artiste. En empruntant aussi la forme de l'essai de choc ou du rapport d'autopsie, Ed Ruscha mène son enquête sur la machine à écrire *Royal*. Comme une pièce de théâtre, le livre illustre une scène d'infraction où les petites parties dispersées et démembrées perdent leur fonction originelle. Elles attendent l'immersion totale du lecteur pour permettre la reconstitution, comme toutes les traces reconnaissables dans le roman policier. Pour tous ces artistes, l'appropriation de la forme de documentation fait décomposer et recomposer la réalité tout comme le jeu du récit d'enquête.

II. De la surveillance à l'art vidéo

L'invention de la vidéo cassette à la fin des années 1960 favorise l'application du système de vidéosurveillance. En 1968, la ville d'Olean, dans l'état de New York, est la première ville aux États-Unis à utiliser la vidéosurveillance pour lutter contre la criminalité. D'après Bilge Yesil, l'utilisation de la vidéo de surveillance par les autorités est initiée aux États-Unis : « Le premier déploiement de vidéo de surveillance connu dans un lieu public peut remonter au *Times Square* à New York en 1973, à l'époque où les taux de criminalité urbaine étaient au plus haut³⁸⁵. » Pour la police, cette mesure de prévention avait pour objectif de « balayer la zone de crime, de décourager la prostitution et l'agression, et ainsi d'assurer la sécurité des touristes et des commerces³⁸⁶ ». Au cours de la décennie suivante, au début des années 1980, les caméras de surveillance ont été montées systématiquement dans les stations de métro New-Yorkaises, puis, durant les années 1990, dans les projets de logement et dans les écoles³⁸⁷. En outre, l'attente publique sur l'équipement de vidéosurveillance dans la lutte contre le crime est déjà démontrée dans certaines séries policières télévisées et dans certains films. Par exemple, les services de renseignement policiers utilisent déjà la vidéosurveillance comme documentation scientifique dans le film *Red Squads* (Brigades rouges) sortie en 1972.

Par rapport aux images cinématographiques, la vidéosurveillance propose l'instantanéité et la confidentialité des images. La caméra de surveillance dans l'espace public représente aussi un pouvoir de contrôle dans notre vie quotidienne, sans distinction, sur l'ensemble de la population. L'art vidéo commence à se développer au même moment que la généralisation de la vidéosurveillance dans l'espace public. Pour beaucoup d'artistes de cette époque-là, l'instantanéité de la technique des systèmes de CCTV (*Closed-Circuit TeleVision* ; les systèmes de surveillance en circuits fermés) leur proposent un autre médium à explorer que celui de la cinématographie. Quand les

³⁸⁵ Traduction de l'auteur. Bilge Yesil, « Watching Ourselves: Video surveillance, urban space and self-responsibilization », *Cultural Studies*, Vol. 20; Nos. 4-5 Juillet / septembre, 2006, p. 403.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ A. Goldman, « Crime in subway station rises in spite of TV monitors », *The New York Times*, le 5 février 1983, p. 27. D. Kocieniewski, « Television cameras to survey public places », *The New York Times*, le 6 octobre 1996, p. 43. R. Kennedy, « Police cameras planned for more housing projects », *The New York Times*, le 13 novembre 1997, B3. Cité par Bilge Yesil, *ibid.*

spectateurs deviennent un objet à observer, et quand l'artiste joue le rôle voyeuriste derrière la caméra, la vidéosurveillance change les rôles du spectateur et de l'artiste. Tout comme le jeu du miroir sans tain dans la salle d'interrogatoire, qui est dédié à l'évaluation du profil psychologique d'un suspect, le musée d'art devient non seulement un endroit favorable à l'appréciation mais aussi à la surveillance. En outre, certains artistes se laissent surveiller par la caméra en révélant leur intimité comme exhibitionniste, afin de satisfaire le voyeurisme du spectateur. Entre celui qui regarde et celui qui est regardé, la culture du voyeurisme se dévoile à travers la transmission entre l'écran et la caméra de vidéosurveillance.

1. Tournage sur l'intimité

Si certains de films d'Andy Warhol peuvent se présenter comme de l'art vidéo, c'est parce qu'une de leurs caractéristiques est l'enregistrement du réel. On connaît souvent ses œuvres du *Pop art*, qui se basent sur l'appropriation de marchandises quotidiennes ou d'images de média de masse. L'artiste aime répéter des icônes commerciales ou des portraits populaires à l'aide de l'impression en sérigraphie, tout comme une stratégie de publicité incitant à la consommation. Dans ses œuvres, il s'arrête sur la surface des choses sans donner un sens, parce qu'il veut simplement emmener l'art populaire (*low art*) dans le grand art (*high art*) pour traverser la frontière entre ces deux domaines. Au niveau du sujet, la banalité de l'objet quotidien s'oppose à l'allégorie de la peinture, et au niveau de la forme, la reproductivité de l'affiche publicitaire contrevient à l'unicité de l'œuvre d'art. Face à l'envahissement de la culture populaire, le statut sacré de l'œuvre d'art doit être réévalué et le grand art commence à entrer dans le monde profane. En d'autres termes, le Pop art rend l'art plus familial dans le cadre de notre vie quotidienne. Comme l'annonce la phrase célèbre de Richard Hamilton : « Qu'est-ce qui rend exactement les maisons d'aujourd'hui si différentes, si séduisantes ? » L'art est si proche de nous.

De même, Andy Warhol a aussi l'ambition d'emmener d'autres média de masse, tels que la photographie, le film, la télévision ou la vidéo, dans le domaine du grand art. Il s'intéresse beaucoup aux enquêtes sur la vie privée tout comme au travail de

paparazzis. Dans sa rétrospective *Deeply Superficial* au musée d'art de Muscarelle en 2010, des portraits en accompagnant ses instantanés Polaroid et ses sérigraphies sont présentés pour proposer « une façon de connaître que la préoccupation majeure d'Andy Warhol – le voyeurisme, la notoriété et la culture populaire – sont mis en scène dans ses portraits de média de masse, l'exposition démontre son côté visionnaire dans la société de média sociaux d'aujourd'hui sous la forme de tabloïd, YouTube et Facebook ³⁸⁸ ». Cette rétrospective nous révèle son habitude de la pratique photographique : « Il a pris un millier de photos de visages dans les scènes de soirées New-yorkaises, à la manière de tabloïds. Il a été commandité par les riches et les célébrités pour créer les portraits sérigraphiques, hérités du genre du high art, dans le style de son œuvre de la célèbre Marilyn³⁸⁹. » Ces photos des visages de célébrités inspirent sans doute l'artiste dans ses œuvres visuelles.

Dans *Andy Warhol's Exposure* (1979 ; Fig. 61-62), un livre photo des clichés de célébrités, l'artiste parle de son photographe favori Ron Galella, un pionnier des paparazzi dans les années soixante. D'après Glenn O'Brien, l'auteur de *Warhol by Galella : That's great !* (2008) : « Le paparazzi était une autre idole qu'Andy Warhol voulait imiter, Ron Galella avait parfait l'art du paparazzi d'être au bon endroit et au bon moment³⁹⁰. » Les photos de célébrités prises par les paparazzi produisent souvent un double effet de vedettisation. Un effet se trouve dans l'éclair du flash de l'image et un autre dans la valeur de son sujet sensationnel ou choquant. La réputation de vedettes est souvent « surfaite » à l'aide de la circulation de ces photos de paparazzi. La méthode des paparazzi la plus critiquée consiste à envahir le domaine privé d'une personne pour chasser les inattendus et les inédits. Mais, derrière de ces photos non-autorisées par son sujet, il faut autant de travaux de surveillance, de filature, et de disposition d'un réseau d'informateurs à long terme. C'est pourquoi la présence au bon endroit et au bon moment n'est pas si évidente.

Pour Andy Warhol, les photos de Paparazzi proposent une autre esthétique de la prise de vue dans la vie privée d'une personne. En 1964, Andy Warhol sort son premier

³⁸⁸ Traduction de l'auteur. Document de l'exposition : « Deeply Superficial : Andy Warhol's voyeurism », *Muscarelle Museum of Art* [En ligne]. Disponible sur https://muscarelle.wm.edu/exhibition_record/deeply-superficial-andy-warhols-voyeurism-november-7-2009-january-17-2010/ [consulté le 18 juin 2020].

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Traduction de l'auteur. Cité par Stephen Bull, « Famous for a Fifteenth of a Second: Andy Warhol, Celebrity, and Fan photography », *A companion to photography*, édité par Stephen Bull, New Jersey, Wiley Blackwell, 2016, p. 341.

film *Sleep*, un montage de plus de 5 heures (321 minutes ; Fig. 63) enregistré durant le sommeil du poète John Giorno. D'après Gerard Malanga, le coéditeur du magazine *Interview* d'Andy Warhol, l'artiste avait conçu initialement à étendre la durée de ce film à 8 heures, qui correspond scientifiquement à la longueur de temps d'un sommeil normal³⁹¹. Gérard Malanga évoque aussi que les segments ont été enchaînés pour donner l'illusion d'une expérience ininterrompue de sommeil et que l'enregistrement répétitif est perceptible dans le film³⁹². Pour lui, « c'est plutôt un film autour du concept du temps, lorsqu'il s'agit de la répétition et de l'imperfection de la répétition d'Andy Warhol. Les séquences perceptibles dans le montage du film ont été retenues, tout comme les enregistrements erronés qui ont été retenus aussi dans la sérigraphie de Warhol³⁹³ ». En captant le corps de John Giorno, ce tournage implique la tentation de surveiller une cible de la part de l'artiste. Donc, ce film n'est pas un documentaire pour la connaissance du personnage, mais un ensemble d'images ennuyeuses et interminables.

Sous la surveillance, le personnage est comme un prisonnier qui ne peut pas s'échapper du moniteur. D'après Anne-Marie Duguet, la surveillance est comme le dispositif de référence qui défend l'invisibilité de l'observateur :

La caméra est un œil seul, visible ou non, qui fonctionne sans présence humaine. Cette présence est ailleurs dans la régie de contrôle. Confronté à cette « vision sans regard », on ne sait jamais si l'on est effectivement regardé, mais le fait de pouvoir l'être à tout instant suffit à créer le sentiment de l'être en permanence. Tel est le principe du « Panopticon » de Jeremy Bentham (XVII^{ème} siècle) analysé par Michel Foucault. Ce qui en rend le contrôle extrêmement efficace est précisément l'invisibilité des observateurs dans la tour centrale...³⁹⁴

Les gros plans (*close-up*) du corps nous révèlent les mouvements les plus intimes et sensuels du poète. Cependant, la longue durée du film n'est pas faite pour divertir les

³⁹¹ Cité par Gary Comenas, « Andy Warhol's Sleep (1963) », *Warhols stars.org* [En ligne]. Disponible sur <https://warholstars.org/sleep.html> [consulté le 18 juin 2020].

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ En fait, le caméra Bolex 16mm que Warhol a utilisé ne peut filmer que 3 à 4 minutes à chaque fois. *Ibid.*

³⁹⁴ Anne-Marie Duguet, « Dispositifs », *Communication* [En ligne], No. 48, 1988, « Vidéo », sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, p. 230. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728 [consulté le 16 juin 2020].

spectateurs mais pour les fatiguer, tout comme un garde-moniteur devant tant de scènes insignifiantes. On se trouve dans la position de voyeur pour entrer dans l'intimité d'un autre.

En 1963, Andy Warhol a réalisé d'autres films tels que *Kiss, Eat*, afin de capturer les scènes les plus intimes ou plus vulgaires de ses célébrités. Non seulement pour la personne mais aussi pour un monument, car son film *Empire* (1964 ; Fig. 64) filme un gratte-ciel célèbre de New York en gros plan fixe. Le film dure 8 heures, afin de montrer les différents changements d'éclairage sur le haut du monument entre nuit et jour. La caméra incarne le webcam touristique direct d'aujourd'hui, qui a pour but de diffuser de belles images des monuments célèbres. Autrement dit, le film a aussi pour but de capter tous les visages de l'*Empire State Building* comme ceux de vedettes. Cependant, Andy Warhol ne dédiait pas son film au cinéma mais au musée. L'idée est de publier ces images intimes et provoquantes dans le cadre du grand art.

Le jeu de mêler la vie privée au public se révèle aussi dans son court-métrage *Outer and Inner Space* (Espace intérieur et extérieur, 1966) avec Edie Sedgwick. Ce film, pour Andy Warhol, était une toute nouvelle expérimentation en utilisant la nouvelle technique de la vidéo. Dans un entretien publié dans le magazine *Tape Recording*, Andy Warhol parle de son expérience de l'enregistrement la télévision avec le magnétoscope :

C'est génial ! Nous avons le fait dans l'écran direct et devant celui-ci en même temps. Les images devant l'écran sont aussi supers. Quelqu'un a mis son bras devant l'écran pour changer de chaîne pendant que nous enregistrions et l'effet était dimensionnel. Quelqu'un devant un téléviseur et le laisser tourner pendant qu'on enregistre. Avec de gros plans sur l'écran du téléviseur, on peut couper en avant et en arrière et obtenir de grands effets³⁹⁵.

C'est aussi la méthode pour filmer *Outer and Inner Space*, afin de mettre en abyme des écrans sur un même sujet., toute l'œuvre est composée de deux bandes de film et ainsi se projette sur deux écrans en même temps. Mais, dans chaque bande on voit Edie

³⁹⁵ Traduction de l'auteur. Cité par Callie Angell, « Doubling the Screen: Andy Warhol's *Outer and Inner Space* », *Millennium Film Journal* [En ligne], « Winds from the East », No. 38, Spring 2002. Disponible sur <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ38/angell.html> [consulté le 18 juin 2020].

Sedgwick assise en fumant devant un écran de téléviseur et en conversation avec une personne hors de l'écran de caméra (Fig. 65). Sur l'écran du téléviseur, on peut voir de gros plans du profil d'Edie Sedgwick qui est en train de regarder et de parler. Durant la prise de vue, l'artiste a zoomé en avant et arrière avec différents rythmes, dans les deux films. Ainsi, on a l'impression d'avoir quatre différents plans d'Edie Sedgwick (Fig. 65). Dans chaque film, on a l'illusion de voir Edie Sedgwick commenter ses propres images, et avec les deux films en même temps, parfois les bandes-son se superposent et parfois se divisent.

Ces confusions et divisions des écrans et des voix troublent le temps et l'espace de notre expérience de cette œuvre cinématographique. Elle ne représente pas un vrai entretien d'Edie Sedgwick mais plutôt l'insolent narcissisme de l'industrie des médias, dans la mesure où les affiches de superstar ne diffusent que leurs images, non pas leurs pensées. Les espaces intérieur et extérieur s'échangent entre les écrans du téléviseur et ceux de la caméra, au niveau des différentes échelles des plans. Selon Callie Angell, l'expérimentation cinématographique de *Outer and Inner Space* élargit l'esthétique de la répétition dans les sérigraphies d'Andy Warhol :

Les peintures de Warhol, telles que le portrait, la répétition de célébrités, la sérialité, et la multiplication d'images se sont littéralement entremêlées à travers la manipulation de la technologie des médias avec les thèmes principaux des films de Warhol, dans lesquels le portrait est transformé en un genre de performance auto-consciente, la célébrité est recrée et critiquée dans le phénomène d'avant-garde fait maison des superstar de Warhol ; le résultat c'est que les médias d'images animées de film et vidéo deviennent soudain aussi expansibles et répétables à l'infini que les séries inépuisables des peintures de Warhol³⁹⁶.

Autrement dit, au niveau de la forme on peut considérer ces films de portraits de célébrités comme l'extension de concept de Warhol de la répétition sérigraphique. Néanmoins, au niveau du sujet, tous les quatre plans projetés en même temps par les deux films se copient et se surveillent les uns avec les autres dans la mise en abyme des portraits d'Edie Sedgwick. Les espaces mentaux (représentés par les gros plans) et les espaces physiques (les plans généraux) peuvent ainsi se refléter les uns sur l'autres.

³⁹⁶ *Ibid.*

Quand on revient un peu à l'histoire du genre de portrait photographique, on pense aux portraits au format de carte de visite de Félix Nadar, dans lesquels est née une identité moderne à travers le visage personnel. On a commencé alors à avoir conscience de posséder notre propre image. Après un siècle, dans la société des médias, notre visage peut être volé sans notre permission au nom de tous genres d'investigations. Comme le rappelle François Jost : « Hier, l'investigation venait de la presse "sérieuse", elle reposait sur des enquêtes, des archives, des sources multiples, aujourd'hui, elle est menée par des paparazzi, qui, pour toute preuve, ont des images, fragments de vie, que la rédaction se doit de transformer en récit³⁹⁷. » Les paparazzis ne mènent pas l'enquête mais chassent les images intimes. Ainsi, leurs clichés ne cherchent pas à construire le visage d'une célébrité, mais au contraire à le déconstruire au moment de chaque prise de vue imprévue dans leur intimité. Dans ces images volées, sa valeur choquante repose sur la banalité dans la mesure où les célébrités partagent avec nous la même vie ordinaire, telle que l'amour, la tristesse ou la vieillesse.

Au niveau du sujet de ses films, Andy Warhol emporte dans l'art ce goût des paparazzi sur l'invasion de la vie privée, en créant des portraits de célébrités aussi banals que les nôtres. Ces célébrités répètent aussi notre vie quotidienne. C'est la raison pour laquelle, dans *Outer and Inner Space*, on ne sait plus quel écran montre l'entretien originel d'Edie Sedgwick, mais on ne sait que chaque écran répète les autres écrans. Puisque la révélation des paparazzi sur l'intimité de vedette n'est qu'une répétition d'images stéréotypées sur notre vie quotidienne, le Pop art d'Andy Warhol est ainsi un art de répétition. Cette esthétique de la répétition contredit non seulement celle de l'authenticité des portraits de célébrité mais aussi celle de l'originalité du grand art. En outre, au niveau de la forme, la multiplication des écrans est un dispositif de surveillance pour garantir la répétition des images et la répétition de la banalité de notre vie quotidienne. C'est pourquoi pendant toute l'année 1965 les images d'Edie Sedgwick se répètent en permanence dans une dizaine de films d'Andy Warhol, de *Poor Little Rich Girl*, *Face*, *Restaurant*, *Afternoon*, *Beauty*, *Space*, *Factory Diaries* à *Prison*.

³⁹⁷ François Jost, « la vie privée fait-elle partie de la politique ? 17 janvier 2014 », *Pour une éthique des médias*, La Tour d'Aigues, Édition de l'Aube, 2016.

2. Piège

Les systèmes de CCTV sont connus sous la forme de vidéosurveillance qu'on enregistre par une caméra et qu'on projette directement sur un moniteur. Au début, ces systèmes de surveillance en circuits fermés doivent dépendre du moniteur qui reçoit les signaux directement et constamment sans arrêt de la caméra, parce qu'il n'y a pas de moyen de stockage de ces signaux infinis. Il faut attendre l'invention de la technique du magnétoscope durant les années 1970 pour la généralisation de l'usage de vidéocassette, ainsi que celui de la vidéo de surveillance. Bruce Nauman est un des artistes qui s'intéressent au médium de vidéo. Au début de sa carrière, en 1967, il a créé *Art Make-Up* à partir de l'exploration de son propre corps par la vidéo, parce que son corps est une matière non-coûteuse et aussi un sujet vivant pour la vidéo. Dans cette œuvre, l'artiste couvre lentement son visage et la partie supérieur de son corps de maquillages de différentes couleurs, jusqu'au noir (Fig. 66). Bruce Nauman avait pensé au début projeter la vidéo sur des murs avec une performance simultanée mais il a choisi plutôt de le réaliser par la méthode du film séquentiel et de l'installation vidéo³⁹⁸.

D'après Neal Benezra, *Art Make-Up* est une œuvre importante de Bruce Nauman qui témoigne la disparition du sujet, parce qu'à l'aide des maquillages l'artiste se masque consciemment, voire efface son identité³⁹⁹. Cette disparition du sujet laisse plus d'espace au public dans ses futures œuvres. Pour Jonathan Price, c'est l'influence de la vague artistique de cette époque : « du fait de ses entraînements dans l'histoire d'art des années 1960, il refuse l'anecdote, le privé, l'autobiographie, en se concentrant sur la forme pure même s'il a épuisé tous les spectateurs potentiels. Ironiquement, cette forme est souvent son propre corps, ou les corps d'amies, allongés comme les victimes de crime⁴⁰⁰. » Quand l'auteur est mort, ce sont les spectateurs qui prennent la place. Pour

³⁹⁸ La présentation des conditions d'exposition et de distribution sur l'œuvre : « Art Make-Up », *Electronic Arts Intermix* [En ligne]. Disponible sur <http://www.eai.org/titles/art-make-up> [le 21 juin 2020].

³⁹⁹ Neal Benezra, « Surveying Nauman », *Bruce Nauman*, édité par Robert C. Morgan, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 2002, p. 127.

⁴⁰⁰ Traduction de l'auteur. Jonathan Price, *Video Visions: A Medium Discovers Itself*, New York: New American Library, 1977. Repris par Jonathan Price, « Bruce Nauman Exposes his Body – Early Video », Blog personnel : *Museum Zero : A virtual museum* [En ligne], publié le 29 juillet 2014. Disponible sur <https://museumzero.blogspot.com/2014/07/bruce-nauman-exposes-his-body-early.html> [consulté le 19 juin 2020].

trouver la forme pure, l'artiste s'inspire aussi de la psychologie du Gestalt : « Refus ou confusion sur l'invocation de Gestalt du mécanisme de défense physique. Des examens physiques et psychologiques répondent aux situations simples ou même trop simplifiées, qui peuvent donner les phénomènes perceptibles à l'évidence⁴⁰¹. » Comme le dit Bruce Nauman : « Retrait comme une forme d'art⁴⁰² », en tant que sujet, il veut s'enlever de ses œuvres et se débarrasse de la manipulation sensorielle⁴⁰³.

En fait, sa quête de la forme pure s'accompagne souvent des expérimentations du médium de la vidéo. Dans *Walk with Contrapposto* (1968 ; Fig. 67), Bruce Nauman commence à réfléchir sur son usage de la vidéo :

La vidéo cassette montre l'artiste sous le déguisement d'un prisonnier, ses mains serrées et tenues derrière de sa tête implicitement, bougeant de façon monotone à un rythme mesuré dans l'espace du corridor étroitement circonscrit. Nauman a monté la caméra dans une position élevée, pour suggérer que le tournage de film n'est plus justement une banale activité studio enregistré mais maintenant joué comme un dispositif de surveillance⁴⁰⁴.

Il ne cherche pas la forme pure d'art dans ses performances mais dans le dispositif de la vidéo. Son corps se soumet non seulement à l'espace du corridor mais aussi au régime de la vidéo. L'objectif de la caméra a pour but de voir, et aussi pour but de contrôler ce qu'on peut voir. Comme l'indique Neal Benezra, à part la psychologie de Gestalt, Bruce Nauman s'inspire aussi de pensées philosophiques : « en 1970 Nauman a lu *Masse et puissance* (1962), une étude sur les modèles des comportements humains dans la variété d'environnements physiques et spatiaux. L'ouvrage de Canette est une méditation sur l'impact profond, dans lequel le contexte a une influence sur les comportements et sur les pensées sous le contrôle social et politique⁴⁰⁵. » Ainsi, « en s'enlevant lui-même en tant que sujet, Bruce Nauman a fait passer ses œuvres de ses préoccupations personnelles dans le studio au domaine public⁴⁰⁶. »

⁴⁰¹ Traduction de l'auteur. Bruce Nauman, « Notes and Projects », *Artforum* 9, décembre 1970, p. 44. Cité par Neal Benezra, *ibid.*, p. 127.

⁴⁰² Traduction de l'auteur. Bruce Nauman, « Withdrawl as an art form », cité par Neal Benezra, *ibid.*, p. 127.

⁴⁰³ Neal Benezra, *ibid.*, p. 127.

⁴⁰⁴ Traduction de l'auteur. *Ibid.*, p. 126.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

Son retrait du corps dans ses œuvres a pour but de rendre pure la forme de la vidéo, mais aussi d'inviter ses spectateurs à participer à l'œuvre avec leur corps, mais cela ne veut pas dire que l'artiste veut les laisser tous libres. C'est son idée de *Live-Taped Video Corridor* (1970 ; Fig. 68) pour la galerie de Nicolas Wilder, où l'artiste installe un ensemble de murs tout du long de la galerie. Comme l'explique Bruce Nauman dans un entretien avec Jonathan Price :

La distance entre les murs variera d'environ 9 mètres à environ 5 ou 7 centimètres, en formant des corridors, certains dans lesquels on peut entrer, certains dans lesquels on ne peut pas. [...] En dedans des corridors plus larges, certaines caméras de télévision seront mises en place par les moniteurs, donc vous vous verrez. En entrant ou en sortant de ces corridors, les parts de mon corps ou d'un autre seront aussi montrés sur la cassette vidéo⁴⁰⁷.

Ces murs produisent non seulement les limites mais aussi les chemins pour la participation du public. Selon la description de Ted Mann sur le dispositif de la vidéo :

deux moniteurs attachés ensemble ont connectés à une caméra montée à l'entrée du corridor : le moniteur du haut montre la transmission directe de la caméra, en même temps que celui du bas montre l'enregistrement préparé sur le passage vide de l'angle identique. Passant par le corridor, on se voit soi-même par l'arrière dans le moniteur en haut, diminuant en taille quand on l'approche [...] En même temps, le participant est entièrement, et étrangement, absent du moniteur du bas. Le résultat de tout cela est une troublante expérience du doublement et du déplacement⁴⁰⁸.

L'artiste installe une caméra et deux moniteurs qui transmettent les vidéos de différentes scènes. Certes, ce dispositif du double moniteur confond les perceptions des spectateurs, mais il propose aussi deux points de vue en même temps : être vu et être en train de voir.

Le dispositif du double moniteur est repris dans *Video Surveillance Piece: Public*

⁴⁰⁷ Traduction de l'auteur. Jonathan Price, *ibid.*

⁴⁰⁸ Traduction de l'auteur. Ted Mann, « Bruce Nauman : Live-Taped Video Corridor », Collection Online on *The Solomon R. Guggenheim Foundation* [En ligne], disponible sur <https://www.guggenheim.org/artwork/3153> [consulté le 19 juin 2020].

Room, Private Room (1969-70 ; Fig. 69), qui est considérée comme une des œuvres pionnières du *Vidéo art*. Dans un premier temps, en entrant dans la salle de l'installation, le spectateur voit un écran de moniteur posé au sol et une caméra accrochée au plafond à la position en diagonale du moniteur. Dans un second temps, en se figurant ce dispositif de surveillance, le spectateur attend de se projeter sur cet écran de moniteur, mais contre attente, il ne peut que voir la vidéo filmant une autre salle vide sans spectateur. Dans un troisième temps, en regardant de plus près de cette vidéo, le spectateur peut retrouver finalement sa propre image sur l'autre écran de moniteur emboîté dans cette vidéo filmant sur la pièce vide. En trompant les spectateurs, la vidéo de surveillance de la salle publique est transmise à l'autre écran de moniteur de l'autre salle vide, c'est-à-dire la salle privée et c'est pourquoi les spectateurs ne peuvent pas trouver leur image au premier coup d'œil. En fait, à travers l'écran de la salle publique (Fig. 70), le spectateur voit la vidéo de la salle privée, où on installe le même dispositif de surveillance dont l'écran montre la vidéo de la salle publique. Ainsi, la vidéo de la salle publique intègre celle de la salle privée comme un jeu de mise en abyme de ces deux salles, publique et privée.

Après la sortie de la salle publique, le spectateur peut enfin comprendre que toute la pièce est composée de deux salles, et que la salle privée est inaccessible, tout comme son sens littéral caché dans la vidéo de la salle publique. En fait, l'artiste installe deux salles identiques, mais justement échange leurs vidéos de surveillance : celui de la salle privée est transmis sur l'écran de la salle publique, et celui de la salle publique avec le spectateur est transmis sur l'écran de la salle privée. En d'autres termes, la salle qu'on voit sur l'écran n'est pas l'endroit où l'on se trouve. La vidéosurveillance est projetée dans une autre salle, comme s'il y a un autre œil caché pour nous surveiller. Le double moniteur de *Live-Taped Video Corridor* devient la mise en abyme du moniteur dans *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room*. Cette confusion des deux salles trouble sans doute l'expérience spatiale du spectateur mais propose une bonne réflexion sur le double dispositif de vidéosurveillance : quand nous nous voyons nous-mêmes à travers le moniteur de surveillance, nous sommes vus aussi par la caméra de surveillance.

Pour Bruce Nauman, la forme pure de la vidéo réside ainsi dans les contraintes de nos yeux : « Parfois, vous allez vous voir et parfois vous verrez une cassette vidéo d'un autre. [...] Les caméras seront mises à l'envers ou à certaine distance du moniteur, donc

vous ne pourrez que vous voir de derrière. J'ai essayé de laisser une situation assez contraignante pour que les spectateurs ne puissent pas s'exposer trop facilement⁴⁰⁹. » L'artiste emprunte les limites de la réalité pour créer les limites de la virtualité de la vidéo. Comme l'indique Anne-Marie Duguet, la confusion de *Surveillance Piece: Public Room, Private Room* confond aussi tous les limites conventionnelles : « grâce à cette figure du chiasme, l'électronique opère l'échange entre l'intérieur et l'extérieur, rend le privé public et le public privé, intègre les espaces étrangers, le présent dans l'absent et inversement, défiant les lois traditionnelles de l'architecture et les clôtures qu'elle impose. Mais l'accès au privé, à l'interdit, ne peut être que le fait d'une médiatisation⁴¹⁰ ».

Enfin, la phrase intéressante de Bruce Nauman : « Retrait comme une forme d'art », que signifie-elle encore ? Il ne s'agit pas seulement du retrait du sujet, mais aussi du retrait de son œil humain, puisque pour l'artiste il y a seulement l'objectif de la camera et l'écran de moniteur peuvent nous faire voir. Ce pourrait aussi être un retrait de l'art lui-même, comme le remarque Anne-Marie Duguet : « C'est aussi la galerie qui est mise en scène. Avec un certain humour, Bruce Nauman "valorise" la non-exposition, appelle l'intérêt sur l'absence d'œuvre, montre qu'il n'y a rien à montrer, Un tour de plus dans la critique des différentes instances instauratrices de l'objet d'art, après le cadre, l'espace de la galerie, la situation muséale⁴¹¹. »

3. Miroir sans tain

L'Art vidéo des années 1970 est d'abord axé sur l'exploration du dispositif visuel, particulièrement celui de la surveillance. Comme Bruce Nauman, l'artiste américain Dan Graham cherche les moyens de déployer les différents points de vue de la surveillance. Dans *Time Delay Room* (1974 ; Fig. 71), l'artiste installe : « Deux salles de même taille et liées par un passage ouvert d'un côté. Le mur frontal à l'intérieur de chaque salle présente deux écrans de vidéo avec le champ de la caméra de

⁴⁰⁹ Traduction de l'auteur. Jonathan Price, *ibid.*

⁴¹⁰ Anne-Marie Duguet, « Dispositifs », *Communication* [En ligne], No. 48, 1988, « Vidéo », sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, p. 236. Disponible sur www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728 [consulté le 16 juin 2020].

⁴¹¹ Anne-Marie Duguet, *ibid.*

surveillance⁴¹². » Quand le spectateur entre dans une des salles, il est filmé par la caméra accrochée en haut dans une position à la diagonale des moniteurs. En même temps, le spectateur peut voir en direct les autres spectateurs de l'autre salle par un de ces deux écrans. Sur l'autre écran, il faut attendre 8 secondes pour qu'il puisse se voir dans la salle qu'il occupe. D'après l'explication de Gregor Stemmrich :

Ce décalage temporel de 8 secondes est une limite pour la mémoire de court terme neurophysiologique qui forme immédiatement une part de notre perception présente et l'affecte "par l'intérieur". Si vous voyez votre comportement présenté il y a 8 secondes sur le moniteur de vidéo "par l'extérieur," il est probable que vous ne sentez pas le décalage temporel mais que vous tentez d'identifier votre perception actuelle et comportements actuels avec l'état de 8 secondes antérieures. Puisque cela donne lieu aux impressions inconscientes auxquelles vous répondez ensuite, vous vous faites prendre dans une boucle de rétroaction. Vous vous sentez piégés dans un état d'observation, dans lequel votre auto-observation est soumis à un contrôle visible de l'extérieur. De cette manière, vous en tant que spectateur, vous vous sentez comme une part du groupe social des observateurs observés [au lieu de, comme dans le point de vue traditionnel d'art, rester dans la contemplation individuelle devant un objet auratique] ⁴¹³.

Ce décalage de 8 secondes pour la réception d'images est une simulation neurophysiologique de l'expérience humaine. Il associe la machine vidéo aux yeux du spectateur, comme si les images sur l'écran de moniteur sont une part de notre mémoire. Néanmoins, elles sont produites par le vidéo de surveillance. À travers les moniteurs, le spectateur voit d'autres personnes dans sa salle, et en même temps il est vu par d'autres dans l'autre salle et aussi par la caméra, puis il se voit à l'aide du moniteur. Ainsi, *Time Delay Room* déploie non seulement des points de vue différents, le temps de notre perception visuelle mais aussi le processus du dispositif de vidéosurveillance.

Dans les installations de l'Art vidéo, les points de vue pluriels renversent le régime

⁴¹² Traduction de l'auteur. Gregor Stemmrich, « Dan Graham », *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, édité par Tomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel, Karlsruhe, Center for Art and Média, 2001, pour la 1^{er} édition, Cambridge, MA; London, The MIT Press, 2002, p. 68. Cité par Dan Granham, «*Time Delay Room*», *Media Art Net* [En ligne]. Disponible sur <http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/images/12/> [consulté le 23 juin 2020].

⁴¹³ *Ibid.*

perspectiviste en dévoilant le spectateur. Dans *Two Viewing Rooms* (1975), Dan Graham ajoute le miroir sans tain, qui est souvent utilisé dans les salles d'interrogatoire de la police. Selon le schéma de l'installation (Fig. 72), l'œuvre est composée en deux salles : la salle A est assombrie et la salle B est bien éclairée. Dans la salle A, le spectateur est supposé être voyeur pour observer les comportements des autres visiteurs du musée dans la salle B, à travers soit le miroir transparent de biface, soit le viseur d'une caméra de vidéo montée sur un piédestal⁴¹⁴. Les spectateurs dans la salle B sont confrontés à leurs propres images, qui figurent « en direct » sur un moniteur de vidéo et qui se réfléchissent dans deux murs de miroir opposés⁴¹⁵. Comme l'explique le communiqué de presse pour l'exposition en 1980 de cette œuvre, « Concrètement, c'est la caméra de vidéo et le moniteur qui articulent la relation entre les phénomènes comportementaux observés dans la salle A, et les miroirs par lesquels les phénomènes perceptuels sont altérés dans la salle B⁴¹⁶. » Puisqu'on cache la caméra de vidéo dans la salle A, les images dans l'écran de moniteur deviennent une énigme. Les visiteurs de la salle B sont perturbés par leurs propres images sur le moniteur de vidéosurveillance en cherchant à connaître l'astuce de ce dispositif de surveillance.

La séparation entre le spectateur voyeur et les spectateurs observés par le miroir sans tain est une simulation de la scène d'interrogatoire dans laquelle la police joue un rôle actif pour observer et questionner un suspect. Si on remonte un peu dans l'histoire, le miroir sans tain est utilisé dans les maisons closes du siècle dernier pour satisfaire le désir propre du voyeur dans l'observation indiscrete de scènes érotiques. Pour la police, le miroir sans tain a pour but d'inspecter les suspects ou de faire identifier le criminel par les victimes. L'appropriation du miroir sans tain dans la salle d'interrogation de police justifie cet outil de voyeurisme au nom de l'enquête, dans la mesure où qu'on croit que la vérité peut être reflétée par un miroir.

Le miroir devient un élément récurrent dans les œuvres de Dan Graham. En 1981, l'artiste a conçu l'œuvre *Cinema* (Fig. 73-76), qui élargit l'échelle de son expérimentation du miroir sans tain au domaine de l'architecture. Comme le décrit Gregor Stemmrich : « *Cinema* est intégré dans un immeuble typique de bureaux avec le “ mur-rideau en glace ” fait par le miroir sans tain. [...] À l'inverse du verre

⁴¹⁴ Communiqué de presse du MOMA : « “Two Viewing Rooms” to open at the Museum of Modern Art », no. 66, novembre, 1980.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Traduction de l'auteur. *Ibid.*

transparent qui a été utilisé dans l'architecture d'entreprise, ces fenêtres créent l'impression d'être isolées complètement du monde extérieur⁴¹⁷. » À l'intérieur de cet immeuble « *Cinéma* se trouve au rez-de-chaussée d'un immeuble d'angle, où un écran de projection légèrement courbé fait par le miroir sans tain est inséré à la façade, face au coin de rue. L'écran de projection est visible à l'extérieur et protégé de la rue avec des verres normaux⁴¹⁸. » En ce qui concerne la place des spectateurs, « Les rangées de siège dans le carré intérieur sont posées en diagonale et forment une pente. La première rangée est située à 2,1 mètres de hauteur par rapport au mur de projection⁴¹⁹. » Toute l'installation est conçue pour une vraie projection de film.

Comme les deux côtés du miroir sans tain dans *Two Viewing Rooms*, *Cinéma* est divisé en deux domaines : la salle de projection à l'intérieur et la rue à l'extérieur de l'immeuble. Dans la partie extérieure dans la rue :

« Les passagers dans les rues peuvent voir le film, sans voix et inversé, et selon l'éclairage du film lui-même, et peuvent regarder les spectateurs de cinéma à travers le mur de projection. Par contre, la façade de glace sans tain ne permet pas aux passants de voir l'intérieur durant la projection de film. Puisque les rues sont normalement plus éclairées que l'intérieur du cinéma, la façade de glace devient le miroir à l'extérieur. Avant et après chaque projection de film, néanmoins, les spectateurs de film à l'intérieur peuvent être vus comme s'ils disparaissaient et réapparaissaient à nouveau⁴²⁰.

Les caractéristiques architecturales d'un cinéma se distinguent à travers les différents éclairages entre deux côtés du miroir sans tain. Le cinéma n'est plus sombre et caché dans un immeuble, mais transparent et intégré dans la façade de l'immeuble. Pour un passant au dehors, ce cinéma devient une vitrine spectaculaire à apprécier. Par contre, à l'intérieur du cinéma, l'éclairage change selon l'emploi du temps de chaque projection et les spectateurs ont une autre expérience en regardant un film dans le

⁴¹⁷ Traduction de l'auteur. Gregor Stemmrigh, « Dan Graham's "Cinema" and Film Theory », *Art of Projection*, édité par Stan Douglas, Allemagne Ostfildern, Hatje Cantz, 2009. Repris sur Gregor Stemmrigh, « Dan Graham's "Cinema" and Film Theory », *Média Art Net* [En ligne], disponible sur http://www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/graham/1/ [consulté le 25 juin 2020].

⁴¹⁸ Traduction de l'auteur. Gregor Stemmrigh, *ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

miroir :

Pendant la projection de film, le spectateur voit non seulement les images normales sur l'écran de la projection, mais aussi obtient une impression faible de la vie dans la rue et l'environnement architectonique en dehors du cinéma à travers le miroir sans tain des façades. Avant et après la projection, le spectateur voit lui-même et les autres cinéphiles dans le reflet de l'écran, et sait, en même temps, que ces miroirs sont transparents à l'extérieur⁴²¹.

Le spectateur n'est pas enveloppé par le noir complet de la salle de cinéma, parce qu'il s'expose aux murs rideaux en glace sans tain. Il se trouve entre deux mondes : celui dans l'écran et celui derrière l'écran.

Ces miroirs sont la révélation du dispositif du cinéma, mais aussi la révélation de l'idée propre de l'artiste sur *le cinéma*. Dans son essai « Theater, Cinema, Power », Dan Graham s'inspire de l'histoire du théâtre, de la théorie cinématographique aux pensées philosophiques de Michel Foucault et Walter Benjamin, pour dévoiler ce qui est caché derrière un cinéma. Au niveau architectural, il critique *Handelsblad Cineac* (1934 ; Fig. 77) de Johannes Duikers⁴²² :

comme beaucoup de projets de Bauhaus, il s'engage dans une perspective à un sens unique où le spectateur en dehors regarde objectivement (comme un scientifique) la machine pour analyser ses effets. En fait, dans le cinéma—comme dans la vie réelle dans une ville – tous les regards sont dans les deux sens et intersubjectifs. Dans le film, le personnage en regarde un autre, ou un personnage peut en regarder un autre qui est momentanément en dehors du cadre, ou ce personnage est regardé par un autre. De même, le spectateur est vaguement conscient de la présence d'autres spectateurs en imitant leurs propres regards sur l'écran et sur d'autres spectateurs. Le circuit psychologique de regards intersubjectifs et d'identifications fait écho à la forme architecturale (l'intérieur et l'extérieur)⁴²³.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Handelsblad Cineac* est un immeuble de cinéma à Amsterdam dans lequel l'architecte rend visible la cabine de projection à l'extérieur, autour de l'entrée du cinéma.

⁴²³ Traduction de l'auteur. Dan Graham, « Theater, Cinema, Power », *Rock My Religion: writings and art projects, 1965-1990*, Cambridge, Massachsetts, London, MIT, 1993, p. 179.

À l'opposé de l'observation à sens unique, le cinéma pour Dan Graham n'est pas un objet à voir mais un espace pour échanger des regards entre les spectateurs, ou entre les spectateurs et les personnages. Chaque spectateur peut voir et aussi être vu en même temps, tout comme une architecture qui possède une partie intérieure et une partie extérieure. On ne peut pas les séparer ou ignorer cette ambivalence.

Au niveau du sens du cinéma, nos regards portés sur un film ne vont pas à sens unique. D'après Gregor Stemmrich, Dan Graham s'inspire beaucoup de la théorie (méta)psychologique de film des années 1970⁴²⁴. Gregor Stemmrich nous propose de comparer *Cinema* avec le concept de « l'appareil cinématographique » développé par Jean Louis Baudry, qui associe la méconnaissance de soi-même du spectateur à la théorie du stade du miroir de Lacan⁴²⁵. Comme il explique encore, l'écran de film, pour Jean Louis Baudry, n'est plus considéré comme une fenêtre mais, dans sa relation avec l'observateur, comme un miroir⁴²⁶. Comme le petit enfant qui apprend à se connaître à travers le miroir, le spectateur se reconnaît lui-même aussi à travers les identifications avec les personnages de film, mais en même temps, ces reflets de miroir et ces images de soi-même sur l'écran ne sont que les illusions idéales qui rassemblent toutes nos expériences fragmentées de la vie réelle. Autrement dit, l'écran de film en tant que miroir déroule le processus imaginaire de la construction de soi-même. Dan Graham ne traite pas l'écran de film comme une fenêtre à voir mais comme miroir, parce qu'il veut inviter les spectateurs à faire réflexion à ce qu'ils voient. C'est pourquoi dans son essai « Theater, Cinema, Power », l'artiste trouve que le film est dangereux quand il est utilisé comme propagande politique par le régime fasciste, comme le régime Nazi⁴²⁷. Il n'espère pas que les spectateurs regardent et croient le film sans réfléchir.

Pour Dan Graham, ce qui est encore plus important dans l'expérience au cinéma, c'est comment sortir de cette illusion du miroir. Gregor Stemmrich essaie de trouver d'autres pensées conformes à la stratégie de *Cinema* et il nous suggère de lire l'essai « En sortant du cinéma » de Roland Barthes, daté de 1975. Pour Roland Barthes, la sortie du cinéma du spectateur est une expérience complexe, la collision de deux réalités :

⁴²⁴ Gregor Stemmrich, *ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Dan Graham, « Theater, Cinema, Power », *ibid.*, p. 182.

le spectateur peut obtenir une conscience de sa propre relation avec la représentation cinématographique et avec la perception, soit en accomplissant une distance critique aux moyens des techniques Brechtiennes et de la rupture – et simultanément en ravivant la fascination du film avec le rappel et la participation aux alentours « extra-cinématographiques ». Il ne s'agit pas de la démonstration de l'appareil technique, mais simplement de la complication de la relation avec une situation qui peut donner une distance critique au spectateur – une distance qui n'est pas fondée sur la désillusion, mais sur une fascination différemment située⁴²⁸.

Autrement dit, le cinéma propose au spectateur un espace de multiples réalités à vivre, y compris la réalité en sortant de l'écran et en sortant du cinéma. Si on reprend le processus du stade de miroir, l'identification se fait non seulement au moment de notre image unifiée mais aussi aux moments de nos images fragmentées hors du miroir et hors de nous-mêmes. À travers le jeu de miroir, la fascination du spectateur est née dans la réalité divisée. Ainsi, *Cinema* de Dan Graham, selon le point de vue de Gregor Stemmrich, est plus proche du concept d'institution cinématographique de Christian Metz, selon lequel « l'institution est hors de nous et en nous, indifféremment collective et intime, sociologique et psychanalytique⁴²⁹ ». En outre, Christian Metz remarque que la naissance du cinéma a lieu au moment de la culture de consommation qui se complète avec la publicité moderne et avec le changement de l'organisation économique du site de production à celui de consommation⁴³⁰. Dan Graham a parlé du même constat que celui de Christian Metz : « dans les années 1970, il était courant d'avoir la publicité de film sur l'écran de moniteur autour de l'entrée d'un cinéma. Le plaisir du cinéma était ainsi déplacé en dehors⁴³¹. » En d'autres termes, la fascination de cinéma ne se limite pas à l'écran de projection et peut se transformer dans d'autres produits dérivés.

La comparaison de Gregor Stemmrich entre la stratégie de *Cinema* et les théories cinématographiques nous révèle l'aspect intellectuel et conceptuel de l'artiste. À part le point de vue sur l'institution de cinéma, on peut aussi retrouver les idées sur la

⁴²⁸ Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, No. 23, 1975 ; p. 104-107. Cité par Gregor Stemmrich, *ibid.*

⁴²⁹ Traduction de l'auteur. Gregor Stemmrich, *ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

révélation de la réalité dans les films de cette époque. En effet, son article « Theater, Cinema, Power » nous montre son attitude sceptique sur les médias de masse, surtout l'industrie du cinéma hollywoodien. Le spectateur ne voit que les illusions construites par le système de stars et celui des studios à Hollywood. Il est difficile de révéler ce qui est caché derrière l'écran. L'artiste cherche à renverser ce dispositif théâtral de cinéma à travers le miroir sans tain. Si on retourne à la tradition du quatrième mur dans les pratiques théâtrales, le dispositif de cinéma reprend bien cet héritage classique. Un mur imaginaire sépare depuis longtemps l'auteur du spectateur et aussi l'illusion de la réalité. Dans le contexte politique du monde, les manifestations d'étudiants, les grèves et les mouvements sociaux contre la guerre du Viêt Nam donnent aux années 1970 un esprit plus rebelle et plus innovateur. Beaucoup de jeunes cinéastes de cette époque cherchent une nouvelle forme d'expression, on appelle donc le Nouvel Hollywood ce mouvement cinématographique de la fin des années 1960 et du début des années 1980.

Par exemple, dans le film *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, les deux personnages principaux Alvy Singer, joué par le cinéaste lui-même, et Annie Hall font la queue pour entrer dans une salle de cinéma et un homme derrière eux parle sans cesse des ouvrages de Federico Fellini et Marshall McLuhan. Alvy Singer ne supporte pas ses paroles arrogantes et il quitte la queue et fait face à la caméra pour se plaindre directement auprès des spectateurs. Devant la caméra, l'homme et Singer commencent ainsi à se disputer et tout à coup Singer invite Marshall McLuhan à critiquer avec lui cet homme-là, comme un interlude. Les autres acteurs et actrices de la même scène jouent encore leur rôle sans être interrompus par leur dispute. Le quatrième mur entre la diégèse de film et les spectateurs est ainsi brisé par la parole directe d'Alvy Singer. Le spectateur est invité par le personnage de film à participer à son monde. Dans plusieurs entretiens, Dan Graham parle de l'influence du cinéaste Jean-Luc Godard sur lui et un de ses films préférés : *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967)⁴³². Dans ce film, l'actrice n'évite pas de regarder directement la caméra pour son monologue et parfois il nous semble qu'elle répète la question ou improvise directement sa réponse selon les ordres du cinéaste caché derrière de la caméra. Le quatrième mur devient le

⁴³² Michael Smith, « The Radically Reworked Perceptions of Multimedia artist Dan Graham », *Interview* [En ligne], mise à jour le 28 décembre 2017. Disponible sur <https://www.interviewmagazine.com/art/multimedia-maestro-dan-graham-radically-reworked-perceptions> [consulté le 1^{er} juillet 2020].

Pierre Évariste Douaire, « Dan Graham », *parisart* [En ligne], mise à jour le 25 mai 2005. Disponible sur <https://www.paris-art.com/dan-graham-8/> [consulté le 1^{er} juillet 2020].

miroir sans tain devant lequel l'actrice joue son rôle en prenant conscience des regards de spectateurs. Elle ressemble aussi à un suspect enquêté par la police dans la salle d'interrogation où celui-ci connaît aussi les yeux de la surveillance cachés derrière le miroir. En somme, à travers le miroir sans tain, *Cinema* révèle une double façade : l'intérieur et l'extérieur d'un immeuble au niveau architectural. En même temps, cette œuvre révèle l'institution de cinéma qui propose au spectateur non seulement de rêver mais aussi de consommer. Enfin, *Cinema* nous aide à dévoiler le quatrième mur dans les conventions cinématographiques et nous demande de voir l'autre côté de l'écran. Même si *Cinema* de Dan Graham n'est qu'un projet non réalisé, ses idées « révélatrices » de différentes réalités sont bien développées dans d'autres de ses œuvres.

La technique de la vidéosurveillance propose à la création artistique une vision panoptique où les spectateurs sont entourés et inclus dans l'œuvre. L'exploration de la vidéosurveillance ne s'arrête pas sur l'espace, elle se prolonge aussi dans le temps. Dans le film *Sleep* d'Andy Warhol, un homme n'est pas vu comme portrait mais comme pornographie pendant tout son sommeil. L'interview d'Edie Sedgwick est emboîtée dans les différents écrans comme la répétition de marchandises industrielles et la multiplication d'icônes. Ce face-à-face des écrans crée un confessionnal pour attraper les secrets de la vedette. Sous l'œil des paparazzi, la violation de l'intimité devient une forme d'enquête dans la mesure où le secret est révélé comme vérité. Ainsi, chaque tournage de vidéosurveillance est aussi un piège pour rendre publique l'intimité. Dans le cinéma de Dan Graham, le miroir sans tain devient une division entre la réalité et le film. La surveillance de l'extérieur du *Cinema* distrait les spectateurs de leur film en révélant l'existence du monde réel et de l'institut de cinéma. Dans *Public Room, Private Room*, Bruce Nauman fait échanger l'espace privé et celui public afin de mettre l'accent sur l'incertitude et sur l'inquiétude dans la situation sous surveillance. Ces sentiments d'insécurité se révèlent aussi dans le miroir sans tain, quand on est observé et jugé de l'autre côté de la salle d'interrogatoire. La surveillance est une interaction réciproque non seulement entre les spectateurs à l'intérieur et les passants à l'extérieur, mais aussi entre le peuple et le pouvoir institutionnel, parfois difficile à apercevoir dans la réalité. Si on repart de l'origine de l'application de la vidéosurveillance, l'art vidéo n'est pas considéré simplement comme une technique d'enregistrement, mais aussi comme une

forme de révélation.

III. Du pistage à l'art action

La filature n'est pas une nouvelle technique d'enquête, mais une pratique courante partagée par le policier en mission et le journaliste d'investigation. En outre, le paparazzi, terme né en 1960 dans *La dolce vita* de Federico Fellini (1920-1993), fait aussi de la filature pour photographier la vie privée de personnalités célèbres. Le regard voyeuriste est incorporé à la menace physique visible ou invisible. Le photographe journaliste ne cible pas simplement la personne qu'il chasse, mais toute sa vie intime et secrète qui ne veut pas être vue. Les points de vue de la surveillance s'enchaînent ensemble en formant un itinéraire avec le déplacement du corps. Le seul point de vue de surveillance n'est pas suffisant pour connaître une personne. Dans le but de tracer les déplacements d'un homme, la durée du temps et l'échelle de l'espace d'une surveillance peuvent se déployer dans l'action de la filature. À part la photographie ou le vidéo, d'autres formes d'enregistrement, telles que le relevé d'appels téléphoniques, le relevé bancaire, la facture d'achats, peuvent aussi reconstituer les traces du déplacement d'une personne et prouver ainsi son existence. Il s'agit d'une connaissance globale à partir d'un réseau relié par point à point. Pour les artistes, le déplacement, la performance ou l'action comme œuvre rompent avec les règles de la peinture dans lesquelles le spectateur reste immobile pour apprécier une œuvre à l'intérieur d'une salle de musée. Comment représenter une œuvre comme déplacement, performance ou action ? S'il y a différence entre la représentation d'une vue et celle d'un acte, comment coordonner la vue avec l'action ou vice versa ? Dans cette section, nous allons tenter de comprendre comment les artistes sortent du régime visuel de la peinture et du musée.

1. De la filature à la chasse

La performance en tant qu'art est né dans une époque pleine d'action et de révolutions sociales. L'artiste essaie aussi de trouver un sens à l'art dans la société à travers son action individuelle. Néanmoins, l'art moderne s'appuie plutôt sur l'individualité et l'originalité personnelles de l'œuvre. L'art se détache donc de son lien

direct avec le public, et l'artiste s'entraîne souvent seul ou en groupe pendant la création et la réalisation de l'œuvre, sans s'engager directement dans les problèmes sociaux. Devant le public, comment retrouver le lien entre l'individu et le public, et entre l'œuvre et le sens de l'art ? Dans une enquête sociale, les statistiques peuvent enregistrer toute la population en la divisant selon une nomenclature administrative, et le sondage peut trouver la majorité de la voix publique sur un sujet à partir de la représentativité obtenue par l'analyse statistique. Donc, la perspective individuelle (le nominalisme) de la statistique est importante pour la perspective collective (le réalisme) du sondage. Dans la performance, l'œuvre n'est pas produite uniquement par l'artiste, mais aussi par toute la situation de son action : le temps, le lieu, le corps de l'artiste et le public. La performance change notre concept de l'œuvre d'art quand l'artiste ne peut pas concevoir, contrôler et décider complètement de sa création. Ainsi, une performance englobe la double perspective individuelle et collective, comme celle du sondage, dans laquelle l'action de l'artiste est décidée par les réactions et les opinions de son public.

Vito Acconci, né en 1940 à New York, est connu pour sa première performance : *Following Piece* (Pièce de Filature, 1969). Alors qu'il mène des études en littérature, il s'intéresse d'abord à la poésie et écrit des romans et des nouvelles qu'il publie dans le magazine *Olympia : A monthly review from Paris*, un hebdomadaire d'*Olympia Press*, édité par Maurice Girodia et spécialisé en littérature d'avant-garde. Maurice Girodia est très connu pour la publication du roman *Lolita* de Vladimir Nabokov, dont le manuscrit est refusé par tous les éditeurs américains en 1955. Il est aussi « Éditeur en édition originale en anglais et en français de Henry Miller, Samuel Beckett, Lawrence Durrell, Samuel Beckett, Chester Himes, William Burroughs, J.-P. Donleavy, Nikos Kazantzakis, Nina Berberova, le marquis de Sade, Georges Bataille, Jean Genet, Raymond Queneau⁴³³. » Ces auteurs nous permettent de connaître un peu son genre littéraire préféré. Selon Pauline Chevalier, la performance de Vito Acconci s'inspire beaucoup des scripts de théâtre de son époque, dont beaucoup sont publiés dans la revue littéraire *0-9* éditée par l'artiste avec Bernadette Mayer entre 1967 et 1969, et c'est la raison pour laquelle son intérêt pour la poésie est transposé dans l'action⁴³⁴. Autrement

⁴³³ « La mort de l'éditeur Maurice Girodia. Le plus célèbre des inconnus », *Le Monde*, publié le 5 juillet 1990.

⁴³⁴ Pauline Chevalier, « Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970 », *Marges* [En ligne], n° 13, 2011, Presses universitaires de Vincennes, mise en ligne le 1 septembre 2012, p. 52-64. Disponible sur <https://journals.openedition.org/marges/429> [consulté le 19 septembre 2020].

dit, le script, qui indique essentiellement les actions et les discours des acteurs, propose à l'artiste de mettre ses idées en action, mais ce dernier ne devient pas un acteur ou un danseur sur scène. Il ne reste pas dans son bureau, non plus dans le théâtre et il choisit la rue et le public dont il ne connaît pas à l'avance la composition.

Dans ses recherches sur l'histoire des *Street Works* à New York en 1969, Sophie Lapalu pense que *Following Piece* de Vito Acconci est née « dans un contexte artistique marqué par un désir profond de se désaliéner du pouvoir de l'institution, de la galerie ou de la presse spécialisée –tendant même à vouloir se débarrasser d'une "scène" de l'art au profit d'un contact direct avec le public⁴³⁵ ». Par exemple, comme elle l'explique encore, les artistes New Yorkais fondent en janvier 1969 leur union : *The Art Workers' Coalition* (AWC, Coalition de travailleurs d'art) pour demander des réformes sur certaines politiques du MOMA (Musée d'art moderne de New York), en privilégiant les droits de l'artiste, et un des fondateurs de cette coalition, le critique d'art John Perreault, organise cette même année, avec Hanna Weiner et Marjorie Strider, un projet intitulé « Street Works » dont les indications principales sont proposées comme suit :

- (1) Un Street Work a lieu dans la rue
- (2) un Street Work perd son effectivité si transférée à l'intérieur d'une galerie ou d'un musée
- (3) un Street Work est temporaire
- (4) Un Street Work est prévu, identifié, ou créé par un artiste⁴³⁶.

Cet appel aux artistes de quitter l'institut artistique propose à Vito Acconci une bonne raison de descendre dans la rue pour transformer ses idées en actions.

Le projet *Street Works* est lancé plusieurs fois et chaque fois rassemble plusieurs artistes et poètes dans un lieu et un horaire précis, pour cadrer leur création. Aujourd'hui, on peut retrouver les informations sur chaque séance de *Street Works* dans *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* de Lucy R. Lippard, un quasi-catalogue des activités des artistes à « l'ère de l'art conceptuel » aux États-Unis. *Street Works I*, la première séance a eu lieu le 15 mars 1969, entre *Madison Avenue* et *Sixth*

⁴³⁵ Sophie Lapalu, « Following Piece : la postériori du dispositif indiciel », *Marges* [En ligne], n° 20, 2015, Presses universitaires de Vincennes, mise en ligne le 1 mars 2017, p. 103-118. Disponible sur <https://journals.openedition.org/marges/987> [consulté le 19 septembre 2020].

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

Avenue, 42th et 52th Streets, à New York. Selon la description de John Perreault sur cette séance : « Certaines de ces œuvres ont été publiées dans 0-9, le numéro 6 supplémentaire de juillet 1969. Participants : Acconci, Arakawa, Battcock, Burton, Byars, Castoro, Costa, Creston, Giorno, Kaltenbach, Levine, Lippard, B. Mayer, Monk, Patterson, Perreault, Strider (Rep.), Mr. T., Waldman, H. Weiner⁴³⁷. » Lucy R. Lippard cite l'introduction de l'œuvre *Street Music* de John Perreault pour *Street Works* : « D'une heure de l'après-midi jusqu'à trois heures dix, en commençant dans 42th Street et Madison Avenue, en traversant aller-retour entre Madison et Sixth tout le long de 52th Street, je ... passe les appels téléphoniques d'une cabine téléphonique à l'autre, en laissant sonner le téléphone chaque fois trois fois. L'œuvre était invisible et inaudible la plupart du temps... », et cette action des appels téléphoniques est continuée dans les autres séances de *Street Works* (en référence à Fig. 78)⁴³⁸. John Perreault précise encore sa méthode dans cette œuvre sonore :

J'ai passé des appels téléphoniques d'une cabine à l'autre. De la cabine téléphonique A à la cabine D et de la cabine C à la cabine B, en laissant les récepteurs décrocher le téléphone, les téléphones sonnent sans cesse... Facile à repérer. *Street Music IV* a été composé de la façon suivante : de votre propre téléphone à domicile, appelez tous les numéros que j'ai collecté pendant *Street Music I* et que j'ai réutilisé pour *Street Music II*. (Numéros notés ; carte des marques des téléphones compris.)⁴³⁹

L'artiste emprunte le réseau des cabines téléphoniques publiques pour créer sa performance sonore avec le public sur place. Dans la rue, il trouve bien le matériel local pour son action d'« Appeler les spectateurs de l'art ».

Dans ce quasi-catalogue de l'art conceptuel, Lucy R. Lippard note aussi les œuvres de Marjorie Strider pour *Street Works* (Fig. 79) :

Street Works I30 cadres de tableaux vides étaient déposés dans le quartier, pour créer des peintures instantanées et pour solliciter l'attention des passants sur leur environnement. Le 15 mars.

⁴³⁷ Traduction de l'auteur. John Perreault, *Village Voice*, le 27 mars, 1969. Cité par Lucy R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973, p. 90.

⁴³⁸ Lucy R. Lippard, *ibid.*, p. 90.

⁴³⁹ Traduction de l'auteur. *Ibid.*, p. 91.

Street Works II J'ai fait la même performance dans les différents quartiers. Dans ces deux séances, la plupart des cadres ont été rapportés à la maison par les gens dans les rues. Le 18 avril.

Street Works III Une bande de feutre (environ 3 mètres), sur laquelle les mots CADRE DE TABLEAU sont écrits, a été accrochée dans le quartier. Le 25 mai.

Street Works IV (soutenu par *Architectural League of New York*). Un tableau de 3m x 4,5m a été placé devant l'entrée de l'*Architectural League*, en forçant les gens à traverser le plan de tableau. Octobre.

Street Works V Les cadres collés ont été placés sur le trottoir, en créant plus de passages encadrés par les tableaux pour inviter les gens à traverser. Le 21 décembre⁴⁴⁰.

Comme *Street Music* de John Perreault, l'œuvre de Marjorie Strider se répète sur les différentes séances, mais avec des légers changements de sa stratégie afin d'« animer » le sujet de ses tableaux en les transformant de paysage urbain à portrait de citoyens. Ces tableaux construisent ainsi une galerie d'art en plein air, dans la rue et dans de petits espaces alternatifs, pour l'artiste et aussi pour le public eux-mêmes.

L'initiative de ces *Street Works* donnent de bons exemples à Vito Acconci pour qu'il puisse utiliser directement des matières et des sujets trouvés dans la rue afin de créer son propre *Street work*. Selon le journal personnel de l'artiste, il n'a pas encore idée de son *Street Works* et justement regarde le trafic de gens et de voitures pour les séances précédentes jusqu'à la quatrième *Street Works IV*⁴⁴¹. Mais, avant la quatrième séance de *Street Works* au mois d'octobre, on peut retrouver déjà certaines de ses œuvres réalisées dans la rue. Le 3 août, il réalise deux séries de photographie de rue : *Walk : "First sight"* (Marche : « Première vue », 1969), *Walk : "Retrospect ; prospect"* (Marche : « Rétrospect ; Prospect », 1969) et trois séries de photographie en vue multiple : *Stand : "Margins"* (Tenir debout : « marges », 1969), *Stand : "Stretch"* (Tenir debout : « s'étendre », 1969), *"Rest : "Lie of the land ; line of vision"* (Repos : « s'allonger sur la terre ; horizon de la vision », 1969). Vito Acconci essaie d'associer son action et sa vision, et de chercher une visualité de la performance. Dans ces séries, la relation entre une action et son image est importante comme la relation entre un script

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Sophie Lapalu, *ibid.*, p. 104.

et son spectacle. Dans *Walk : "First sight"* (Fig. 80), l'artiste donne son explication de ses photos : « En marchant, tournant à chaque fois vers une nouvelle direction, je suis arrivé à un coin, en prenant une photo de la nouvelle scène dès que j'avais passé le coin⁴⁴². » L'artiste choisit de recourir à la photographie pour laisser les traces de ses actes, de ses gestes et aussi de ses positions. Il ne montre pas son corps, non plus que sa présence dans les photos, mais justement des vues de paysages. Il se déplace en portant l'appareil photographique avec lui ensemble. Tout comme dans la filature, où le détective vise, suit, court après un objet en le prenant en photo, pour preuve. Cependant, en tant que photographe, l'artiste lui-même est à la fois ce qui est suivi et ce qui suit. Les douze photos rangées par numéros successifs reconstituent ainsi les traces de son trajet de marche. Dans cette même œuvre, l'artiste indique la localisation de toutes les photos : « Fiche 1 : West St. et 10th St. (NW), en regardant vers l'est dans 10th (Fig. 81) ; Fiche 2 : 10th St. & Weehauken St. (NW), en regardant vers le sud dans Weehauken (Fig. 82) ; Fiche 3 : Weehauken St. & Christopher ST. (NW), en regardant vers l'est sur Christopher (Fig. 83) [...] (Au matin, le 3 août 1969)⁴⁴³ », et ces douze photos deviennent elles-mêmes la preuve pour identifier son action.

De même, dans *Walk : "Retrospect ; prospect"*, Vito Acconci explique son action : « en marchant cent pas ; après cinquante pas, en prenant une photographie de mon point de départ, une autre photographie de mon point d'arrivée projeté », et localise son action (Fig. 84) : « Photo en haut : le point de départ ; Photo en bas : le point d'arrivée (Washington Street, New York City ; au matin ; le 3 août, 1969)⁴⁴⁴. » Les deux photos (Fig. 85) représentent le paysage en avant et en arrière de la position de l'artiste au milieu de son trajet de marche. Sans les informations de localisation de l'artiste, le spectateur ne peut pas identifier la relation entre ces deux photos, sauf les spectateurs ayant déjà effectué ce trajet. Ces photos sont comme les morceaux d'un puzzle, des pistes d'une scène de crime qui nous attendent pour être décryptés. Ce qu'elles veulent prouver n'est pas ce qu'elles montrent, mais l'acte de prise de vue du photographe. Les informations de localisation deviennent ainsi le script de la scène de la performance.

⁴⁴² Traduction de l'auteur. Vito Acconci, *Walk : "First sight", 1969* [En ligne], disponible sur le site de MOMA : https://www.moma.org/collection/works/288752?sov_referrer=artist&artist_id=53&page=1 [consulté le 21 septembre 2020].

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Traduction de l'auteur. Vito Acconci, *Walk : "Retrospect ; prospect", 1969* [En ligne], disponible sur le site de MOMA : https://www.moma.org/collection/works/288803?sov_referrer=artist&artist_id=53&page=1 [consulté le 21 septembre 2020].

Avant les séries de photographies de rue, Vito Acconci a réalisé trois versions d'une série de photos : *Twelve Pictures* (Douze images ; Fig. 86) sur une pièce de théâtre et expliqué l'idée de sa photographie. Cette œuvre a lieu dans *The Theatre*, qui se trouve à l'adresse 78 West 3rd Street, New York City, le 28 mai 1969, entre 21 et 23 heures. Vito Acconci explique la situation particulière de cette œuvre : « Les lumières de la salle et de la scène étaient éteintes. Je me tenais debout à la gauche de la zone de scène, face à la zone des spectateurs, et j'ai pris un instantané (en utilisant un Kodak 124 avec le flash cube) et fait des pas à ma droite, pris un autre instantané, encore fait des pas à ma droite, etc. jusqu'à ce que toutes les douze images aient été prises⁴⁴⁵. » (Fig. 87) Il ajoute encore une explication aux photos :

DOUZE IMAGES : la version de la fiche : images comme performance* de la performance (Performance comme image de la performance) ; images comme la fin** de la performance

* « ...quelque chose accompli ou réalisé... » (Le Troisième Nouveau Dictionnaire International de Webster, page 1678)

** « ... le point dont s'occupe quelque chose, où la progression temporelle exposante cesse d'exister, le résultat d'une activité ; issue... » (Le Troisième Nouveau Dictionnaire International de Webster , page 747)

Les douze images sur les fiches ci-jointes sont les douze photographies prises pour le spectacle à 11h de la nuit, les images ont été arrangées dans l'ordre selon lequel elles avaient été prises⁴⁴⁶.

Le terme de performance en anglais a plusieurs sens : il peut désigner l'exécution d'une action, comme synonyme d'achèvement, mais il peut désigner aussi un spectacle dans le domaine théâtral. En outre, dans cette explication de *Twelve Pictures*, l'artiste prend déjà conscience de considérer son action comme une performance, c'est-à-dire comme une nouvelle forme et un nouveau concept de la création artistique qui attendent encore à ce moment-là d'être définis.

Cependant, pour Vito Acconci, le concept de la performance ne peut pas être

⁴⁴⁵ Traduction de l'auteur. Vito Acconci, *Twelve Pictures, 1969* [En ligne], disponible sur le site de MOMA : https://www.moma.org/collection/works/288743?sov_referrer=artist&artist_id=53&page=1 [consulté le 21 septembre 2020].

⁴⁴⁶ *Ibid.*

séparé de l'image photographique, comme si l'objectif photographique s'intégrait dans son corps et devenait ses yeux, bougeant avec son corps. C'est la raison pour laquelle il choisit les définitions des termes de *performance* et de *fin* dans le dictionnaire, et explique que ces douze images sont l'exécution de son action et que son action est l'image de l'exécution, si on reformule sa phrase comme suit : « l'image comme achèvement de l'action (Action comme image de l'achèvement) ; l'image comme la fin de l'action ». L'artiste ne veut pas séparer ses yeux de son corps. Comme sur scène l'acteur a besoin de regarder d'autres acteurs et les spectateurs. Il y a toujours une vision de chaque acte. Ainsi, ce que les douze images veulent prouver, c'est la vision de l'action de l'artiste, dans laquelle il se déplace à sa droite en douze fois. Vito Acconci utilise la photo comme action en elle-même, quand la photo et l'action sont prises synchroniquement ensemble. La synchronisation entre l'image et l'action devient un motif essentiel dans ses performances. Au contraire de la méthode de Vito Acconci, dans l'autre performance de *Street Works* de Marjorie Strider, la vision et l'action de l'artiste sont dissociées, donc l'image n'est pas l'exécution de son action, mais plutôt la représentation de son action.

Les 3-25 octobre 1969, Vito Acconci participe à la quatrième séance de *Street Works* et conçoit le projet *Following Piece* (Pièce de filature ; Fig. 88) qui est soutenu par l'*Architectural League of New York*. Selon l'introduction de l'artiste sur ce projet : « Chaque jour, une personne est choisie par hasard dans la rue, à n'importe quel endroit. Je le suis peu importe où il va, quelle que soit la durée ou la distance de son trajet. (Je m'arrête seulement quand il entre dans un endroit privé – son domicile, son bureau de travail)⁴⁴⁷ .» Il donne le compte rendu de sa réalisation : « La durée la plus courte : le 3 octobre – cinq minutes. La durée la plus longue : le 10 octobre – cinq heures trente-neuf minutes (Deux fois, le 12 et le 16 octobre, le projet a été interrompu)⁴⁴⁸. » Donc, ce projet dure au total 23 jours (Fig. 89) et, chaque jour, l'artiste prend des notes précises, par exemple pour le 3 Octobre :

9 :12 AM : devant une porte, 102 Christopher St.

Homme en costume gris : il marche vers l'ouest sur Christopher,

⁴⁴⁷ Traduction de l'auteur. Vito Acconci, *Following Piece, 1969* [En ligne], disponible sur le site de MOMA : https://www.moma.org/collection/works/146947?sov_referrer=artist&artist_id=53&page=1 [consulté le 21 septembre 2020].

⁴⁴⁸ *Ibid.*

au sud de la rue.

À 9 :17 AM : il entre dans une voiture garée à l'extérieur d'un bureau de poste, Christopher & Greenwich, et part ensuite⁴⁴⁹.

Ou encore, le 20 Oct. :

5 :10 PM : 6th Ave. & 3rd St., le coin nord-est.

Homme en manteau noir : il traverse 6th Ave. et marche vers le nord, du côté ouest de la rue.

At 5:13 PM, il tourne vers l'ouest sur W. 4th St., du côté sud de la rue.

At 5:17 PM, il entre International Supermarket, Shridan Square.

At 5:38 PM, il quitte International Supermarket, traverse 7th Ave., et marche vers l'ouest sur Christopher St., du côté sud de la rue.

At 5:42 PM, il entre dans l'immeuble locatif, 84 Christopher St.⁴⁵⁰.

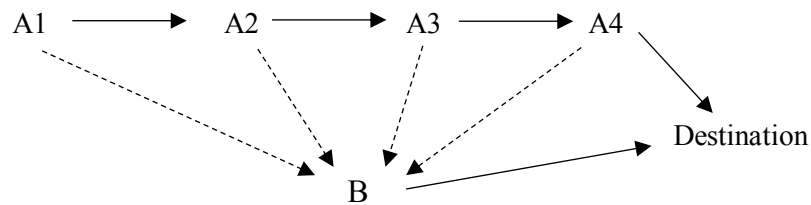
L'artiste souligne non seulement le temps et les adresses précises, mais aussi les noms de restaurants ou de boutiques. Au premier coup d'œil, ce sont des informations verbales pour localiser un objet suivi, comme un relevé de localisation rédigé par un détective, un policier ou un GPS. Dans un cadre d'enquête, ces informations détaillées sont considérées souvent comme le fait de la présence d'une personne. Cependant, dans *Following Piece*, elles sont le fait de la présence des lieux eux-mêmes parce que les noms des rues se répètent, se croisent et s'associent les uns avec les autres dans les 23 jours, comme une carte. L'artiste profite de ces trajets des passants qu'il suit pour cartographier le domaine public d'une ville vivante, et aussi le nouvel espace alternatif de l'art pour la performance.

Cette cartographie, pour Vito Acconci n'a pas pour but de produire des connaissances, mais d'effectuer des actions. Ainsi, chaque trajet de sa filature est une action pour lui. On peut trouver un schéma qui illustre l'idée de l'artiste dans ce projet (Fig. 90) :

⁴⁴⁹ Traduction de l'auteur. Vito Acconci, *Following Piece*, 1969 [En ligne], disponible sur le site officiel de Vito Acconci : https://www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/ [consulté le 23 septembre 2020].

⁴⁵⁰ *Ibid.*

A : personne suivie, B : suiveur (B s'adapte à A, comme chacun des arrêts de A va le conduire jusqu'à sa destination, ce trajet va conduire aussi à B, qui le prend pour se rendre lui-même à la destination de A⁴⁵¹.)



L'artiste rédige aussi des notes pour expliquer certains ses concepts essentiels : « suivre », « rue », « corps », « espace » etc. pour cette action de filature. Il nous semble que l'artiste conçoit d'abord ce schéma avant l'exécution de son action, comme il le note : « J'ai besoin d'un schéma (suivre le schéma, suivre une personne)⁴⁵². » Chaque personne peut devenir un schéma pour l'artiste à suivre et à répéter. C'est pourquoi il pense que son action de suite est une « conséquence naturelle », quand, « d'un côté, j'ai déterminé le schéma. De l'autre côté, mes positions particulières dans la rue sont déterminées par la personne que je suis⁴⁵³. » Même si sa filature se fait discrètement, cette action pour lui n'est pas privée : « Rue : "une artère publique." La personne que je suis a son intimité mais violée : elle devient publique. Puisqu'elle ignore que son intimité est en train d'être violée, son intimité est violée pour une seconde fois⁴⁵⁴. » L'artiste comprend bien que son objectif de filature n'est pas de révéler le trajet d'une personne, mais de révéler une situation paradoxale : la rue est un lieu public grâce aux passages privés de tous les individus. Puisque l'intimité d'un individu risque d'être révélée dans le domaine public, sa filature n'est pas faite pour révéler l'intimité d'une personne, mais pour révéler notre ignorance sur la tension entre un individu et un lieu public. L'intervention de l'art dans la rue devient une problématique pour la performance de l'artiste, comme il l'exprime : « Suivre : "garder à l'esprit en se concentrant sur quelque chose." Sur l'action de filature. Sur la série des filatures. Sur la série des filatures comme une œuvre d'art. "Continuer à marcher." "Garder mon

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Une autre version : « "Suivre un schéma" devient concrètement "suivre une personne" », *ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

intention à l'esprit." "Continuer à garder mon intention à l'esprit⁴⁵⁵." » Autrement dit, le schéma de cette filature est aussi le schéma de l'art, qui entremêle l'action personnelle de l'artiste au domaine public.

Pour les autres artistes de *Street Works*, la rue est un espace alternatif comme la galerie ou le musée pour présenter leur performance, ainsi qu'une nouvelle forme artistique et une nouvelle tentative. La rue expose et publicise leur œuvre, et ces artistes deviennent des acteurs sur une scène de *performance*. Au contraire, Vito Acconci se perd dans la rue, comme il l'explique : « Dans l'espace, hors du temps. (Mon temps et mon espace sont repris, hors de moi-même, dans un système plus large). Tombé sur une position dans un système. Je peux être substitué, je peux être remplacé. Ma valeur de position compte ici, pas mes caractéristiques individuelles⁴⁵⁶. » L'artiste choisit plutôt de s'immerger *dans* la rue en s'intégrant aux pas d'un passant inconnu : « Relation adjectivale : Je m'ajoute à une autre personne (J'abandonne le contrôle / Je n'ai pas besoin de me contrôler par moi-même / Je deviens dépendant d'une autre personne / J'ai besoin de l'autre personne-là, cette autre personne-là n'a pas besoin de moi). Relation subjective ; relation subjonctive⁴⁵⁷. » La relation entre l'artiste suiveur et le passant suivi est aussi la relation entre l'art de la performance et la rue. La performance doit s'adapter à la rue, tout comme le suiveur doit s'adapter à la personne qu'il suit. C'est la raison pour laquelle l'artiste ne veut pas exposer directement et publiquement sa performance dans la rue. Une exposition dans la rue est une œuvre de l'artiste, non pas une œuvre de la rue.

L'artiste cherche à créer une œuvre de la rue dans laquelle les deux perspectives de l'art et de la rue, et aussi de l'artiste individuel et du domaine public, peuvent interagir pendant sa performance. Dans ses notes rédigées en 1972 pour *Following Piece*, il parle du changement du regard d'acteur à celui d'observateur : « Hors du corps. Ce que je voulais était de sortir de moi-même, de regarder moi-même par-dessus, comme un observateur de mon comportement. J'étais plus préoccupé, à ce moment-là, de m'intégrer dans (les chaussures de) la personne que je suivais : je serais trop proche d'une autre personne — trop proche de moi-même — pour observer moi-même⁴⁵⁸. » Dans ses séries photographiques précédentes, la vision et l'action étaient produites

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

synchroniquement par le corps singulier de l'artiste, et on pouvait voir ce que l'artiste a vu, non pas ce que l'artiste a fait. Dans *Following Piece*, l'artiste peut se dédoubler en profitant de la personne qu'il suit, et devient l'observateur de son action. Donc, dans le schéma, le trajet de A jusqu'à sa destination est un script supposé pour l'action de l'artiste, et la relation entre la personne suivie et son suiveur devient la relation entre l'action et la vision. Ainsi, la personne suivie par l'artiste doit être considérée comme un véritable acteur dans cette performance, en orientant l'action. En même temps, en gardant la distance avec son *objectif*, l'artiste devient lui-même suiveur et aussi observateur. Avec un remplaçant, Vito Acconci retrouve une nouvelle relation synchronique entre la vision et l'action dans l'action de filature.

Si l'artiste lui-même n'est pas un élément mis en scène de sa performance, et si la personne suivie est un passant réel du monde, l'action n'est pas une fiction, non plus qu'une création personnelle. *Following Piece* est une enquête sur des faits, quand l'artiste joue le rôle de détective qui suit et surveille une personne. Mais, contrairement au détective, son objet dans la rue est choisi au hasard, chaque jour un objet différent, pendant 23 jours. L'artiste s'appuie plutôt sur son choix arbitraire, comme l'enquête par échantillonnage, et sur une longue durée et sur l'inventaire de ces filatures, comme l'enquête sociale, par rapport à un événement éphémère. Selon la déclaration de l'artiste citée et traduite par Sophie Lapalu :

Mais l'action n'a pas été faite comme une activité privée (il n'y avait pas de transcription de mes interprétations, mes sentiments, mon expérience subjective) mais comme un exemple, un modèle ; il y avait la liste des faits. L'action a été faite, depuis le début, de façon à ce qu'elle puisse être transformée en reportage, en rumeur : l'action, qui a commencé à partir d'un mot (schéma, phrase), a été faite seulement pour revenir aux mots⁴⁵⁹.

Pour l'artiste, quand son action a eu lieu, elle est un fait, c'est pourquoi *Following Piece* est conçue plus comme une enquête que comme une performance. L'artiste utilise la technique de la filature et de l'écriture du relevé de position comme un rapport d'enquête sur son action. En même temps, ce rapport d'enquête enregistre 23 trajets de passants choisis au hasard comme un sondage dans la rue sur le domaine public mais

⁴⁵⁹ Sophie Lapalu, *ibid.*, p. 106.

aussi sur le domaine de l'art. Ces trajets sont personnels à l'échelle journalière et aussi collectifs à l'échelle de l'ensemble. Comment mieux représenter ces trajets ? Quand l'artiste ne peut pas porter l'appareil photographique pendant sa filature clandestine, il choisit d'énumérer les noms de rue pour reconstituer cette enquête et donner le sentiment de succession d'un trajet.

En fait, on peut trouver certaines photos de *Following Piece* pour illustrer la filature de l'artiste dans les archives de certains instituts d'art. Cependant, pour les 23 jours de filature, on n'a que quatre images. Évidemment, la prise de vue photographique sur la filature n'est pas possible pendant l'action de l'artiste, parce que la filature doit s'effectuer en secret. Il nous semble qu'elles sont dérivées de l'action de filature, parce qu'elles ne portent pas la même esthétique que celles des séries photographiques précédentes. Selon Sophie Lapalu, après *Street Works IV*, il y a encore les « réactivations » de *Following Piece* destinées à certaines personnes importantes du monde de l'art d'alors, afin de propager publiquement ce genre d'œuvre « furtive »⁴⁶⁰. En outre, Sophie Lapalu découvre une série de quatre photos noir et blanc (Fig. 91), qui représentent une scène de filature, possédée par le *Metropolitan Museum of Art* de New York, mais elle pense que la date et le photographe de cette série restent incertains : « si la fiche technique du Met stipule que ces photographies datent de 1969, elle précise qu'elles sont signées et datées de 1970 [...] », et que ces photos sont reprises dans d'autres présentations, par exemple dans le calendrier de *Following Piece* conservé par le MOMA de New York⁴⁶¹. Ainsi, d'après la conclusion de Sophie Lapalu, ces photos de *Following Piece* témoignent du travail de documentation de l'artiste pour compléter sa performance éphémère : « les comptes rendus, adressés de façon privée à des personnalités choisies pour leur image publique et les photographies et tableaux, destinés à être exposés, étendent l'espace et le temps de l'acte furtif. Ces artefacts, créés *a posteriori*, semblent ainsi former, avec l'action, un ensemble structurel, dont le déroulement du premier geste ne formerait pas le tout⁴⁶². » D'un côté, Vito Acconci veut garder son autonomie pour interpréter et aussi pour propager l'idée de son action. D'un autre côté, dans tous ces documents conservés, il y a non seulement des parties de l'improvisation, de la planification, mais aussi de la post-production de l'action de

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 109.

filature. Autrement dit, on voit que l'artiste a l'intention de rédiger un rapport comme son œuvre à part entière, à travers le schéma, le calendrier, les documents dactylographiques et les photos, et tout cela devient la documentation de son enquête ou l'œuvre de son œuvre.

La dialectique entre la vision et l'action est continue dans d'autres séries de photographies après *Following Piece*. En novembre 1969, Vito Acconci réalise *Blinks* (Clignements ; Fig. 92), dans laquelle le petit battement réflexif des yeux est remplacé par le déclenchement de l'appareil photographique pendant la marche de l'artiste. Selon l'introduction de l'artiste sur cette œuvre :

Blinks, 23 Nov. 1969 ; après-midi, Photo-pièce, Greenwich Street, NYC ;

Instantané Kodak 124, film en noir et blanc.

En portant un appareil photo, visé à l'écart de moi et prêt à photographier, pendant la marche en ligne toute droite dans une rue de la ville.

Essayer de ne pas cligner.

Chaque fois je cligne : prendre une photo.

- 12. Dix-huit pas
- 11. Cinquante-six pas
- 10. Dix pas
- [...]
- 3. Vingt pas
- 2. Trente-quatre pas.
- 1. Dix-huit pas⁴⁶³.

Il y a douze photos au total (Fig. 93), et pour chaque clignement l'artiste prend une photo pendant la fermeture de ses yeux et compte en même temps ses pas depuis son dernier clignement. Dans ces photos, le corps de l'artiste reste encore absent. La relation entre la vision et l'action est transformée en relation entre l'objectif photographique et les yeux. L'artiste cède la vue de ses yeux à l'instant de l'appareil photographique pour compenser la faiblesse de l'organe humain. Si on voit souvent nos photos ratées à cause d'un clignement d'œil de la personne photographiée, on peut comprendre que notre vue

⁴⁶³ Traduction de l'auteur. Vito Acconci, *Blinks*, 1969 [En ligne], disponible sur le site officiel de Vito Acconci : https://www.vitoacconci.org/portfolio_page/blinks-1969/ [consulté le 28 septembre 2020].

n'est pas continue. Autrement dit, le clignement de yeux est un instant d'absence inévitable et souvent imprévu. D'un point de vue objectif, cette compensation de l'appareil photographique rend notre vue complète et incessante, comme certaines techniques d'identification de l'enquête policière avec lesquelles les experts voient les choses à travers la photographie, le microscope, le rayon X ou le Luminol (pour détecter les traces de sang), etc. Comme le dit l'artiste dans ses notes : « L'appareil photo en tant que stockage (Il me fera voir plus tard). L'appareil photo en tant que prophète (Il me fait voir ce que je ne peux pas). L'appareil photo en tant que simulation (Il me fera me rappeler plus tard de ce que je ne peux voir maintenant⁴⁶⁴.) » L'artiste veut reconstituer sa vision de l'action plus « factuelle » que celle de ses yeux, dans la mesure où le fait de son action est vu et vérifié par l'appareil photographique. C'est aussi la vision enquêteuse dans laquelle la reproductivité, la représentabilité et la crédibilité de l'image sont fabriquées pour la quête de la vérité.

Les actions de filature de Vito Acconci n'entrent pas dans le domaine privé de la personne suivie, parce que le but n'est pas de révéler cette personne comme le ferait paparazzi, mais sa trace, ou son itinéraire. Si l'action de filature est effectuée en public, elle devient une menace physique, voire une infraction. Yoko Ono, artiste d'origine du Japon, participe activement au mouvement de l'avant-garde New-Yorkaise dans les années 1960. Elle est connue par sa performance *Cut Piece* (Pièce de coupe ; Fig. 94) en 1964 dans laquelle l'artiste demande aux spectateurs de découper un par un morceau de ses vêtements avec une paire de ciseaux. Elle se met en scène et reste immobile jusqu'au moment où un homme découpe son soutien-gorge et elle doit finir par tenir son soutien-gorge sans laisser exposer sa poitrine. Le corps féminin de l'artiste devient une sculpture vivante qui attend d'être créée et finie par les mains du public. En même temps, l'artiste élabore une scène de crime où les participants eux-mêmes deviennent des voyeurs sexuels, voire des agresseurs potentiels, face à son corps passif. Pour réaliser ses œuvres, Yoko Ono rédige souvent un *score*, le terme anglais utilisé personnellement par l'artiste au sens d'instruction pour la réactivation de la même pièce, mais ce terme possède à l'origine beaucoup de sens différents, tels que la note gagnée, la partition, et aussi la plaie, ou la vérité. Concernant le score de *Cut Piece*, Kevin Concannon explique que la première version de *Cut Piece* est conçue pour un performeur singulier, mais que dans la deuxième version l'artiste conçoit les

⁴⁶⁴ *Ibid.*

découpages de vêtements entre les spectateurs eux-mêmes⁴⁶⁵. La violence personnelle s'étend à l'échelle collective dans la mesure où les vêtements symbolisent à la fois les gains mais aussi les plaies laissées par les interactions humaines. Autrement dit, ces plaies témoignent aussi de l'envie de pénétrer dans l'intimité de l'autre, comme une conquête.

Entre 1968-1969, Yoko Ono collabore avec John Lennon pour le film n° 5 *Rape / Chase* (Viol ou Chasse ; Fig. 95, 96) en couleur, qui dure 77 minutes tournées en pellicule 16 mm. D'après le score de Yoko Ono rédigé pour ce film :

Viol avec la caméra. 1,5 h. Avec image en couleur et sonore synchronisée.

Un caméraman va chasser constamment une fille avec une caméra jusqu'à ce qu'il la coince dans une ruelle, et, si possible, jusqu'à ce qu'elle soit dans une situation du bouleversement.

Le caméraman va être informé du risque d'offenser la fille puisque la fille est quelqu'une qu'il choisit au hasard dans la rue, mais il existe une façon de contourner cette obligation.

Selon le budget, la chasse devrait être effectuée avec les filles de différents âges, etc. Vous pourrez chasser aussi les garçons ainsi que les hommes.

Quand le film progresse, et quand il se dirige vers la fin, la chasse et la course devraient devenir plus lentes et plus lentes comme dans un rêve, en prenant une caméra à grande vitesse⁴⁶⁶.

Les artistes créent une situation de chasse à travers l'objectif de caméra. Il ne s'agit pas simplement de surveillance furtive, mais de harcèlement face à face entre la proie et le chasseur. Mark Richardson révèle des informations sur cette tournage cinématographique :

⁴⁶⁵ Traduction de l'auteur. « La première version de *Cut Piece* est pour un performeur singulier : "le performeur se met en scène en s'asseyant avec une paire de ciseaux devant lui. On annonce que les spectateurs peuvent monter sur la scène – chaque fois une personne – pour découper un petit morceau des vêtements du performeur et l'emmener avec eux. Le performeur reste immobile sans émotion. La pièce finit selon le choix du performeur." Dans la deuxième version, Ono modifie un peu les instructions en indiquant que "les spectateurs peuvent découper des vêtements de chacun d'entre eux. Les spectateurs peuvent découper aussi longtemps qu'ils souhaitent" », Yoko Ono, cité par Kevin Concannon, « Yoko Ono's CUT PIECE : From Text to Performance and Back Again », *PAJ : A Journal of Performance and Art* 30, no. 3, septembre 2008, p. 81-89.

⁴⁶⁶ Traduction de l'auteur. James Roberman, « John Lennon / Yoko Ono. Film No.5 Rape (Clip) », *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, édité par Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel, ZKM; Centre for Art and Media, Karlsruhe, 2002, p. 406.

Ce documentaire de 77 minutes transforme une jeune femme naïve (Eva Majlata), à la fois participante et victime quand elle est apparemment choisie au hasard et poursuivie dans les rues de Londres par le caméraman d'Ono (Nic Knowland). En ayant conspiré avec la sœur de Majlata pour la piéger à l'aide de Ono, Knowland chasse la femme terrifiée (qui séjourne illégalement en Grande Bretagne et ne parle que peu l'anglais) sur le chemin du retour dans l'appartement de sa sœur. Le film finit avec le corps plié de Majlata sur le sol, en protégeant son visage de l'intrus⁴⁶⁷.

D'après cette description, on peut savoir que Eva Majlata n'est pas vraiment un choix pris au hasard, mais un objectif prévu pour le tournage. Pourtant, on peut comprendre que la conspiration entre les artistes, le caméraman et la sœur de Majlata a pour but de capter les vraies réactions de Majlata.

Dans la première partie du film tourné dans l'espace public, le caméraman voit une femme en plein air, l'hiver, et la suit très vite dans un cimetière. En disant « *I'm so sorry, I don't speak English* » (Fig. 97), la femme suivie essaie de comprendre le mobile du caméraman et de discuter avec lui sur son acte de poursuite, mais en langue étrangère. Avec son visage souriant, elle n'a pas à ce moment-là peur de ce tournage, et demande au caméraman un briquet pour fumer une cigarette. Le caméraman reste toujours silencieux mais de temps en temps très proche d'elle par des gros plans de son visage. Elle souffle directement sur l'objectif de la caméra, comme un soupir d'impatience face à cette suite persistante. Quand la femme veut quitter la scène du cimetière, on entend la voix du caméraman et voit le clap de cinéma, qui est souvent utilisé pour marquer le changement de plan ou de lieu de tournage. Ensuite, le tournage se déplace dans les rues et le caméraman court un peu pour poursuivre la femme, qui préfère au contraire se débarrasser du caméraman dans la foule. Par rapport à la filature secrète de Vito Accanci, cette poursuite est violente quand l'objectif de caméra se trouve face-à-face avec la femme ou juste à côté d'elle, comme une menace physique et psychologique. En tant qu'immigrante illégale, la femme a des difficultés à demander secours aux autres passants. Elle entre dans un intérieur pour trouver les gens qui

⁴⁶⁷ Traduction de l'auteur. Mark Richardson, « You Say You Want a Revolution: How Yoko Ono's Rape Could Have Changed the World », *Senses of Cinema* [En ligne], Juillet 2004, issue 32. Disponible sur https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/yoko_ono_rape/ [consulté le 28 avril 2021].

peuvent comprendre sa langue mais en vain. Le long du trajet, on entend de plus en plus de protestations, de plaintes, de colères et d'injures de la femme contre ce tournage. Même si le caméraman est tombé pendant sa poursuite, il persiste dans son tournage comme dans une chasse.

Dans la deuxième partie du film, la poursuite du tournage passe dans l'espace privé. Quand la femme monte dans un taxi, le caméraman monte aussi dans une autre voiture proche pour poursuivre son tournage. Après sa sortie du taxi, la femme entre dans l'intérieur d'un appartement, on entend encore un « clac » de la fermeture du clap pour marquer le changement du lieu et aussi les sons de clés pour ouvrir une porte. Le caméraman entre aussi dans l'appartement en examinant l'intérieur et filme la vie privée de la femme. La femme commence à crier et injurier hystériquement et la poursuite devient un harcèlement et aussi une agression entre la femme et le caméraman. La distance entre eux s'amenuise dans l'espace limité et les prises de vue deviennent chaotiques sans points de focalisation. À la fin, on entend un dernier son de clap et voit que la femme téléphone plusieurs fois en s'accroupissant sur le sol. Enfin, elle réussit à joindre quelqu'un pour canaliser sa colère, mais pendant sa conversation, les très gros plans s'arrêtent sur ses yeux, sa bouche et son visage triste. Elle abandonne sa fuite et laisse même pénétrer l'objectif de caméra dans sa vie intérieure. La filature de Vito Acconci dans *Street art* reste toujours dans l'espace public sans franchir la frontière de la vie privée et garde la distance avec son objectif sans se laisser repérer dans les pas d'autrui. Dans *Rape*, au contraire, la filature comme flânerie devient un viol, par lequel les yeux voyeuristes et l'objectif de la caméra s'unifient pour entreprendre une action de chasse. Le rôle de l'artiste comme enquêteur objectif dans la filature bascule vers celui d'un agresseur avec une arme, c'est-à-dire sa caméra.

L'usage de la caméra subjective comme agresseur nous fait penser au film *Peeping Tom (Voyeur ; Fig. 98)* réalisé par Michael Powell en 1960. Dans ce film, le personnage principal Mark Lewis (joué par l'acteur Carl Boehm) est un opérateur-caméra dans un studio de cinéma londonien et il travaille aussi à temps partiel comme photographe pornographique. En prétendant réaliser son propre documentaire, il peut garder toujours la caméra à portée de main, mais comme une arme de crime en réalité. Quand il rencontre une prostituée, il la filme avec la caméra cachée dans son manteau et la suit jusqu'à son domicile, avant de l'assassiner. Son film peut enregistrer la peur de la mort sur le visage des femmes et aussi rejouer le meurtre pour satisfaire le voyeurisme du

personnage. Le lendemain du meurtre, Mark Lewis prétend même être reporter pour photographier le déplacement du corps de la femme assassinée effectué par la police. Pourquoi est-il tellement obsédé par la chasse des femmes ? Un jour, il montre à son amoureuse les films enregistrés par son père, un psychologue. Dans ces films, Mark Lewis est traité comme cobaye pour les expérimentations affreuses de son père sur la peur dans notre système nerveux. Il transforme ces expérimentations humaines en meurtre pour traquer les vraies images de la peur. Son traumatisme d'enfance est compensé par son rôle sadique de meurtrier. À la fin de l'histoire, face à la poursuite de la police, Mark Lewis s'empale sur un couteau pour le tournage de la dernière scène de son documentaire sur la peur. Au Royaume-Uni, la sortie du film *Peeping Tom* en 1960 est violemment critiquée à cause de l'objectif meurtrier de la caméra, et le cinéaste Michael Powell doit se réfugier à l'étranger pour poursuivre sa carrière. La même année, Alfred Hitchcock réalise aussi son film *Psychose*, dans lequel l'objectif de la caméra, dans la scène de la douche, reste au point de vue omniscient, comme une troisième personne en dehors du meurtre. Les spectateurs de cette époque n'acceptent pas que leurs yeux soient incarnés par l'objectif meurtrier et ne veulent pas non plus révéler leur regard voyeur face au grand écran.

Comme la caméra de Mark Lewis, l'objectif de la caméra, dans *Rape* de Yoko Ono, incarne à la fois les yeux du chasseur et les regards des spectateurs dans la filature d'une femme étrangère. En tant que médium, la caméra n'est plus transparente, ni neutre, puisqu'elle est personnifiée à travers le corps humain. Son regard voyeur s'unifie ainsi avec l'acte criminel qui viole la vie privée d'une autre personne. En même temps, Nic Knowland, le caméraman, se transforme en appareil sans voix et sans émotion humaines, et il faut l'opération du clap qui révèle le tournage et le déplacement. L'appareil et l'homme se transforment et s'associent réciproquement, non pas pour tuer vraiment les femmes, mais pour tuer le point de vue objective du Dieu et du spectateur. Les spectateurs deviennent eux-mêmes voyeur et agresseur dans la mesure où la position d'enquêteur pour résoudre le crime bascule vers celle de criminel. C'est la raison pour laquelle les spectateurs se sentent troublés devant le film. En gardant traces et preuves, l'objectif de la caméra devient physiquement une arme et le tournage du film devient mentalement un viol.

Dans *Watching Rape : Film and Television in Postfeminist Culture* (Regarder le viol : les films et les télévisions dans la culture post-féministe), Sarah Projansky indique

que « dans les années 1970 et 1980, l'activisme féministe contre le viol et pour la réforme des lois sur le viol redéfinit le viol⁴⁶⁸ », parce que beaucoup de discours anti-viols des féministes définissent que « le procès pour le viol est comme le deuxième viol ou re-viol des femmes. Ces femmes ayant subi un viol trouvent ce qui sont dans le procès plus agressifs que les hommes qui les violent, et confrontent les questions des avocats non seulement comme agression mais, particulièrement quand ces questions s'adressent à leur vie sexuelle passée et le viol actuel lui-même, comme agression sexuelle.⁴⁶⁹ » La revendication de ces féministes n'est pas seulement de demander à la justice de sanctionner les violateurs, mais aussi de réexaminer le rôle de la justice dans le procès pour viol sexuel. Le viol n'est pas toujours justement une affaire entre une victime et son agresseur, mais une culture partagée entre un agresseur et sa société patriarcale. Comme l'explique encore Sarah Projansky :

Les Féministes introduisent aussi le terme de *culture du viol (rape culture)* pour décrire une culture dans laquelle la violence sexuelle est un phénomène normalisé, dans lequel les milieux dominés par les hommes (tels que le sport, la guerre et la militaire) encouragent et parfois dépendent de la violence contre les femmes, dans lesquels le regard masculin (*male gaze*) et les femmes comme objet sexuel contribuent à une culture qui accepte le viol, et dans laquelle le viol est une expérience au long d'un continuum de la violence sexuelle que les femmes confrontent quotidiennement⁴⁷⁰.

La société patriarcale fait doubler le traumatisme d'une victime ayant subi un viol sexuel. La culture visuelle participe aussi à ce regard masculin sur les femmes dans la vie quotidienne. Tout comme la violence dans *Cut Piece*, une œuvre qui est créée par les découpages des spectateurs, *Rape* est commis par le voyeurisme des spectateurs à

⁴⁶⁸ Traduction de l'auteur. Sarah Projansky, « Introduction », *Watching Rape : Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Presse, 2001, p. 7.

⁴⁶⁹ Traduction de l'auteur. Jeanne Marche, Alison Geist et Nathan Caplan, *Rape and the Limits of Law Reform*, Boston, Auburn House, 1982 ; Susan Estrich, *Real Rape : How the Legal System Victimizes Women Who Say No.*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, et Gregory M. Matoesian, *Reproducing Rape: Domination through Talk in the Courtroom*, Chicago, University of Chicago Presse, 1993. Cité par Sarah Projansky, *ibid.*, p. 9.

⁴⁷⁰ Traduction de l'auteur. Susan Jeffords, « Performative Masculinities, Or, "After a Few Times You Won't Be Afraid of Rape at All" », *Discourse*, 13. 2 : 102-118, 1988. Jeffrey R. Benedict, *Athletes and Acquaintance Rape*, 1998. Liz Kelly, *Surviving Sexual Violence*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, et Carol Brooks Gardner, *Passing By : Gender and Public Harassment*, Berkeley, University of California Press, 1995. Cité par Sarah Projansky, *ibid.*

travers la caméra. De l'autre côté de l'écran, quand l'acte de viol du caméraman fait se révéler le voyeurisme collectif sur la vie privée d'autrui, les spectateurs deviennent eux-mêmes violeurs. De la filature de Vito Acconci au *Viol* de Yoko Ono, les artistes révèlent non seulement le côté visé par la caméra, mais aussi l'autre côté caché derrière cette caméra.

2. Provocation

Depuis les années 1960, la performance (*Performance Art*) s'est développée comme une forme artistique ou encore comme une œuvre d'art à part entière. Les années 1960 sont aussi un moment de tension entre le peuple et l'État pendant lequel le corps humain devient une manifestation politique pour toutes les révoltes, telles que les mouvements d'étudiants, le mouvement des droits civiques, le festival des hippies, la libération sexuelle, la lutte contre racisme, etc. Pour exprimer leur existence, les corps des militants occupent et envahissent les rues des villes dans une confrontation avec les forces de l'ordre, et la rue devient ainsi une scène de *performance*. Certains artistes se déplacent et passent à l'action aussi dans la rue, pour recueillir les opinions publiques sur l'art. L'actionnisme viennois est un de ces mouvements artistiques qui essaient de repousser les limites imposées par l'autorité dans le domaine public. En 1965, dans *Wiener Spaziergang* (Balade Viennoise), l'artiste autrichien Günter Brus se peint en blanc la tête, le visage et le corps, et revêt aussi un costume tout blanc, ajoutant des traits noirs au milieu de tout son corps. En prétendant être « peintre », il fait une balade à travers le centre historique de Vienne, mais il est réprimandé finalement par un policier austère et s'extirpe du public en montant rapidement dans un taxi. Cette balade, comme une enquête d'opinion, est enregistrée en photographie noir et blanc (Fig. 99, 100) et on peut voir les regards curieux des passants sur l'artiste pendant son action. Cependant, c'est le policier qui décide de la limite d'une performance artistique et aussi de la frontière du domaine public. *Wiener Spaziergang*, comme enquête sociale de l'artiste, est refusée par l'autorité, parce qu'elle n'est pas dans l'ordre de la réalité.

Le 7 juin 1968, Günter Brus, avec d'autres artistes (Otto Muehl, Peter Weibel, Oswald Wiener, etc.) organise un autre événement, intitulé *Kunst und Revolution* (Art

et révolution), lors d'une soirée de lecture à l'amphithéâtre de l'Université de Vienne, au nom de l'organisation des étudiants socialistes (SÖS). Devant les étudiants, les artistes sont tous nus pour leur performance, et Günter Brus se masturbe en chantant l'Hymne national de l'Autriche (Fig. 101-103). Selon Caroline Lillian Schopp cette performance provocante, devient de suite un grand scandale à cause des reportages de presse, des investigations, des rumeurs, des reproches, et aussi à cause de la condamnation à la prison de Günter Brus pour outrage aux symboles de l'État⁴⁷¹. Pour Caroline Lillian Schopp, dans le contexte socio-politique, relativement réactionnaire, de l'Autriche après la Seconde guerre, l'action de Günter Brus se termine sur un échec dans la mesure où l'explication sur l'affaire de *Kunst und Revolution* reste toujours celle de la version officielle, et c'est la raison pour laquelle elle la considère comme un incident « en action » (*in-action*): « La vision d' "en-action" révèle comment l'Actionnisme Viennois est né dans l'anxiété de l'action au sens plus large : sur la possibilité de l'action politique concrète et, d'un autre côté, sur la possibilité de la production artistique comme une pratique esthétique et sociale critique⁴⁷². » Autrement dit, cette en-action est une action inadmissible non seulement dans le domaine politique mais aussi dans celui de l'art, parce qu'elle est masquée par le scandale qu'elle provoque. En fait, la performance « scandaleuse » de Günter Brus questionne non seulement la limite de l'art pour l'artiste, mais aussi les opinions sur la limite de l'art pour le public.

Certes, dans l'histoire de la performance, *Kunst und Revolution* n'est qu'un scandale, mais c'est ce scandale qui nous fait comprendre que le corps d'artiste peut être une menace pour l'ordre de la réalité. La performance de Günter Brus à l'université continue à être critiquée durant l'interrogatoire de police et sur la une du journal, en générant encore des actions de l'artiste et des réactions et des opinions publiques. Donc, les actions de l'artiste ne se limitent pas à ce qui est prévu, mais aussi à ce qui est imprévu. D'abord, on peut voir les réactions des forces de l'ordre. Selon Caroline Lillian Schopp, même si Günter Brus clame sans cesse que « c'est mon art que de produire de tels incidents » (*It is my art to produce such incidents*) dans ses dépositions à la police, son chant de l'hymne national est toujours interprété comme de la haine et

⁴⁷¹ Traduction de l'auteur. Caroline Lillian Schopp, « On Failing to Perform: Kunst und Revolution, Vienna 1968 », *October*, n° 170, automne, 2019, p. 95.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 96.

un outrage⁴⁷³. En examinant les interviews et les interrogations de l'artiste, pour Caroline Lillian Schopp, « la production artistique de Brus peut être articulée avec le mot *gehässig*, le haineux et le laid, qui trahit une structure ambivalente entre l'espace surveillé de la "moralité publique" et l'espace artistique de la "liberté esthétique" prétendue, une ambivalence concentrée et confondue dans l'en-action de *Kunst une Revolution*⁴⁷⁴. » Pour la police, la haine et le laid ne font pas l'art mais le crime.

Avant la soirée de *Kunst une Revolution*, selon Caroline Lillian Schopp, l'invitation de l'organisation d'étudiants de gauche (SÖS) indique que : « L'"Art" n'est pas l'art. L'"Art" est la politique qui crée les nouveaux styles de communication », mais après l'arrestation des artistes, cette organisation de gauche est dispersée à cause de l'expulsion des étudiants responsables prononcée par l'université et de l'exclusion décidée par d'autres organisations d'étudiants relativement plus conservatrices.⁴⁷⁵ En même temps, tous les reportages de la presse considèrent cette affaire comme une moquerie, de la décadence ou un scandale. Ainsi que l'indique par exemple Caroline Lillian Schopp, un reportage de l'*Express* du 9 juin donne le titre : « Sexe, Orgies des Étudiants Radicaux », et le titre de *Volksblatt* : « Scènes du Scandale à L'Université – à la Soirée de SÖS : l'Amphithéâtre Devient Porcherie », ou encore le titre de *Kronen Zeitung* du 10 juin : « La Police Condamne le Porno-Révolutionnaire à la Prison », même *Le monde* parle de cette affaire du 11 juin avec le titre « le strip-tease et la révolution⁴⁷⁶. » Avec le goût sensationnel de la presse, toutes ces accusations portent sur l'exhibitionnisme des artistes. Les réactions publiques sur *Kunst une Revolution* sont aussi haineuses que les reportages de la presse, avec des lettres de menace de mort ou des demandes d'expulsion de l'artiste du pays⁴⁷⁷.

⁴⁷³ Traduction de l'auteur. Ses dépositions à la police : « Je vais vous donner encore une fois l'ordre temporel de mon action entière : une durée longue, jusqu'à 20 minutes, en se masturbant, en dérivant, en chantant l'hymne national, pendant laquelle j'ai chanté une fois, au total, la première phrase de l'hymne, même si je ne peux pas dire aujourd'hui si cela s'est passé partiellement pendant la masturbation. Je voudrais dire encore qu'à mon avis, je ne chantais plus pendant la masturbation. Étant à la dérive et au nettoyage de mon corps sali, j'ai chanté en répétition la première phrase de l'hymne national », Brus, « Niederschrift », le 10 et le 13 juin 1968, LIT : OW W27 5/2, cité par Caroline Lillian Schopp, *ibid.*, p. 109, 114.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁷⁵ Traduction de l'auteur. Günter Brus, *Patent Urinoir et Unter dem Ladentesch*, et LIT : OW W27 5/3. Traduction de l'auteur. Cité par Caroline Lillian Schopp, *ibid.*, p. 104.

⁴⁷⁶ Traduction de l'auteur. Günter Brus, *Unter dem Ladentesch*, et Roussel, *Der Wiener Aktionismus*, p. 155. « Skandalszenen in der Universität », *Volksblatt*, le 9 juin 1968. « Polizeistrafen für Porno-Revolutioner ! », *Kronen Zeitung*, le 10 juin, 1968, *Le Monde*, le 11 juin 1968. Cité par Caroline Lillian Schopp, *ibid.*, p. 104-105.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 108-109.

Si l'art de la performance est une provocation pour la morale ou un dépassement des limites, l'action de *Kunst une Revolution* réussit à révéler la peur de perdre l'ordre de la réalité et la peur de perdre le critère d'art dans la mentalité du public. Pour Günter Brus, il ne s'agit pas de la question : qu'est-ce que l'art ? mais plutôt la question : Qui décide ce qui est l'art ? ou ce qui n'est pas l'art ? Les forces de l'ordre, la presse ou l'opinion publique ? Les performances de Günter Brus emmènent la problématique de l'art dans le domaine public, comme la pratique de sondage, dans la mesure où l'opinion publique doit être prise en considération. Autrement dit, la performance n'est pas une pièce de théâtre mais une aventure imprévue, une œuvre indéfinie. Même si l'action de Günter Brus n'est pas acceptée en 1968, elle ouvre à l'art une nouvelle voie vers le public, mais aussi vers la société et la politique, afin d'élargir ses frontières.

La provocation sociale comme performance ne s'arrête pas aux territoires européens. Chris Burden, l'artiste américain né en 1946, est célèbre pour sa performance *Shoot* (Tirer ; Fig. 104), qui a été réalisée dans la galerie *F-Space* à Santa Ana en Californie en 1971. Cette même année, l'artiste finit ses études de Master à l'Université de Californie à Irvine (*UC Irvine*). Il demande à un ami de tenir un 22 Long Rifle à 4,57 mètres de sa propre position, et de tirer un coup de feu sur son épaule gauche. Cette performance est filmée pour une durée de huit secondes et photographiée avant et après le tir sur place. Dans la vidéo de cette performance, on entend d'abord la question : « Êtes-vous prêt ? », et on voit que Chris Burden et le tireur se trouvent face à face et préparent le tir ; ensuite le bruit d'un coup de feu signale l'achèvement de ce tir d'arme à feu. L'artiste est choqué en se secouant un peu, puis il tient son bras gauche par sa main droite en avançant vers la caméra et en jetant un coup d'œil sur son bras blessé. Dans les autres photos qui enregistrent ce tir, on peut voir clairement sa blessure saignante sur son bras et quelques participants de « cette scène de crime ». Après la performance, l'artiste va à l'hôpital et s'explique à la police sur ce tir d'arme à feu, puisque « c'est une blessure par balle, donc il faut avoir un rapport policier. Vous devez savoir que toutes les blessures par balle doivent avoir un rapport policier. Et tout ce qu'ils feront c'est qu'ils retiendront ton arme. Ils te donneront une piqûre pour la douleur ; ensuite ils la tamponneront⁴⁷⁸. » Néanmoins, pour expliquer sa blessure,

⁴⁷⁸ Traduction de l'auteur. En 2017, Timothy Marrinan et Richard Dewey réalise un documentaire : *Burden a film about the artist Chris Burden*, sur la carrière de l'artiste. Vanessa Thill, « (un)controlled violence : A Chris Burden Documentary », *Art in America* [En ligne], mis en ligne le 19 avril 2017. Les deux documentaristes citent certains dialogues des personnes s'étant entretenues avec l'artiste après la

l'artiste déclare juste un « accident⁴⁷⁹ », sans parler de sa performance dans le rapport policier, comme s'il ne veut pas considérer cet événement comme de la *performance*.

Selon Michael Fallon, « dans une correspondance à l'éditeur du magazine *Avalanche* avant la performance, l'artiste explique simplement : “Je recevrai une balle d'un rifle à 7h 45 p.m.” » et après la performance, la rédaction de l'artiste est aussi simple « à 7h 45 p.m. j'ai reçu une balle dans mon bras gauche à cause du tir d'un coup de feu par mon ami. La balle était en cuivre de .22 rifle long. Mon ami se trouvait environ à la distance de 4,57 mètres de moi⁴⁸⁰. » Pourquoi Chris Burden peut-il se comporter avec si grand calme pour cette performance dangereuse, qui peut menacer sa propre vie ? Sans doute, *Shoot* n'est pas une improvisation comme une œuvre du *Happening*. En fait, il n'y a pas de vraie menace de mort, quand l'artiste sait bien planifier sa performance. Comme l'indique Michael Fallon, « En menant au “tir d'arme à feu”, par exemple, Burden s'entraîne avec son assistant pour deux semaines afin d'assurer que le tireur et lui-même ont été à l'aise avec ce qu'ils voulaient faire », et « d'ailleurs, Burden a délibérément choisi de ne pas jouer sa performance dans le campus du UC Irvine, puisqu'il savait que cette performance pourrait produire des conflits avec la police de campus⁴⁸¹. » Selon le court documentaire visuel *Shot in the Name of Art* (Reçu une balle au nom de l'art) lancé par *The New York Times* en 2015, le tireur de *Shoot* est un des camarades de l'artiste, il a déjà une certaine expérience dans l'armée et s'entraîne beaucoup avec l'artiste pour effectuer un vrai tir d'arme durant le tournage de *Shoot*⁴⁸². Autrement dit, le tir à l'arme dans *Shoot* n'est pas une improvisation.

Pour des raisons de sécurité, on peut comprendre qu'il n'y ait pas beaucoup de

performance. Disponible sur <https://www.artnews.com/art-in-america/features/uncontrolled-violence-a-chris-burden-documentary-59919/> [consulté le 3 octobre 2020]. Le clip sur *Shoot* extrait de ce documentaire est aussi lancé sur *Youtube*, disponible sur

https://www.youtube.com/watch?v=q9Dd5Ze10tQ&feature=emb_title [consulté le 3 octobre 2020].

⁴⁷⁹ L'introduction sur Chris Burden dans le site de l'Édition Phaidon, « How a horrific childhood accident led Chris Burden to employ extreme personal danger in his artworks » [En ligne], disponible sur <https://fr.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/april/11/how-a-horrific-childhood-accident-led-chris-burden-to-employ-extreme-personal-danger-in-his-artworks/> [consulté le 3 octobre 2020].

⁴⁸⁰ Traduction de l'auteur. Michael Fallon, « A Laminar Flow at the Edges: Or, Anger and Dissent in the Early 1970s Art Scene », *Creating the Future: Art and Los Angeles in the 1970s*, Berkeley, Counter Point, 2014, p. 102.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 103-104.

⁴⁸² Eric Kutner, *Shot in Name of art*, durée de vidéo : 4 minutes 29 secondes, réalisé par *Op-Docs*, un forum pour les courts documentaires polémiques lancés par les cinéastes et les artistes. Repris dans Eric Kutner, « Shot in Name of art », *The New York Times* [En ligne], disponible sur <https://www.nytimes.com/2015/05/20/opinion/shot-in-the-name-of-art.html> [consulté le 16 décembre 2020].

participants dans cette performance. C'est aussi le paradoxe de cette œuvre, dans la mesure où l'artiste doit assurer sa sécurité dans une tentative délibérée de se mettre en danger. Kris Paulsen, historienne de l'art, emprunte la théorie des médias pour expliquer que la vidéo et les photos de *Shoot* produisent l'effet d'instantanéité et de passivité comme dans la situation télévisuelle où les audiences restent « spectateurs » (*bystander*) en regardant la télévision⁴⁸³. Pour Kris Paulsen, la vidéo de *Shoot* est un spectacle télévisé plus qu'un documentaire de cet événement violent, puisqu'un vrai tir doit provoquer directement la peur, la gêne, l'avertissement ou l'empêchement de l'action sur la place. Les participants « passives » de *shoot* sont au courant du plan de cette performance et collaborent avec l'artiste comme les spectateurs d'une émission télévisée.

Partageant le point de vue de Kris Paulsen, Michael Fallon rappelle que le terme anglais « shoot » désigne non seulement l'acte de tirer, mais aussi l'acte de tournage⁴⁸⁴, donc le médium vidéo est assez présent dans la fabrication du document visuel de cette performance. En outre, *Shoot* ne présente pas seulement des actes mais aussi des implications culturelles. Dans un entretien paru en 1973 dans le numéro 8 du magazine *Avalanche*, l'artiste donne son explication sur *Shoot* : « Eh ben, c'est quelque chose à expérimenter. Comment savez-vous à quoi ressemble être fusillé, si vous ne l'avez pas expérimenté ? Il semble assez intéressant de l'éprouver... tout le monde le regarde à la télévision tous les soirs. Les États-Unis sont le grand pays de la fusillade. Environ cinquante pour cent du folklore américain concernent les gens tués par balle⁴⁸⁵. » Le Western, le roman policier, le film noir, etc. propagent sans cesse l'imaginaire populaire sur l'arme à feu et sur la fusillade. De même, dans un entretien plus tardif avec Doug Aitken, Chris Burden parle de l'influence de la guerre du Viêt Nam et des images de guerre diffusées par la télévision :

Il s'agit de la différence entre comment les gens réagissent sur les soldats tués par

⁴⁸³ Selon Stanley Cavell, le théoricien des médias, le reportage télévisé en direct proposé aux spectateurs n'est pas un événement du monde, mais hors du monde, parce qu'il veut « couvrir » (comme avec une arme), non pas révéler une chose afin de la garder en vue, cité par Kris Paulsen, « Chris Burden's Anti-Spectacular Video and the Ethics of Observation », *Here/There : Telepresence, Touch, and Art at the Interface*, Cambridge, MA, The MIT Presse, 2017, p. 77.

⁴⁸⁴ Michael Fallon, *ibid.*, p. 103.

⁴⁸⁵ Traduction de l'auteur. Willoughby Sharp et Liza Bear, « Chris Burden: The Church of Human Energy. An interview by Willoughby Sharp and Liza Bear », *Avalanche*, n°8, été /automne, 1973. Cité par Kris Paulsen, *ibid.*, p. 78.

balle au Viêt Nam et comment ils réagissent sur les personnages fictifs tués par balle sur les chaînes commerciales de télévision. Savez-vous que des jeunes de mon âge se sont fait tirer dessus au Viêt Nam ? ... Que signifie donc d'éviter d'être tué par balle, c'est-à-dire de rester à la maison ou d'éviter la guerre, mais d'y faire face ? J'essayais de penser ce que signifie affronter ces problèmes⁴⁸⁶.

Le sens pluriel de « shoot » se brouille entre la réalité et la fiction, dans la mesure où un vrai événement comme la Guerre de Viêt Nam devient aussi un spectacle comme des scènes violentes de tir d'arme à feu sur l'écran télévisé ou sur le grand écran. La performance de *Shoot* filme un vrai tir comme une mise en abyme de l'acte du tir d'arme à feu dans le tournage d'un spectacle. Néanmoins, ce tournage assure et promet à l'artiste des conditions sécurisées pour recevoir le tir d'arme à feu sans être en danger de mort. Autrement dit, ce que l'artiste conçoit n'est pas un simple acte de tir d'arme à feu, mais un spectacle de cet acte du tir, même si beaucoup de critiques considèrent dans un premier temps l'artiste comme un martyr de l'art. L'artiste réussit à transformer son spectacle en un vrai événement dans lequel il est la victime et le metteur en scène pour la post-production de son spectacle. La vidéo, en tant que médium visuel, conduit l'artiste à expérimenter le danger de l'arme à feu et aussi la culture visuelle de la fusillade.

Dans la même année, également pendant ses études pendant ses études à l'UC Irvine, l'artiste réalise une autre performance, *Secret Hippy* (Hippie secret, 1971 ; Fig. 105). Dans cette performance, Chris Burden s'allonge d'abord par terre en se mettant à nu, tandis que son ami martèle un tournevis en forme d'étoile sur sa poitrine. Ensuite, il s'assoit sur une chaise et une autre amie rase ses cheveux longs avec un sécateur électrique. Après le changement d'une coiffure de Hippie à un crâne chauve, l'artiste change en costume et se présente comme un agent du FBI (*Federal Bureau of Investigation*). Il joue le stéréotype du profil policier : l'homme blanc, le costume officiel, la tête propre et le visage clair, mais en même temps un corps souffrant est caché sous ce déguisement. Il y a ainsi un contraste violent entre ces deux déguisements : le hippie et le policier, comme le contraste entre la libération du peuple et les forces de l'ordre dans le contexte politique de cette époque. La voix du peuple et

⁴⁸⁶ Traduction de l'auteur. Kristine Stiles et Fred Hoffman, *Burden of Light*, London, Thames & Hudson, 2007. Cité par Michael Fallon, *ibid.*, p. 103.

leurs souffrances sont couvertes par la rigidité du pouvoir d'État. Pour l'artiste, la réalité se trouve entre la souffrance et le contrôle des autorités. Ce contraste entre la douleur et le contrôle continue à être présent dans toutes ses œuvres des années 1970. Le 12 novembre 1972, pour la galerie Mizuno à Los Angeles, Chris Burden se déguise en mort dans la rue pour réaliser sa performance *Deadman* (Fig. 106). D'après la description que l'artiste donne lui-même à cet évènement :

À 8h du soir, je me suis allongé dans le boulevard La Cienega et couvert complètement avec une bâche de protection. Deux lampadaires de quinze minutes ont été installés à côté de moi pour alerter les voitures. Juste avant l'extinction des lampadaires, une voiture de police est arrivée. J'ai été arrêté à cause du faux appel d'urgence. Le procès a eu lieu à Beverly Hills. Après trois jours de délibérations, le jury n'a pas réussi à prendre de décision et a rejeté l'affaire⁴⁸⁷.

À l'aide des deux lampadaires, la présence de l'artiste est assez claire pour les passants dans la rue. Dans le reportage de Barbara T. Smith, paru dans *Artweek* en janvier 1973, on peut retrouver un autre témoignage de cet évènement :

Nous avons vu un « corps » en dessous de la roue arrière d'une voiture. [...] Une grande foule s'est assemblée en demi-cercle autour de l'« accident » et dans la rue. En se demandant ce qui allait arriver ensuite, je pensais à la possibilité de l'intervention de la police et justement à ce même moment, la voiture de police est arrivée. Deux policiers se sont présentés, ont vérifié la scène et commencé à demander ce qui se passait ; est-ce que quelqu'un a vu ce qui s'était passé ? Après un petit moment de silence, un de ces policiers a approché Chris et a dévoilé la bâche, puis a demandé s'il était OK, et ce qu'il était en train de faire. Chris leur a dit qu'il était un artiste qui jouait sa « pièce ». Ils l'ont arrêté⁴⁸⁸.

Dans ce témoignage, le journaliste décrit cette performance comme une scène de crime

⁴⁸⁷ Traduction de l'auteur. Darlene Tong, « Chronology of Literature 1970-1979 », *Source Book of California Performance Art*, édité par Carl E. Loeffler et Darlene Tong, San Francisco, Last Gasp Press et Contemporary Arts Press, 1989, p. 73.

⁴⁸⁸ Traduction de l'auteur. Le rapport judiciaire sur le procès de Chris Burden. Barbara T. Smith, « Artpiece Brings Arrest », *Artweek*, v.4, le 6 janvier, 1973, p. 3. Cité par Darlene Tong, *ibid.*, p. 73-74.

où le corps de l'artiste est considéré comme un cadavre et personne n'ose l'approcher. Les spectateurs sur place pensent que c'est le policier qui a le droit d'entrer dans la scène et de toucher le « corps ». Donc, après l'arrivée de la police, il n'y a que les policiers qui échangent avec l'artiste en l'interrogeant sur le mobile de son action. L'arrestation signifie non seulement la transgression de la loi de l'artiste, mais aussi le dépassement des normes de l'art.

En effet, pour provoquer une réaction publique et le contrôle des forces d'ordre, Chris Burden déplace l'art dans le domaine public avec son corps déguisé en cadavre. En créant une scène de crime, l'artiste devient l'objet d'une enquête policière et en même temps, pour le public, l'art devient aussi une énigme à résoudre. En d'autres termes, l'artiste réussit à troubler l'ordre social pour amener l'art à affronter la réalité comme une limite. Par rapport à *Secret Hippy*, *Deadman* mène non seulement une enquête d'opinion publique mais aussi une enquête judiciaire sur l'art, quand l'artiste est arrêté puis libéré par la police. Peter Plagens, un autre journaliste du *New York Times*, rédige un reportage : « L'Art en Californie » paru le 2 septembre 1973, pour introduire les performances de Chris Burden et donne ses notes sur le procès de *Deadman* :

L'artiste était accusé par une loi de 1968 (l'année des émeutes) à la cause du signalement d'une fausse urgence (*knowledgeable causing-to-be-reported of a false emergency*), par exemple la menace d'une bombe. Un avocat du collectionneur a obtenu un désaccord du jury (*hung jury*) pour lui au moment de la poursuite d'excès de zèle (pour telle peccadille). Un des neuf jurés le déclare coupable, c'est une hôtesse qui a dit à Burden que si elle le voyait encore sous une bâche, elle l'écraserait avec sa voiture⁴⁸⁹.

La plupart des jurés n'accusent pas l'artiste, puisque son action ne cause aucun accident. Cependant, la jurée qui vote « coupable » n'accepte pas l'excuse de l'artiste, et n'espère non plus revoir la même performance. Les votes des jurés deviennent un sondage direct sur *Deadman*. La frontière de l'art s'élargit ainsi, en entrant dans le domaine éthique, social et politique. Pendant la période du procès, il y a encore d'autres articles qui

⁴⁸⁹ Traduction de l'auteur. Peter Plagens, « Art in California », *The New York Times* [En ligne], le 2 septembre, 1973, p. 87. Disponible sur <https://www.nytimes.com/1973/09/02/archives/he-got-shotfor-his-art-art-in-california-he-got-shotfor-his-art.html> [consulté le 9 octobre 2020].

suivent cette affaire : un rapport sur le procès de Burden paru dans *Artweek* le 6 janvier et le 10 février 1973, « L'affaire de Burden au procès et au rejet » paru dans *Artweek* le 24 février 1973, « Certaines pensées sur l'art contemporain » paru sur *Oberlin College Bulletin* au printemps 1973⁴⁹⁰. Ces articles prolongent la vie de cette performance partagée avec le débat judiciaire, la rumeur publique et la provocation artistique.

Dans *Deadman*, l'art affronte le contrôle des forces d'ordre dans le domaine public, et c'est le policier qui interrompt la performance de l'artiste au nom de la sécurité de la rue. Quand l'artiste rejoue cette action au Musée d'art contemporain de Chicago (MCA, Chicago) en 1975, il nomme son œuvre *Doomed* (Condamné ; Fig. 107), comme un jugement de sa propre action. Dans un coin de l'espace d'exposition du musée, Chris Burden est couché à terre sous une plaque de verre. Il y a aussi une grande horloge demandée par l'artiste pour connaître le temps qui passe. Selon l'entretien avec l'artiste : « Chris Burden : « Mon dieu, sont-ils en train de me laisser mourir ici ? » paru peu après l'action, le critique d'art Roger Ebert note que la question sur la durée de la performance posée par Ira Licht, la commissaire du MCA, inspire l'artiste à trouver l'idée de *Doomed* : « Licht a dit qu'il y aurait un problème si le personnel du musée était arrivé quelques minutes plus tard et que la pièce était déjà terminée. Beuh, Burden a soupiré et a dit qu'il ne pouvait pas satisfaire tout le monde et à tous les moments. C'était à ce moment-là que l'idée pour sa performance du 11 avril est venue⁴⁹¹. » Le musée, en tant qu'institut, possède ses propres règles de gestion ou de fonctionnement. L'artiste ne veut pas respecter l'horaire officiel du musée, puisque son action n'est pas un objet d'art immobile. L'artiste ne quitte pas son coin pour manger ni boire pendant 45 heures et 10 minutes jusqu'à ce qu'on lui glisse un pichet d'eau sous la plaque. Cette intervention du personnel du musée met fin à cette performance, mais elle n'est pas prévue ni par l'artiste, ni par le responsable du musée. Ces 45 heures deviennent une mise en scène psychologique quand l'artiste et le musée ne peuvent pas connaître les intentions de l'un par rapport à l'autre pour terminer l'œuvre.

Roger Ebert suit en tant que reporter tout le processus de *Doomed* et en raconte

⁴⁹⁰ Barbara T. Smith, « Burden Case Tried, Dismissed », *Artweek*, v.4, le 24 février, 1973, p. 2. A.T. Spear, « Some Thoughts on Contemporary Art », *Oberlin College Bulletin*, v. 30, Spring 1973, p. 92-93. Cité par Darlene Tong, *ibid.*, p. 73-74.

⁴⁹¹ Traduction de l'auteur. Roger Ebert, « Chris Burden: "My God, are they going to leave me here to die?" », *Chicago Sun-Times*, le 25 mai 1975. Repris dans le site de *RogerEbert.com* [En ligne], disponible sur <https://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die> [le 9 octobre 2020].

les détails dans son article :

Burden n'avait pas encore quitté le musée. Il était 2h30 p.m., quarante-deux heures et dix minutes après l'action. Je suis allé dans le bureau, où j'ai appris que Ira Licht et les autorités du musée étaient en train de consulter des experts pour savoir si la vie de Burden était en danger. Un urologue a dit que personne ne pourrait rester peut-être plus de 48 heures sans uriner et sans risque d'urémie. Burden n'avait rien bu, mais cela n'était pas un problème à ce moment-là, apparemment, étant donné qu'il n'a pas bougé, il ne pourrait pas se déshydrater dangereusement en seulement deux jours⁴⁹².

Les autorités du musée sont confrontées à un dilemme avec, d'un côté, l'intervention dans la performance pour la sécurité, et de l'autre côté, le respect de la volonté de l'artiste pour la liberté de l'art. Si le musée n'intervient pas durant cette performance, la durée d'œuvre est limitée par le fonctionnement du corps humain. Néanmoins, Alene Valkanas, le membre du personnel du musée choisi pour intervenir après quarante-cinq heures de la performance, explique d'après les notes de Roger Ebert :

Nous nous sommes sentis une obligation morale de ne pas interférer avec l'intention de Burden, mais nous n'avons pas pu regarder et ne lui avons non plus permis de se faire de dommages sérieux à lui-même. Il y avait une possibilité qu'il fût dans telle transe profonde qu'il ne pouvait pas avoir le contrôle sur sa volonté. Nous avons décidé de placer un pichet d'eau près de sa tête et de voir s'il voulait boire de l'eau. Au moment où nous avons déposé de l'eau, Chris s'est levé, allé dans la salle à côté et revenu avec un marteau, et une enveloppe, et il a fracassé l'horloge, en l'arrêtant⁴⁹³.

L'artiste attend justement une intervention artificielle pour terminer sa performance. Dans l'enveloppe, l'artiste donne son explication de sa performance, comme le décrit Roger Ebert : « Elle a consisté, ce qu'il avait écrit, de trois éléments : l'horloge, la vitre, et lui-même. L'artiste a dit que la pièce continuerait, jusqu'au moment où le personnel

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*

du musée prendrait acte sur un de ces trois éléments⁴⁹⁴. » La situation dangereuse de la vie de l'artiste appelle une mesure obligatoire du musée, et en même temps, le pouvoir et la responsabilité de l'institut sur l'œuvre d'art sont ainsi révélées par l'intervention du musée. Les trois éléments symbolisent aussi les rôles du public, de l'institut d'art et de l'artiste dans une performance. On peut supposer que si le public tape sur la vitre, l'artiste la brisera, et que si la santé de l'artiste est menacée, c'est aussi l'artiste qui va terminer sa performance. La durée de la performance est ainsi organique selon les réactions de ces trois rôles.

Roger Ebert note aussi les réactions après la fin de *Doomed*, quand Alene Valkanas apprend l'explication de l'enveloppe, elle s'exclame : « Oh mon dieu », et dit que « tout ce que nous avons besoin de faire c'était de le terminer par nous-mêmes, et nous pensions que les règles de la pièce ne nous demandaient de rien faire⁴⁹⁵. » Pour Chris Burden, sa performance devient une aventure dangereuse, comme le décrit Roger Ebert :

Je pensais que peut-être la pièce durerait quelques heures, dit Burden. Je pensais qu'ils viendraient probablement vers moi et diraient, ok, Chris, il est 2h a.m. et tout le monde est parti chez soi et les gardiens sont en heures supplémentaires et nous avons besoin de fermer. [...] Durant la première nuit, quand j'ai compris qu'ils n'étaient pas en train d'arrêter la pièce, j'étais content et impressionné qu'ils avaient placé l'intégrité de la pièce avant les conditions institutionnelles du musée. Dans la seconde nuit, je pensais, oh mon dieu, ne pensent-ils pas à moi ? Étaient-ils en train de me laisser mourir ici⁴⁹⁶ ?

L'artiste suppose que sa performance doit suivre l'horaire du musée comme *Deadman*, qui est supposé respecter les règles sociales, afin de provoquer des affrontements avec les autorités. Néanmoins, il ignore les limites du corps humain et devient lui-même un obstacle pour sa propre performance. Il nomme cette œuvre *Doomed* (vouée à l'échec), parce qu'il attend l'échec de son œuvre pour connaître les règles et les limites de la réalité, qui n'est pas juste un problème institutionnel mais aussi idéologique et physiologique. La menace de mort au cours d'une performance est présentée aussi dans

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

Purple Cross for Absent Now (1979 ; Fig. 108) de Jochen Gerz, quand le public peut manipuler une corde tendue et reliée au cou de l'artiste. Selon la description de Caroline Edde :

De part et d'autre d'un axe perpendiculaire à la corde étaient placés deux moniteurs vidéo montrant, en gros plan et en temps réel, la tête de l'artiste. Qu'ils s'attachent à observer l'expression du visage sur les moniteurs ou à actionner la corde, les spectateurs ne prenaient pas immédiatement conscience de l'action en train de se dérouler. À plusieurs reprises, la performance, d'une durée de trente minutes, fut interrompue avant son terme par des personnes qui décidèrent de couper la corde afin de mettre un terme aux souffrances infligées à l'artiste⁴⁹⁷.

Devant la douleur des autres, comment le public peut-il réagir à une œuvre cruelle ? Comme dans l'expérience de Milgram publiée en 1960 qui évalue le degré d'obéissance du public à une autorité, Jochen Gerz tente de connaître la réaction et l'action du spectateur. Quand la performance devient une expérience psychologique, la participation du public et la réaction de l'institution artistique deviennent le sujet essentiel de l'œuvre.

Dans *You'll Never See My Face in Kansas City* (Vous ne verrez jamais mon visage à Kansas City ; Fig. 109), Chirs Burden choisit de proposer un jeu de cache-cache au public pendant son exposition solo à la galerie Morgan, le 6 novembre 1971. Comme cette exposition est individuelle et exclusivement consacré à l'artiste, sa présence est essentielle pour l'inauguration. Néanmoins, il décide de se cacher derrière un panneau de publicité dans la galerie. Après, pendant les trois jours de son séjour à la ville, il recouvre son visage d'une cagoule, comme un braqueur de banque. On peut imaginer que les spectateurs, comme des policiers, qui connaissent l'artiste à travers ses dangereuses actions précédentes ou à travers la publicité provocante de la galerie, doivent chercher l'artiste déguisé en braqueur dans la rue. Cette fois, l'artiste crée une situation d'enquête en jouant la cible, afin d'attirer le public dans la relation entre l'art individuel et les forces collectives.

⁴⁹⁷ Caroline Edde, « Purple Cross for Absent Now n°1 », *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne* [En ligne], sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007. Disponible sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjyvbkm> [consulté le 28 septembre 2021].

Au matin du 5 janvier 1973, dans sa performance 747, Chris Burden tire d'une arme à feu sur un avion de Boeing 747, qui décolle de l'Aéroport international de Los Angeles et traverse le ciel au-dessus de sa tête à ce moment-là. Il n'y a qu'un témoin, le photographe Terry McDonnell, qui photographie cet acte du tir vers le ciel en une image noir et blanc (Fig. 110). Par la photo, il est difficile de connaître la distance réelle entre l'artiste et l'avion et de savoir s'il y a vraiment des balles. Selon un entretien daté de 1980 et publié dans le magazine *Interview*, l'artiste parle de cette œuvre : « S'agissant de la nature de cette pièce, l'avion n'était aucunement en danger. Je suis allé à la plage et ai tiré quelques coups de feu sur l'avion volant au-dessus. Je n'essayais pas de descendre l'avion par les balles, c'était plus un geste, en essayant de le faire photographier – de produire une image. Je savais que je n'allais pas être arrêté sur place parce qu'il n'avait pas de preuve sur ce qui s'était passé⁴⁹⁸. » Le tir sur l'avion est un geste provocant, comme l'idée de *Shoot* en 1971, mais cette fois, la cible supposée n'est pas lui-même, mais tous les passagers de l'avion.

D'après l'artiste, il faut attendre quatre ans et demi après la performance pour que le FBI vienne le chercher⁴⁹⁹ :

Le FBI connaît la pièce parce qu'une image en avait été publiée dans le magazine *Oui* ou quelque part, et certains dirigeants avaient informé le FBI et porté plainte. « Qui est ce Chris Burden ? Il tirait des coups de feu sur un avion et il n'est pas en prison ? » Les gens du FBI ont été envoyés pour le vérifier. Ils sont arrivés dans sa joli appartement. Mon avocat montrait toutes les informations sur la table, en disant : « C'est l'art de la performance. Ce sont des artistes connus. Ce sont les photos des performances passées⁵⁰⁰. »

L'avocat traite ses preuves comme l'art et vice-versa. Autrement dit, une performance ne peut pas se justifier sans des documents ou des photos devant les forces de l'ordre. L'avocat essaye d'expliquer et d'introduire à l'agent du FBI l'art de la performance,

⁴⁹⁸ Traduction de l'auteur. David Robbins, « A Conversation With Chris Burden », *The Enemy* [En ligne], journal trisannuel édité par Charlie White, disponible sur <http://theenemyreader.org/a-conversation-with-chris-burden/> [consulté le 12 octobre 2020].

⁴⁹⁹ Traduction de l'auteur. « Un rendez-vous est fixé chez mon avocat. Je me suis rendu compte qu'il valait mieux se rencontrer chez mon avocat pour que les gens du FBI ne soit pas paniqués. Cela veut dire que, je n'avais aucun meuble dans mon ? endroit », *ibid.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*

mais au contraire, l'artiste continue de critiquer le pouvoir de l'État :

Il [l'agent] s'est renseigné sur l'art de la performance, et l'a senti. Il y était justement pour le vérifier, non pas pour me coincer, ni pour m'arrêter. Je l'ai expliqué, c'est une performance, c'est au sujet de la bonté de l'homme – l'idée est que vous ne pouvez pas contrôler (*regulate*) tout le monde. À l'aéroport, tout le monde était examiné pour les armes, et ici, je suis à la plage et il semble que je suis en train d'arracher les avions du ciel. Vous ne pouvez pas contrôler le monde⁵⁰¹.

À travers sa photo de 747, l'artiste veut représenter une autre réalité, dans laquelle l'art revendique le monde hors de la loi. Il ne s'agit pas d'une mise en scène dans la fiction, mais d'un événement réel. Dans *Secret Hippy*, la souffrance cachée sous le déguisement d'un agent de FBI est compensée par cette confrontation avec un véritable agent du FBI.

Même si l'événement de *Kunst und Revolution* se termine par un échec, les actions provocantes de Günter Brus réussissent à ouvrir le débat sur la limite d'une œuvre d'art dans la société. Entre l'art action et l'art corporel, la performance de Chris Burden est à la fois une provocation et une transgression dans la mesure où l'art est fait pour défier les autorités. Entre l'art et l'ordre de la réalité, la tension devient ainsi une chasse entre le criminel et les forces d'ordre. Ainsi, durant chaque action, l'artiste s'attend à être arrêté afin de révéler la réalité maintenue par le pouvoir des autorités avec le rapport policier de *Shoot*, l'accusation judiciaire de *Deadman*, ou la consultation d'expert de *Doomed*. L'artiste joue son rôle entre martyr de l'art et violeur de la loi, en faisant surgir un événement partagé avec la société. Réciproquement, cet événement devient une forme réelle de l'art, c'est-à-dire l'Art action.

3. Contre-enquête

Si les provocations des artistes de l'Art action veulent élargir le terrain de l'art, elles peuvent aussi lancer un défi envers le pouvoir des autorités en menant une contre-

⁵⁰¹ *Ibid.*

enquête. Le 4 mai 1972, Fred Lonidier, étudiant de l'Université de Californie à San Diego (UCSD), prend une série de photos intitulée *29 Arrests* (29 arrestations ; Fig. 111) pendant les arrestations policières à la suite du mouvement anti-guerre du Viêt Nam dans les *Headquarters* du *11th Naval District* à San Diego. Le photographe choisit de capturer la scène d'arrestation policière où l'on voit aussi un policier photographe chaque contrevenant entouré par la troupe de policiers. On peut comprendre que le policier dans cette scène fait son travail de documentation sur chaque personne arrêtée, comme une fiche d'identification. Pour Fred Lonidier, son appareil photographique fait arrêter aussi ce moment de l'arrestation policière, comme une documentation sur les forces de l'ordre de l'État. Les contrevenants arrêtés se présentent calmement et fièrement devant les policiers. Devant l'objectif du policier-photographe, on peut voir qu'une personne arrêtée fait le signe V comme geste de victoire, certaines personnes sourient, certaines tournent leur visage de côté, certaines peut-être insultent un peu la police avec la colère peinte sur le visage (Fig. 112-114). Il y a au total 29 contrevenants arrêtés dans ces 29 photos de Fred Lonidier. Dans chaque photo, on ne voit que la prise de vue de Fred Lonidier, qui a pour but de révéler les dos des photographes « officiels » de la police et leur geste de prise de photo derrière leur appareil photographique. On peut imaginer la position de Fred Lonidier qui se trouve aussi derrière ces photographes officiels pour capter ce qu'ils prennent. Fred Lonidier compose ainsi une mise en abyme de la scène d'arrestation : les photos des contrevenants arrêtés sont incrustées dans les photos des scènes d'arrestation policière. Les visages qu'on peut identifier ne sont pas juste ceux des protestataires arrêtés mais aussi des policiers qui effectuent l'arrestation. C'est peut-être la raison pour laquelle certains policiers choisissent de porter leur masque et de descendre leur casque pour cacher un peu leur visage.

Avant la série de *29 Arrests*, Fred Lonidier travaille en 1966 dans les *Peace Corps* (les Corps de la paix), un organisme indépendant du gouvernement des États-Unis, dont la mission est de favoriser la paix auprès des pays en développement, mais il est recruté pour le service militaire américain pendant sa mission pour la paix aux philippines en 1967. Selon Benjamin J. Young, « En étant la première personne qui “doit quitter le *Peace Corp* pour rejoindre l'armée (*the war corps*)”, il a publié un article dans *Manila Times* en questionnant l'engagement pour la paix du président, et la presse américaine a suivi son voyage de retour », et « quand il a refusé l'incorporation dans l'armée après avoir déménagé à Seattle, il a été inculpé, condamné, et jugé pour 2 ans de prison en

1970⁵⁰². » Il faut attendre son admission à l'UCSD en automne 1970, pour qu'il puisse avoir une excuse pour suspendre l'exécution de cette condamnation⁵⁰³. C'est aussi à cette période qu'« il est activiste pour le mouvement de la résistance au recrutement militaire et participe à l'organisme SDS (*Students for a Democratic Society*) », et c'est pourquoi « il commence à prendre des photographies pour enregistrer les manifestations contre la guerre, les jeunes hommes qui brûlent leur ordre d'incorporation, les arrestations, les procès des résistants et les portraits d'organisateur avec leurs bureaux, pancartes, bannières, brochures et coupures de journaux, ainsi que les officiers de police et les militaires, qui souvent les surveillent en prenant les caméras ou les armes à feu⁵⁰⁴. » À cause de son refus de l'ordre d'incorporation à l'armée, le photographe subit aussi un abus de la justice de l'État et c'est pourquoi il s'intéresse à l'arrestation du 5 mai 1972. Il n'est pas un observateur en dehors du mouvement antiguerre, mais un militant qui s'engage dans la lutte contre la violence de l'État.

Les photos de *29 Arrests* de Fred Lonidier basculent de la photo pour l'identification criminelle à la documentation pour accuser l'abus du pouvoir de l'État sur la liberté de manifestation du peuple. Autrement dit, le médium photographique comme technique d'enquête pour l'identification ou pour la documentation n'est plus exclusif à la police, il appartient aussi à la mémoire collective à la fois sur un événement et sur le contexte de cet événement. L'arrestation policière est transformée ainsi en résistance du peuple. Selon les journaux locaux, Benjamin J. Young indique que la scène de *29 Arrests* est « un sit-in, une manifestation immobile pour bloquer les entrées de *Naval Supply Center* à San Diego, par lequel le matériel de guerre a été transporté en Asie sud-est⁵⁰⁵ ». Pour le fameux critique d'art Benjamin H.D. Buchloh, « *29 Arrests* substitue une image de la lutte politique intéressante à la transcription indifférente des piscines banales et des parcs de stationnement familiers du photo-conceptualisme du

⁵⁰² Traduction de l'auteur. Benjamin J. Young, « Documents and Documentary : San Diego, C. 1973 », *The Uses of Photography : Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*, édité par Jill Dawsey, publié dans l'occasion de l'exposition *The Uses of Photography : Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*, California, Museum of Contemporary Art San Diego, 2016, p. 126.

⁵⁰³ Fred Lonidier, « Autobiographie/History », *Journal: The Los Angeles Institute of Contemporary Art* 7, août/septembre 1975, p. 30-31. Cité par Benjamin J. Young, *ibid.*

⁵⁰⁴ Traduction de l'auteur. Voir *Fred Lonidier Draft Resistance—Seattle Collection, Pacific Northwest Antiwar and Radical History Project* [En ligne], l'Université de Washington, Seattle. Disponible sur http://depts.washington.edu/antiwar/photo_lonidier.php [Consulté le 6 novembre 2020]. Cité par Benjamin J. Young, *ibid.*, p. 126-127.

⁵⁰⁵ Traduction de l'auteur. « 85 Arrested in War Protest », *Triton Times*, le 5 mai 1972 ; « 83 War Demonstrators Arrested in San Diego », *Los Angeles Times*, le 5 mai 1972. Cité par Benjamin J. Young, *ibid.*, p. 127-128.

sud de la Californie, spécifiquement les livres-photos d'Ed Ruscha, comme *Twenty-six Gasoline Stations* (1963)⁵⁰⁶. » Comme données statistiques, les chiffres indiqués dans les titres d'œuvre représentent les faits constatés objectivement dans la réalité. Contrairement aux 26 stations de service, au lieu banal et à un édifice normal, *29 Arrests* raconte plutôt une activité de l'homme qui s'oppose à l'ordre de la réalité. Le sujet sur l'arrestation policière propose plutôt le regard photo-journalistique dans un reportage sur le terrain.

Dans son article « Documents and Documentary : San Diego, C. 1973 », Benjamin J. Young retrace les tendances artistiques : l'activisme et l'anti-photojournalisme parus au sein de l'UCSD, notamment dans le département de l'art visuel où les artistes tels que « Barry, Fred Lonidier, Martha Rosler, Allan Sekula et Philip (dit aussi Phel) Steinmetz qui se rencontrent collectivement à l'UCSD pour développer une critique à la fois sur l'autonomie de l'art et sur l'usage politique du documentaire social, en cherchant une pratique réflexive et figurative qui décrit inévitablement le régime, notamment les conditions de la vie quotidienne sous le capitalisme⁵⁰⁷ ». Avec la photographie, ces artistes gardent leur distance avec le photojournalisme et tendent de révéler l'idéologie politique dans la photographie documentaire. Fred Lonidier emprunte le photojournalisme dans *29 Arrests* pour capter un événement social, mais il veut révéler aussi le regard dominant de l'État posé sur les photos d'identification par sa mise en abyme de la prise de vue photographique comme résistance à l'arrestation. Il s'agit de la contre-surveillance sur les forces d'ordre dans la scène de l'arrestation. Quand l'objectif de l'appareil photographique se tourne vers le pouvoir de l'ordre, le travail de documentation de l'artiste est intégré dans la manifestation politique. Au niveau du style d'image, le document officiel est généralement une représentation de l'ordre de l'État dans la mesure où son authenticité est garantie par les autorités. D'une certaine manière, Fred Lonidier imite la prise de vue du photographe policier sur la scène d'arrestation. Cette imitation crée la double prise de vue, celle de la police et celle de l'artiste, qui emprunte aussi le style documentaire du photojournalisme pour surveiller les forces d'ordre. Comme reportage, la prise de vue de l'artiste poursuit l'événement de la société et capture aussi le moment de tension et de confrontation

⁵⁰⁶ Traduction de l'auteur. Benjamin H.D. Buchloh, « Allan Sekula, or What is Photography? », p. 123. Cité par Benjamin J. Young, *ibid.*, p. 130.

⁵⁰⁷ Traduction de l'auteur. Benjamin J. Young, *ibid.*, p. 113.

entre la police et les manifestants arrêtés. Mais, elle n'est pas tout-à-fait objective comme le regard du spectateur éloigné de cette confrontation. Elle choisit de révéler le pouvoir derrière les photos prises par la police, et de détourner le regard documentaire vers l'observation réflexive de la photographie documentaire. À travers la double prise de vue, la photo manifeste ainsi l'esprit critique et la responsabilité de surveillance du quatrième pouvoir de la presse sur les autorités. Cette prise de vue de *29 Arrests* n'est pas simplement une documentation, mais, une contre-enquête au nom du peuple.

Si la prise de vue photographique sur les suspects est une procédure d'arrestation, la contre-enquête de Fred Lonidier vise également les policiers avec son appareil photographique pour basculer leur rôle vers celui du suspect à enregistrer. La contre-enquête menée par l'artiste vise non seulement les forces de l'ordre, mais aussi les inégalités sociales. L'artiste allemand Frank Uwe Laysiepen, dit Ulay (1943-2020) est connu pour *Relation Works* (les Œuvres de relation) réalisées en collaboration avec Marina Abramović pendant 1976-1988. Avant leur collaboration, Ulay travaillait plutôt sur la question de l'identité allemande dans les années 1970. En 1976, l'artiste fait un acte audacieux de vol à la *Neue Nationalgalerie* (Nouvelle galerie nationale à Berlin) : *There is a Criminal Touch to Art* (Il y a une touche criminelle dans l'art). Il choisit de voler le tableau *Le Pauvre Poète* de Carl Spitzweg exécutée en 1839 (Fig. 115), la période *Biedermeier* (1815-1848) pour la culture et l'art bourgeois en Allemagne. Dans ce tableau, sous le parapluie ouvert accroché au-dessus de sa tête, le poète, habillé d'un pyjama et d'un bonnet de nuit, est couché sur un matelas déposé au sol dans un grenier étroit éclairé par une petite fenêtre. En s'appuyant contre le mur avec de gros oreillers, le poète est en train de regarder avec ses lunettes les feuilles tenues par sa main gauche en mettant une plume d'oie dans sa bouche, comme s'il s'immergeait profondément dans ses pensées. Au premier plan, pour symboliser la volonté du poète à bout de ressources, quelques piles de feuilles sont déposées devant le poêle de faïence éteint. Il nous semble que ce tableau représente une figure romantique mais dans la détresse où la passion du poète est toujours mise à l'épreuve de la réalité cruelle. Carl Spitzweg était un des peintres du XIX^{ème} siècle préférés d'Adolf Hitler. *Le Pauvre Poète*, pour Ulay, devient ainsi un symbole du goût spécifique allemand pour l'art, et c'est la raison pour laquelle l'artiste le prend comme cible.

Pour l'enregistrement de son action, Ulay choisit de filmer directement son vol du tableau. Pourtant, la production d'un film documentaire de cet événement du vol est

assez complexe quand il s'agit un crime réel. Selon Dominic Johnson, le film est produit par le galeriste Mike Steiner et édité par Wilma Kottusch, et en ce qui concerne son tournage : « Il consiste pour la majorité en des séquences filmées par Jorg Schmidt-Reitwein (Caméraman de Werner Herzog sur 17 films, y compris beaucoup de ses meilleurs dans les années 1970) avec le film d'Abramović à côté ; il incorpore aussi le *found footage* (film trouvé) de la radio et du journal télévisé et des éléments de collage plus tardifs, ainsi que la voix off d'Ulay⁵⁰⁸. » Le film est présenté en noir et blanc et dure environ 25 minutes⁵⁰⁹. Puisque le titre définit cette action comme un événement créé par Ulay (*An Event by Ulay*), ce film est produit comme œuvre par l'artiste et aussi comme preuve du « crime » commis par l'artiste. Néanmoins, les présences de l'équipe et des techniques cinématographiques ne peuvent pas être négligées. Au début du film, on présente les reportages sur le vol du tableau *Le Pauvre Poète* dans les journaux et on retourne à l'événement passé avec le rappel de sa date : « Berlin, 12-12-1976 » (Fig. 116).

Ensuite, dans le film, on voit que l'artiste se trouve devant l'entrée d'un monument et en même temps, on entend la voix off en allemand d'Ulay, qui commence à décrire verbalement son acte de vol en 14 étapes précises comme suit (Fig. 117-125) :

1. Devant l'entrée principale de l'École des beaux-arts de Berlin (Hochschule der Bildende Künste), j'accroche une bannière photographique qui mesure 2,5 mètres x 2 mètres. Motif : une reproduction du tableau *Der Arme Poet (Le Pauvre Poète)* de Spitzweg.
2. Je me rends en voiture à la Neue Nationalgalerie.
3. Je gare ma voiture derrière la Neue Nationalgalerie.
4. J'entre dans la Neue Nationalgalerie.
5. Je décroche le tableau *Le Pauvre Poète* de Carl Spitzweg dans la Neue Nationalgalerie.
6. Je retourne à pied de la Neue Nationalgalerie vers ma voiture.
7. Je conduis en direction de Berlin-Kreuzberg.

⁵⁰⁸ Traduction de l'auteur. Dominic Johnson, « A criminal touch », *Unlimited Action : The performance of extremity in the 1970s*, Manchester, Presse de l'Université de Manchester, 2018, chapitre 2, p. 64.

⁵⁰⁹ Pour revoir le film, voir Lilian Haberer, « Action in 14 predetermined Sequences : There is a Criminal Touch of Art », site officiel d'Ulay : *Ubu.com* [En ligne], disponible sur https://www.ubu.com/film/ulay_action.html [consulté le 13 octobre 2020].

8. Je gare ma voiture à 800 mètres de la Künstlerhaus Bethanien » (Résidence d'artistes Bethanien) à Berlin–Kreuzberg.
9. Je me rends à la Résidence d'artistes Bethanien avec le tableau volé de Spitzweg.
10. J'accroche devant l'entrée principale de la Résidence d'artistes Bethanien une reproduction en couleur du *Pauvre Poète* de Spitzweg.
11. En partant de la Résidence d'artistes Bethanien, je marche 150 mètres dans la *Muskauerstraße* (rue de Muskau), en portant toujours avec moi-même le tableau volé de Spitzweg.
12. J'entre dans un immeuble d'appartements loués par des familles des migrants.
13. J'entre dans l'appartement d'une famille des migrants turcs.
14. J'accroche au mur de la famille de migrants turcs le tableau volé *Le Pauvre Poète* de Carl Spitzweg⁵¹⁰.

Cette action comprend trois procédés principaux : le décrochage du tableau, la fuite du musée et le raccrochage du tableau dans la maison des migrants. Cette narration des voix off à la première personne du singulier est comme un aveu à la police qui précise les détails des lieux du crime. Ces informations ne servent pas juste comme aveux de l'artiste, mais aussi comme indications prévues pour l'action du vol. Autrement dit, l'acte du vol est bien programmé par l'artiste pour qu'il puisse être bien enregistré en film et en photographie, donc l'action de l'artiste est issue de la préparation minutieuse pour « commettre un crime », au lieu d'une improvisation.

Quand la séquence à l'École des beaux-arts de Berlin se termine, les voix off continuent avec les images du départ de l'artiste dans les rues. Ensuite, la prise de vue est déplacée dans une voiture en filmant à travers ses fenêtres, et les voix off des 14 étapes s'arrêtent au même moment que l'intégration des séquences des rues. Ici, la voiture qui charge la caméra fonctionne comme voiture travelling, et elle peut ainsi suivre les déplacements de l'artiste à ses côtés et construire l'itinéraire de toute son action. Tout à coup, la voiture trouve son objet, une camionnette noire devant elle, et commence sa filature. En effet, ces séquences de filature à l'extérieur progressent au

⁵¹⁰ Traduction de l'auteur. La description en version anglaise : « Action in 14 predetermined Sequences : There is a Criminal Touch of Art », *No Touch, Por Favor/ Do Not Touch, Please* [En ligne], mise en ligne le 9 avril 2012, disponible sur <https://notocarpofavor.wordpress.com/2012/04/09/action-in-14-predetermined-sequences-there-is-a-criminal-touch-to-art-de-ulyay-1976/> [consulté le 13 octobre 2020].

cours du film, mais elles sont aussi interrompues et insérées constamment d'autres séquences fragmentaires de l'action à l'intérieur des immeubles. Dans les séquences fragmentaires suivantes, on voit la porte tambour et l'entrée d'Ulay dans la Neuve Nationalgalerie. Ensuite, dans les séquences fragmentaires, on voit chronologiquement les scènes à l'intérieur du musée : la descente de l'escalier de l'artiste, l'entrée dans l'espace d'exposition, l'interdiction du gardien du musée, la dispute entre le gardien et le caméraman (voix féminine) (Fig. 126). En même temps, les séquences de la filature sont reprises, on voit que la camionnette noire s'éloigne du bâtiment du musée, et la *voiture travelling* dérive de la filature et arrive devant l'entrée du musée pour capturer l'image de l'entrée de l'artiste. Quant à l'action du vol dans le musée, la caméra zoome sur plusieurs photos : la photo du tableau *Le Pauvre Poète*, la photo de l'artiste qui se trouve devant les tableaux, les photos de l'artiste qui est en train de décrocher le tableau et de s'évader en emportant le tableau. Il faut voler furtivement le tableau et utiliser l'appareil photographique, puisque la machine de la caméra peut facilement être repérée. On peut comprendre qu'il y a obligation de remplacer le tournage en public par la démonstration de ces photos.

Une fois l'action du vol achevée, il y a la séquence de la fuite de l'artiste et celle de la chasse des gardiens dans l'intérieur du musée, qui s'associent très vite avec les séquences de la filature à l'extérieur : on voit qu'en portant le tableau, l'artiste court sans cesse vers sa voiture et la camionnette noire repart dans la rue. Les plans filmés à travers les fenêtres de la *voiture travelling* sont parfois très flous à cause de la pluie et de la neige au dehors (Fig. 127). Ce « regard flou » propose un objectif très personnalisé de la caméra qui surveille l'artiste dans des conditions réelles pendant le tournage. Il emmène aussi les spectateurs dans une filature policière où on peut témoigner directement un crime. L'objectif de la caméra éprouve la même fuite que celle de l'artiste. La *voiture travelling* nous emmène à l'endroit où l'artiste quitte sa camionnette noire avec le tableau. Elle continue de suivre la course ou la marche de l'artiste dans la rue et s'arrête devant la résidence où l'artiste colle la reproduction du tableau volé sur un panneau d'affichage devant l'entrée. Ensuite, on voit que l'artiste part et réapparaît dans une cabine de téléphone publique. Dans cette séquence de la filature, on a un gros plan sur le visage de l'artiste et on entend l'appel (en allemand) de l'artiste à la police pour les informations sur le tableau volé au musée et sa relocalisation à Kreuzberg et aussi pour la demande au directeur de la Neuve Nationalgalerie d'intervenir dans son

action et d'attester qu'aucun dommage n'a été causé au tableau (Fig. 124)⁵¹¹. Après que l'artiste a raccroché le téléphone, la caméra, en suivant ses pas, entre dans un appartement où on voit une famille de migrants et l'artiste lui-même. Le même enregistrement de bruit que dans les séquences de la filature à l'extérieur est appliqué dans ces séquences à l'intérieur de l'appartement, et ce bruit inquiétant signifie que la filature de la caméra entre aussi dans l'espace privé avec l'artiste. On voit que l'artiste décroche le tableau originel de la famille pour le remplacer par le tableau volé de la Neuve Nationalgalerie. La caméra filme *Le Pauvre Poète* en gros plan comme la fin de cette action, avant la présentation de l'épilogue : « Durée de cet événement : 30 heures » (Fig. 125). À la fin du film, la voix off de l'artiste est reprise pour introduire et lire les reportages, les critiques dans les journaux sur le vol du tableau. Pour terminer, il y a aussi l'indication des noms de la galerie et de l'équipe pour la production de ce film.

Selon Dominic Johnson, les reportages que l'artiste montre à la fin du film, parlent d'une autre histoire, si on lit leurs unes : « Le vol d'art était une "action" » (*Kunstraub war eine "Aktion"*), « Un dément vole le tableau célèbre mondialement de Spitzweg à Berlin » (*Irrer raubte in Berlin das Weltberühmte Spitzweg-Gemälde*), en mettant en récit « le retour du tableau au musée, la gloire de l'intervention des responsables du musée, et la révélation (ou la moquerie) du vol comme une Aktion / action ou performance⁵¹². » Pour Dominic Johnson, l'action du vol d'Ulay est considérée plutôt comme un crime qu'une œuvre d'art, même si l'artiste envoie déjà à la presse sa déclaration de cette action en 14 étapes avant de sa réalisation⁵¹³. Pourtant, le film ne montre pas l'arrivée de la police et du directeur du musée. Dominic Johnson note le dénouement de cette action selon la mémoire de l'artiste : « "Honisch [Dieter Honisch, le directeur nommé récemment de la Neuve Nationalgalerie] est arrivé avec la police," rappelle Ulay, " a vu le tableau dans son nouvel emplacement et l'a retiré. J'ai été arrêté. C'était une action complète"⁵¹⁴. » Selon

⁵¹¹ Selon l'explication de l'artiste dans un entretien audiovisuel : « Ulay Interview : How I Stole a Painting », produit par la chaîne de vidéo du Musée d'art moderne de Louisiana (à Copenhague) [En ligne], mise en ligne le 28 décembre 2017. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=i2E0J6J3KGI&feature=emb_logo [consulté le 14 octobre 2020].

⁵¹² Traduction de l'auteur. Dominic Johnson, *ibid.*, p. 70.

⁵¹³ « Il l'a envoyée [Correspondance à la relation (*Korrespondenz zum Verhältnis*), deux pages de la partition] aux différents bureaux des journaux nationaux le samedi, sachant que la fermeture du système postal durant le weekend pourrait l'empêcher d'arriver jusqu'au matin du lundi, le jour après l'achèvement de cette action », Dominic Johnson, *ibid.*, p. 66, 71.

⁵¹⁴ Traduction de l'auteur. Dominic Johnson, *ibid.*, p. 70.

Alessandro Cassin, « Arrêté et condamné, après toutes circonstances atténuantes, pour 56 jours de prison, Ulay est libéré sous caution et fuit aux Pays-Bas (il ne pourra pas mettre les pieds en Allemagne pendant des années)⁵¹⁵. » La justice, ainsi que la presse, condamnent l'action d'Ulay comme un vol mais l'objet de cette action est ignoré. En fait, pour l'artiste : « J'accroche le tableau au mur de la famille turque pour mener à la discussion sur toutes les questions concernant la discrimination des travailleurs turcs étrangers, concernant l'institutionnalisation de l'art, concernant la cohérence entre les instituts d'art, c'est-à-dire l'académie, ou le musée, vous le savez, donc en fait, c'était une irritation énorme pour susciter une discussion⁵¹⁶... » L'artiste espère que la population allemande reconnaîtra sa responsabilité envers la population migrante donc il relocalise le tableau de Carl Spitzweg, qui signifie l'identité de l'Allemagne, chez une famille turque installée à Kreuzberg, le quartier considéré comme un ghetto à cette époque. Il veut donner au public une comparaison entre la pauvreté imaginée comme la source d'inspiration du romantisme allemand et la pauvreté réelle chez les travailleurs étrangers. Néanmoins, le problème de la pauvreté révélé par cette action est négligé à cause du scandale du vol comme action.

Avant *There is a criminal touch to art*, l'artiste avait réalisé certaines œuvres auto-photographiques sur sa propre identité avec un Polaroid, un appareil photographique instantané qui permet d'obtenir directement les photos argentiques. Dans ces images, en se déguisant en femme, il se maquille une moitié du visage, s'habille d'un collant ou porte des escarpins comme un travesti ou une personne transsexuelle pour jouer le rôle de « l'autre » comme performance (par exemple *S'he* de la série de *Renais sense*, 1972, ou *Elf*, 1974 ; Fig. 129, 130). Le Polaroid devient un médium efficace pour produire directement des autoportraits à travers différents déguisements. Pour l'artiste, ces autopolaroids ne peuvent plus être refaits ou réactivés, parce qu'ils appartiennent à l'époque particulière des années 1970 où on se confronte avec les problèmes d'idéologies, d'identités, de transgenre⁵¹⁷. C'est une époque où l'ordre de la réalité maintenu par l'État ne peut plus répondre aux valeurs diverses, ou à la multiculturalité du monde. La

⁵¹⁵ Traduction de l'auteur. Alessandro Cassin, « Frank Uwe Laysiepen : Ulay », *LoosenArt Mag / Gallery* [En ligne], traduit par Jennifer Cooper, mis en ligne le 11 avril 2020, la version Italienne est publiée par le magazine non lucrative *Doppiozero*. Disponible sur : <https://www.loosenart.com/blogs/magazine/frank-uwe-laysiepen-ulay> [consulté le 15 octobre 2020].

⁵¹⁶ Traduction de l'auteur. Ulay, « Ulay Interview : How I Stole a Painting », *ibid.*

⁵¹⁷ Interview audiovisuel : « Ulay, Renais sense », produit par la chaîne télévisuelle *SinoVision* [En ligne], mise en ligne le 19 mai 2018. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=r8IOsTELumQ> [consulté le 16 octobre 2020].

performance de ces auto-polaroids, pour Ulay, est une manière possible de créer et changer son identité. Selon Dominic Johnson, la Seconde guerre mondiale influe beaucoup sur l'identité de l'artiste :

Il est né dans un abri anti-bombe le 30 novembre 1943, dans une cité industrielle de Solingen, dans le nord de Rhine-Westphalia, Allemagne – une ville presque toute entière détruite par les raids aériens britanniques en 1944. Ulay avait un sentiment de l'injustice de la guerre, en partie du fait de la blessure grave dont son père a souffert (qui était enrôlé par vraie malchance, dans deux guerres mondiales, était devenu handicapé pendant la seconde et mort en 1957) et du traumatisme mental subit par sa mère⁵¹⁸.

Ulay connaît le nationalisme qui entraîne la guerre et souffre aussi des conséquences de la guerre qui traumatisent toute sa famille. Son identité allemande est un fardeau historique et politique après la Seconde guerre mondiale. La pauvreté et la discrimination envers la population migrante lui rappellent la population juive, la victime du nationalisme allemand. Le vol du tableau de Carl Spitzweg est ainsi un défi envers son identité allemande au niveau du sujet et envers l'institut d'art au niveau de l'objet d'art. Ainsi, son action viole non seulement la loi mais aussi la supériorité de l'identité allemande et le « sublime » de l'art.

Dans le film de son action, l'artiste déploie devant les spectateurs le processus d'un crime de vol. La filature de la *voiture travelling* remplace nos yeux pour surveiller l'artiste et sa fuite. Dominic Johnson nous rappelle que la camionnette noire que l'artiste choisit est identique à celle utilisée par la police française pendant les manifestations d'étudiants en Mai 1968⁵¹⁹. En symbolisant des forces de l'ordre qui oppressent la voix du peuple, la camionnette noire est appropriée dans la fuite par un

⁵¹⁸ Traduction de l'auteur. Ulay a raconté à son amie Thomas McEvelley le traumatisme vécu par lui et sa mère pendant leur fuite de l'Allemagne à la Lituanie en 1944 : « Malheureusement, pendant la fuite à l'Est [ma mère] est partie au front de la Russie qui se dirigeait vers l'Ouest. Elle a été violée par les soldats russes – et moi, je lui ai été retiré. Les russes prenaient les petits garçons, jamais les petites filles, pour les emporter chez eux et pour les faire rester avec eux comme souvenirs de la guerre. Ma mère a fait un énorme effort en se sacrifiant en tant que femme pour obtenir les choses comme de la vodka ou des [cigarettes] afin de me racheter. » Thomas McEvelley, *Art, Love, Friendship : Marina Abramović and Ulay – Together and Apart*, New York, Documentext / McPherson and Company, 2010, p. 167. Cité par Dominic Johnson, *ibid.*, p. 81-82

⁵¹⁹ Il s'agit du fourgon automobile Citroën HY que la police française utilisait durant les années 1960. C'est aussi dans cette camionnette que vivaient ensemble Ulay et Abramović à ce moment-là. Dominic Johnson, *ibid.*, p. 66.

« voleur » d'art, comme travestissement. Quand la vraie police arrive à la résidence des travailleurs immigrés, elle bloque tous les coins des rues systématiquement, et l'artiste est traité comme un terroriste entouré par toute la brigade anti-terroriste et le convoi de véhicules⁵²⁰. Aux yeux de ces forces de l'ordre, le tableau volé est pris en otage par l'artiste. Surtout, l'artiste ne vole pas un bien personnel mais un patrimoine de l'État qui représente l'identité allemande. Néanmoins, Ulay ne présente que le récit de l'enquête à travers les unes des presses au début et à la fin de son film. Au contraire du récit de l'enquête dans le roman policier, l'artiste met l'accent sur le récit de son « crime » en rompant la convention de la supériorité du récit de l'enquête, parce qu'il a l'ambition de s'opposer à l'enquête policière qui est menée pour défendre l'identité nationale. Pour lui, ce sont le public, le spectateur, le journaliste, la police, qui doivent mener leur propre enquête sur le mobile de son vol comme l'interprétation d'une œuvre d'art. En même temps, il transforme son action « criminelle » en une sorte de *thriller* avec le regard de surveillance, comme les yeux des spectateurs / enquêteurs sur l'artiste. Pourtant, ce regard de surveillance incrustée dans la voiture travelling ne participe pas directement à l'action en se plongeant dans une observation distanciée, sans jugement. Ce sont les séquences répétitives et formelles qui créent une filature collective avec les spectateurs pour ce crime de vol. L'action de l'artiste veut remplacer le tableau volé par la réalité de la vie des migrants, tout comme son film remplace non seulement l'art avec la preuve, et aussi le point de vue personnel de l'artiste avec la surveillance collective du peuple.

There is a criminal touch to art d'Ulay implique la position de l'art dans la discrimination sociale et le nationalisme allemand et révèle en même temps le pouvoir partagé entre les autorités et l'institut d'art. De même, dans le contexte social de l'anti-guerre aux États-Unis depuis les années 1960, les forces d'opposition aux autorités se lèvent non seulement dans la société mais aussi au sein des instituts d'art, notamment, quand l'action de l'art ou la performance deviennent elles-mêmes une forme d'anti-art pour sortir du musée ou de la galerie d'art. L'artiste américain Christopher D'Arcangelo (1955-1979), commence sa carrière au début des années 1970 et se suicide au jeune âge de 24 ans. Comme Chris Burden ou Ulay, il réalise certaines actions provocantes qui questionnent les autorités et la domination du musée. Le 9 mars 1978, au musée du Louvre, Christopher D'Arcangelo décroche du mur le tableau *Conversation dans un*

⁵²⁰ Ulay, « Ulay Interview : How I Stole a Painting », *ibid.*

parc (1745 ; Fig. 133) de Thomas Gainsborough, et juste en bas de sa place originelle, il le dépose au sol contre le mur. Il colle ensuite à sa place originale vide un papier sur lequel il a tapé sa déclaration d'anarchisme : « Quand je déclare que je suis un anarchiste, je dois déclarer également que je ne le suis pas, afin de rester cohérent avec l'idée (...) d'anarchisme » et deux questions au public : « Lorsque vous regardez un tableau, où regardez-vous pour le voir ? Quelle est la différence entre un tableau au mur et un tableau par terre⁵²¹ ? » (Fig. 134) Puisque le gardien n'aperçoit pas son acte du décrochage du tableau, l'artiste peut quitter la scène d'infraction immédiatement, sans être arrêté ou accusé par le personnel du musée. Il est difficile de connaître les réactions du musée du Louvre et de connaître la durée du déplacement du tableau après le départ de l'artiste, puisque cette action est un assaut furtif, sans aucune permission officielle. Mais l'artiste décide quand-même de réaliser son action à l'intérieur du musée, en utilisant sur place le tableau, un bien du musée. Certes, on ne sait pas non plus si son choix de tableau *Conversation dans un parc* est arbitraire ou juste à cause de son endroit de l'accrochage. Cependant, le sujet du tableau implique que l'artiste a envie d'avoir une conversation avec son public ou avec le musée. Il veut apporter au musée une conversation non officielle, à travers sa déclaration et son questionnaire.

Par rapport à l'action d'Ulay à la Neuve Nationalgalerie dans laquelle le tableau est emporté dans la réalité, *Action at Louvre* (l'action au Louvre) apporte l'idée anarchiste de l'artiste au musée. Sa déclaration de l'anarchisme emprunte en fait au concept d'« Anarchisme sans adjectifs » (dit aussi « anarchisme sans qualificatifs » ou « anarchisme sans étiquettes ») élaboré par un certain mouvement libertaire pour favoriser le dialogue entre les différents courants politiques en Espagne au cours des années 1880. Ce concept veut démontrer une grande tolérance entre certains idéologies politiques radicales et aussi une perspective d'une société libertaire, dans laquelle les libres expérimentations vont conduire à l'abolition de l'État et du capitalisme. Selon l'explication de l'artiste, sa phrase sur l'anarchisme sans adjectifs est à la fois un énoncé et une question : « Son propos est d'exposer la relation du lecteur / visiteur à l'intérieur du contexte immédiat dans lequel il se trouve, y compris le travail, avec le contexte social dans son ensemble en utilisant un terme politique. Ce terme est ambigu et dans

⁵²¹ Ben Kinmont, *Project series : Christopher D'Arcangelo* [En ligne], Paris, Antinomian Press, 2005. Disponible sur <http://www.airdeparis.com/download/benkinmont/Benkinmontarcangelo.pdf> [consulté le 25 octobre 2020].

le contexte de cette phrase il devient une question. Comment peut-il à la fois exiger d'être et ne pas être⁵²² ? » Dans la parenthèse vide de cette phrase, l'absence d'un adjectif est un symbole de liberté absolue d'expression, d'interprétation et d'expérimentation. De plus, l'artiste comprend que l'anarchisme peut être aussi une idéologie à critiquer et à éprouver dans les circonstances adverses. Comme un anarchiste face à l'État, l'artiste doit faire face à l'institut d'art, qui établit les règles du monde de l'art. Son art est l'anarchisme, qui cherche à inverser l'ordre établi.

Aujourd'hui, il reste quatre photos en noir et blanc (Fig. 131) qui représentent schématiquement cette action furtive : la descente du tableau, la sortie du papier, le choc des spectateurs et la déclaration au mur. Dans la première photo, on ne voit que le dos de l'artiste qui est en train de déposer le tableau au sol. En ce qui concerne la deuxième photo, le photographe choisit bien un moment de tension où on peut lire l'inquiétude sur le visage de l'artiste pendant cette action. Sous la même tension, la troisième photo montre au contraire l'étonnement sur les visages des trois spectateurs qui vont tourner la tête vers la direction de la fuite de l'artiste. Dans la dernière photo, le tableau *Conversation dans un parc* devient un « anarchiste » qui transgresse l'ordre imposé par le musée, parmi les autres tableaux bien accrochés et rangés au mur, et la déclaration de l'artiste devient ainsi la légende au-dessus de ce tableau (Fig. 132). Comme une enquête d'opinion publique, les deux questions de Christopher D'Arcangelo proposent au public un autre regard sur la peinture et aussi un autre agencement des tableaux. D'après les explications de l'artiste (Fig. 134) :

La première question de ce texte est d'exposer pour le lecteur / visiteur le contexte immédiat dans lequel il se trouve (c'est à dire une salle du Louvre, avec des tableaux mis aux murs, une banquette etc...). La deuxième question est d'exposer pour le lecteur / visiteur la relation qui existe entre le contexte immédiat dans lequel il se trouve et le travail (c'est à dire un tableau par terre et d'autres tableaux aux murs, un texte au mur à la place du tableau mis par terre)⁵²³.

La première question porte sur l'espace d'un institut d'art et la deuxième concerne l'ordre établi par cet institut. Selon Scott Portnoy, l'artiste était assistant de l'artiste

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*

Daniel Buren et de Michael Asher et donc, de certaines manières, son action au Louvre « démontre une fusion entre deux stratégies critiques différentes – qui intègrent la politisation affichée de Buren à la spécificité architecturale de Asher⁵²⁴. » Scott Portnoy explique ainsi que « lorsque D’Arcangelo étale le tableau de Gainsborough sur le sol, il engage l’espace architectural généralement entrevu où le parquet rejoint le mur, où l’horizontal devient le vertical, et D’Arcangelo interroge subtilement les présomptions idéologiques attenantes ancrées dans cette transition. Cet espace était bien sûr fondamental pour les narrations sculpturales des Minimalistes et des Post Minimalistes⁵²⁵. » L’artiste bascule l’espace de la salle d’exposition de la verticale du mur à l’horizontal du sol et, en même temps, il bascule aussi les regards des spectateurs du tableau vers l’espace d’exposition et vers l’ordre de l’institut d’art.

Par rapport au questionnement de son action au Louvre, l’artiste utilise directement son corps dans une autre action radicale pour mener son enquête sur l’institut d’art. À l’occasion de la Biennale du Whitney Museum of American Art en 1975, Christopher D’Arcangelo essaie de provoquer le musée et le public pour documenter la censure de l’institut d’art sur son action. Comme dans un rapport d’enquête, l’artiste donne le titre : « *The Whitney Museum of American Art* » à cette documentation (Fig. 135), et précise soigneusement toutes les informations et l’exécution de son action : la date : « 1/31/75 », l’heure : « 1 : 00 P.M. », la durée : « 45 minutes à une heure », la localisation : « À l’extérieur de l’entrée principale du musée Whitney, 945 Ave. Madison, N.Y.C. N.Y. », le matériel : « 1. Une chaîne en acier trempé de 2,74 mètres. 2. Trois cadenas et des clés. 3. Mon corps avec la déclaration écrite sur mon dos. », le nombre de participants prévus : « Un, moi-même », le nombre de participants : « Environ soixante au total », la structure de l’œuvre prévue, la réaction à la structure prévue, le résultat de l’œuvre et la documentation⁵²⁶. Pour comprendre son action, on peut la reformuler en quelques stades : son action prévue, la

⁵²⁴ Traduction de l’auteur. Scott Portnoy, « Christopher d’Arcangelo, Contrary to Intuition, Let’s Begin with an Image » – L’exposition *Anarchism Without Adjectives : On the Work of Christopher d’Arcangelo (1975-1979)* à *Artists Space*, New York du 10 septembre au 16 octobre 2011, *May* [En ligne], traduit de l’américain par Michèle Veubret. Disponible sur <http://www.mayrevue.com/christopher-darchangelo-a-lencontre-de-lintuition-commencons-avec-une-image/> [consulté le 24 octobre 2020].

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ Traduction de l’auteur. Christopher D’Arcangelo, Documentation of *The Whitney Museum of American Art*, 1975. Christopher D’Arcangelo Papers, MSS.264. Fales Library & Special Collections, New York University. Andreas Petrossiants, « Inside and Out: The Edges to Critique », *e-flux journal* [En ligne], issue n° 110, juin 2020. Disponible sur <https://www.e-flux.com/journal/110/335739/inside-and-out-the-edges-to-critique/> [consulté le 19 octobre 2020].

réaction du public, la réaction du musée et aussi sa réaction et son évaluation sur le musée. Une performance suscite toujours des interactions entre l'artiste, le public et l'institut. Cependant, Christopher D'Arcangelo met l'accent aussi sur son évaluation sur le musée, puisque c'est lui, l'artiste qui veut mener sa propre enquête.

Pour recueillir les réactions de l'institut d'art, l'artiste doit interrompre l'ordre établi par le monde d'art et se met en position de fauteur de troubles. Dans sa structure prévue, l'artiste explique : « Je suis allé à l'entrée principale du musée et ai ôté ma chemise, en exposant ma déclaration écrite sur mon dos. Ensuite, j'ai pris la pièce de chaîne et est cadenassé son extrémité, autour de mon poignet. En prenant le reste de la chaîne, je l'ai enchaîné autour de la poignée de l'entrée et l'ai cadenassé sur place. En faisant cela, j'étais capable de cadenasser l'entrée du musée et aussi de me cadenasser sur le musée⁵²⁷. » (Fig. 136) L'artiste empêche les visiteurs d'entrer dans le musée mais aussi empêche le musée de faire sortir les visiteurs. Mais, en même temps il réussit à réunir le public et le musée avec lui pour compléter sa performance. Concernant la réaction à son œuvre, comme le note l'artiste :

Les premières personnes qui ont parlé avec moi étaient les visiteurs du musée. Ils se sont préoccupés de la déclaration sur mon dos et du fait qu'ils ne pourraient plus entrer dans le musée. Après 10 minutes, quelqu'un du département de sécurité est venu me parler. Il a demandé si j'avais les clés et si la chaîne pourrait être coupée, ma réponse à ces deux questions était non. À ce moment-là, il y avait peut-être trente personnes sur la rampe liant la rue avec l'entrée du musée. Peu de temps après, un second homme est arrivé avec une scie à chaîne, mais a informé qu'il ne pourrait rien faire⁵²⁸.

Dans ce récit, l'artiste, profite de sa position immobile et devient un observateur qui attend tous les « réactions » sur son expérimentation. Il compte ses spectateurs sur place et le personnel du musée pour une discussion avec lui. En se cadenassant sur la porte d'entrée comme une sculpture exposée en plein air, Christopher D'Arcangelo réussit à faire basculer l'espace intérieur du musée vers l'espace extérieur au public. La chaîne associe le corps de l'artiste, qui n'appartient pas à l'exposition, avec une partie de

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*

l'architecture du musée, comme un ensemble, mais l'espace intérieur du musée devient vide à cause de la fermeture de l'entrée. Il s'agit de la reconfiguration de l'espace du musée et de la redistribution du pouvoir de l'institut d'art. L'espace extérieur du musée devient un lieu d'exposition, mais hors du contrôle de l'institut d'art.

Ce basculement du pouvoir de l'institut d'art vers l'action violente de l'artiste menace sans doute l'autorité et la fonction du musée. L'artiste détaille aussi la réaction du musée : d'une attitude attentiste au début et à celle pragmatique⁵²⁹ en trouvant une autre entrée de côté pour canaliser les visiteurs. Après avoir réglé le problème de la circulation des visiteurs, le musée réagit contre l'artiste :

Cinq minutes après, la rampe était vide. Deux gardiens sont venus avec deux paravents. Ils en ont installé un devant moi, pour que je ne puisse pas être vu par les gens qui arrivaient au musée. Un autre paravent a été placé de l'autre côté de l'entrée, en me séparant complètement du public. Je suis resté cadenassé devant l'entrée environ dix minutes, ensuite j'ai décadencassé l'entrée, remis ma chemise et quitté le musée⁵³⁰.

Le musée abandonne le dialogue avec l'artiste, et traite sa performance comme un défaut à cacher ou une gêne occasionnée. En même temps, le musée reconfigure lui-même aussi son terrain en séparant l'artiste de la perspective des visiteurs. En tant qu'architecture, l'institut d'art étend et exerce son pouvoir à travers son occupation physique des lieux et sa distribution spatiale. Son pouvoir se révèle ainsi avec les deux paravents qui peuvent diviser l'espace verticalement, contrairement à la chaîne horizontale qui cadencasse l'artiste sur la porte du musée. L'espace occupé par l'artiste est ainsi reconfiguré par les paravents et aussi intégré dans le terrain du musée. En perdant le public, l'artiste arrête sa performance et s'efface du lieu, puisque son essai de basculement spatial entre l'intérieur et l'extérieur est reconstitué. Au contraire de

⁵²⁹ Traduction de l'auteur, « À ce point-là, le musée a adopté d'une attitude attentiste, je crois qu'ils pensaient que je ne resterais pas longtemps, parce qu'il faisait seulement moins un degré et que je n'avais pas de chemise. Durant une demi-heure, l'entrée principale était fermée et à cet instant-là, peut-être soixante personnes s'étaient massées sur la rampe. Sur ce point (A ce moment ?), il y avait eu assez de dialogues entre le patron du musée et moi. Sur la rampe, personne ne savait que le musée avait ouvert une autre entrée de côté en permettant aux gens à l'intérieur de sortir. Plusieurs hommes de sécurité sont venus autour du front et ont commencé à demander aux gens de sortir de la rampe et d'utiliser l'entrée de côté », Andreas Petrossiants, *ibid.*

⁵³⁰ *Ibid.*

Doomed de Chris Burden, l'artiste renonce à sa performance comme un refus sur l'attribution de l'espace donné par le musée.

Dans sa « documentation », l'artiste considère que la réaction du musée n'est pas reprochable, comme il le décrit : « le musée [*The Whitney Museum*] n'a pas entrepris d'action contre moi, légale ou autrement⁵³¹ ». Puisque son œuvre n'est pas faite pour adresser la demande d'admission au musée, son action n'a pour but que de révéler ce procédé d'exclusion et cet exercice du pouvoir de l'institut d'art. Christopher D'Arcangelo documente bien cet événement comme preuve, c'est-à-dire une documentation sur l'institut d'art –*The Whitney Museum of American Art*, comme il l'écrit : « Documentation : au moment de cette œuvre, un super film de huit millimètres et certaines images fixes ont été pris par Cathy Weiner. Ils peuvent être vus comme la preuve que cette œuvre s'est accomplie. Ils ne sont pas eux-mêmes cette œuvre, non plus une partie de cette œuvre. Cela est pareil pour ce document ci-dessus⁵³². » L'artiste veut bien distinguer la performance effectuée réellement devant le musée de ces preuves de sa performance, parce qu'il ne veut pas que son œuvre devienne simplement un document « officiel » pour une collection de musée. Selon un entretien avec le père de Christopher D'Arcangelo, quand l'artiste est accusé quand-même par un autre institut d'art après son autre action, l'artiste voit le procès comme une partie de son œuvre :

Et la réponse du musée ça a été... eh bien, le Museum of Modern Art a voulu lui intenter un procès, l'a traîné devant les tribunaux et ... on regardera les papiers là-haut. Il a tout gardé comme faisant partie intégrante de son travail. Je lui avais demandé à l'époque : « tu veux que j'appelle quelqu'un au musée pour qu'ils abandonnent les poursuites ? ». [...] il a dit « Non ». Il ne voulait pas. Il ne voulait surtout pas que j'intervienne. Il voulait que quoi qu'il arrive, toute fasse partie du document que constituait l'œuvre ...⁵³³

L'artiste considère que l'accusation ou la réaction du musée est plus authentique que sa propre documentation de son action, parce qu'une œuvre anarchiste a pour but de

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Ben Kinmont, « Une conversation entre Allen D'Arcangelo et Ben Kinmont chez D'Arcangelo au Nord de New York, le 23 octobre 1997 », *Project series : Christopher D'arcangelo, ibid.*

révéler le pouvoir de l'institut d'art. Après la même performance au Museum of Modern Art, Christopher D'Arcangelo reprend sa déclaration de l'anarchisme sans adjectif pour son procès : « Le 28 février 1975 la déclaration évoquée ci-dessus a été utilisée dans une œuvre non autorisée. Le Musée est en train d'intenter une accusation de méfait criminel contre l'artiste. Une date du procès a été fixée pour le 26 mars 1975 à la cour criminelle de New York City⁵³⁴. » Ce procès, pour l'artiste, déclare officiellement sans doute la domination de l'institut d'art et la violation de son œuvre anarchiste au niveau judiciaire.

En tant qu'anarchiste, quel musée l'artiste imagine-t-il au fond ? Selon Andreas Petrossiants, en 1975, Christopher D'Arcangelo est entré dans le *Metropolitan Museum of Art* (dit aussi Met), et après s'être menotté les mains à un banc, « il a proposé que le musée descende tous les œuvres d'art et permette plutôt à tout le monde d'entrer au musée pour sept jours et d'accrocher ses propres œuvres. Il a remis une copie de son texte "The Open Museum Proposal" (Proposition du Musée Ouvert) dans lequel il a demandé aussi au musée de faire de la publicité à la télévision et à la radio pour inviter les gens à participer⁵³⁵ ». L'objectif de sa proposition, comme l'indique Andreas Petrossiants, est de démocratiser des œuvres canoniques et de l'espace lui-même du musée, mais cette proposition n'a pas été acceptée et en plus, « l'artiste a été escorté du grand hall du Met par les gardiens de sécurité, en étant forcé et poussé en bas des marches vers leur bureau à l'intérieur du musée. Là-bas, il a été arrêté et emmené par la police⁵³⁶. » Même aujourd'hui, son idée de la démocratisation totale de l'art ne peut pas être acceptée par les institutions artistiques, parce que son anarchisme refuse totalement le pouvoir de censure exercé par l'institut d'art, tout comme l'anarchisme politique qui refuse les forces d'ordre exercées par l'État. Pour Dean Inkster, « Les œuvres d'Arcangelo dans lesquelles l'artiste documente diligemment, sont ainsi des témoignages à la fois sur son statut unique en tant qu'artiste, et sur le dialogue et le débat intenses avec le monde d'art, en vue de l'institutionnalisation croissante de ce dernier, du milieu à la fin des années 1970⁵³⁷. » De la critique sur les forces de l'ordre de Fred Lonidier à la critique sur l'institut d'art d'Ulay ou de Christopher D'Arcangelo,

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Traduction de l'auteur. Andreas Petrossiants, « Inside and Out: The Edges to Critique », *ibid.*

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ Traduction de l'auteur. Dean Inkster, « Christopher D'Arcangelo (1955-1979) », *Documenta 14* [En ligne], disponible sur <http://www.documenta14.de/en/artists/16177/christopher-d-arcangelo> [consulté le 25 octobre 2020].

les artistes deviennent eux-mêmes des rebelles ou des criminels condamnés. Notamment, leurs actions qui résistent à l'institutionnalisation de l'art, créent aussi une nouvelle forme alternative d'art, c'est-à-dire la contre-enquête qui n'arrête pas de dépasser les limites et de briser les ordres établis de l'État.

De l'application des formes d'enquête à la création des contre-enquêtes sur le monde de l'art, les artistes entre les années 1960 et les années 1970 cherchent à comprendre la réalité par eux-mêmes. En tant qu'enquête, leurs œuvres créent les formes de réalité à travers les nouvelles techniques d'enregistrement. Néanmoins, les artistes ne cherchent pas à trouver la vérité dans leurs enquêtes mais à présenter des formes de réalité elles-mêmes afin d'apporter le monde réel dans l'art. Il s'agit donc de la présentation littérale de la réalité, comme forme et non pas comme contenu. Ces œuvres répondent aussi à l'esthétique du Nouveau Roman dans *Les Gammes* d'Alain Robbe-Grillet où le personnage ne vit pas dans un monde comme le nôtre, mais dans un monde littéraire. Dans ce monde littéraire, la victime n'est pas tuée véritablement par l'enquêteur Wallas, mais par le récit d'enquête lui-même. Les artistes des années 1960 et des années 1970 exploitent non seulement des formes de réalité mais aussi le monde de l'art, lui-même, parce que ce dernier décide ce qui est une œuvre d'art. La science forensique, l'enquête d'opinion, et le reportage, qui héritent de la culture d'enquête de la fin du XIX^{ème}, peuvent introduire la perspective collective construite par la voie objective dans la perspective individuelle. Pendant la Guerre froide, les formes d'enquête sont transformées et se développent avec l'essor des nouvelles technologies. Les artistes veulent reprendre ces formes d'enquête à la fois pour introduire dans l'art la perspective de la réalité, entremêlée avec le fait reconnu par l'ordre établi et l'expérience personnelle, et pour lancer un défi aux conventions de l'art et au pouvoir des institutions artistiques. Dans « La négociation des règles dans l'art contemporain et l'émergence d'une logique de contrat entre l'artiste et le spectateur », Thierry Dufrêne explique que les règles en art comme un ordre ensemble du monde d'art sont transformées petit à petit en forme de communication et de transaction entre l'artiste et le spectateur, quand l'art cherche toujours à s'émanciper des règles, qui proposent à l'artiste le cadre d'exercice d'un côté et la légitimité de son statut social d'un autre côté⁵³⁸. Les artistes des années 1960 et 1970 commencent à révéler les règles

⁵³⁸ Thierry Dufrêne, « La négociation des règles dans l'art contemporain et l'émergence d'une logique

de l'art à travers les différentes formes d'enquête et proposent ainsi une perspective de l'art plus libre d'aujourd'hui.

Premièrement, les imaginaires informatiques créent de nouveaux *concepts* pour traiter la réalité comme une base de données. L'idée et l'observation personnelle de l'artiste peuvent être numérisées, schématisées, et transmises par ces formes d'enquête. Leur œuvre d'art devient ainsi l'interception, la révélation et la documentation de la réalité. Deuxièmement, la caméra surveillance entre dans notre vie privée et l'expose au public. L'enregistrement de vidéo surveillance légitime le voyeurisme de notre regard, et le piège de l'écran de moniteur et du miroir sans tain exposent en revanche le jeu voyeuriste de la technique de surveillance. Entre le surveillant et le surveillé, et aussi entre l'espace public et la vie privée, les spectateurs sont emmenés dans la mise en abyme du monde réel à travers le monde de l'écran. Troisièmement, comme la chasse de journaliste ou la filature policière, le véhicule SNG et le caméscope transforment le regard surveillant en *action* de pistage. La mobilité des nouvelles technologies d'enquête étend la dimension spatiale de la réalité. Les artistes sortent du musée et de la galerie et descendent dans la rue pour se confronter à la réalité, à l'ordre établi par l'État. Ils provoquent des affrontements avec les autorités, y compris avec les institutions artistiques pour révéler leur domination omniprésente. Certains artistes engagés deviennent eux-mêmes les accusés par les forces de l'ordre de l'État. Tout comme Wallace dans *Les Gommages*, qui se sacrifie pour son enquête, les artistes doivent transgresser l'ordre de l'institution d'art pour le faire révéler. Ainsi, dans le but de bien connaître le monde, l'application des formes d'enquête dans l'art mène non seulement à des enquêtes sur la réalité mais aussi à des contre-enquêtes sur l'institut d'art lui-même.

de contrat entre l'artiste et le spectateur », Bern Hochschule, Universität Bern, Séminaire international Gerzensee, 20-22 Octobre 2010, in *Künste und Regelwerk, Zur Verantwortung und Verbindlichkeit von Regelwerken in Kunst und Gesellschaft*, Publication Stiftung Schweiz der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Bern, Verlag Silke Schreiber, 2013, p.81-93.

Partie 3 Les enquêtes-palimpsestes depuis les années

1980

À la fin des années 1970, la technologie informatique bien progresse et évolue, notamment dans le domaine des ordinateurs personnels, et le nouveau marché des micro-ordinateurs commence à décoller à partir des années 1980. Le nom « Internet » est utilisé pour la première fois en 1983 pour désigner l'ensemble d'*Arpanet* (*Advanced Research Projects Agency Network*, premier réseau à transfert de données conçu par le département de la Défense des États-Unis) et le premier *site Web* est mis en service en 1991. Le *World Wide Web* est ouvert pour le public peu après, en 1993. Parallèlement, dans le domaine des télécommunications, le 6 mars 1983, le premier téléphone mobile commercial est lancé par Motorola aux États-Unis, marquant un jalon important de la société de l'information. Les imaginaires informatiques projetés dans les années 1960 et 1970 sont transformés, concrétisés, en appareils technologiques innovants sans cesse. L'accès à l'informatique et aux technologies de communication se généralisent non seulement pour tout le monde mais aussi partout dans le monde. Ce grand tournant vers l'ère de l'information propose à chacun des moyens de communication et favorise les échanges d'informations ; les technologies informatiques ne sont plus réservées à la sécurité et aux secrets d'État. Très rapidement, les outils informatiques se démocratisent, s'individualisent et se diversifient, et chaque personne peut demander son droit de savoir, et trouver les informations nécessaires pour établir ses connaissances.

Au plan politique et social, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, la chute du Mur de Berlin en 1989 et la dissolution de l'URSS en 1991 symbolisent aussi une nouvelle ère de liberté après l'effondrement des régimes totalitaires. C'est à ce moment-là que Jean-François Lyotard publie *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir* (1979), pour expliquer son point de vue portant sur la fin des métarécits dans nos sociétés informatisées. Si on accepte sa notion de postmodernité on peut comprendre que le grand récit, souvent l'histoire officielle qui se base sur la réalité établie par l'ordre de l'État, n'est plus convaincant pour tout le monde. Chacun a son point de vue pour raconter ou pour comprendre le monde. C'est dans ce contexte-là que les artistes cherchent aussi à proposer leur récit sur le monde où ils vivent ou sur le monde qu'ils connaissent.

Dans « Portrait de l'artiste en ethnographe », l'historien et le critique d'art Hal Foster remarque que depuis les années 1980 les artistes contemporains et les théoriciens de l'art, s'intéressent beaucoup à l'ethnographie parce que les artistes cherchent à adopter la position de *l'autre* afin de critiquer la supériorité de l'art occidental. En se

considérant comme des ethnographes, les artistes mènent pour leur œuvre leurs propres enquêtes sur le terrain. Pourtant, selon Hal Foster, les artistes en ethnographes peuvent ignorer les problèmes propres à la discipline ethnographique en répétant ou en renforçant les fantasmes du primitivisme que l'anthropologie d'aujourd'hui veut éviter. Hal Foster utilise l'article « l'auteur comme producteur » de Walter Benjamin, publié en 1934, pour expliquer quand « l'auteur *proletkult* cherchait à se situer dans la réalité du prolétariat », il était obligé d'en partie prendre la place du patron⁵³⁹. La réalité supposée dans les deux positions opposées entre le travailleur et le patron peut conduire l'auteur à s'identifier en partie à la valeur du patronariat, donc l'auteur comme producteur ne peut pas se trouver à une distance suffisante pour critiquer tout le régime capitaliste. De même, l'artiste comme ethnographe peut aussi être piégé dans la réalité où l'ethnographe doit s'identifier avec *l'autre* et peut perdre ainsi son sens critique pour juger la communauté locale ou l'institution appartenant à *l'autre*⁵⁴⁰. C'est pourquoi Hal Foster indique que dans la réalité supposée par la position d'ethnographe, « l'artiste se trouve à son tour *ethnologisé* : l'institution expose ainsi la communauté incarnée par “son” artiste⁵⁴¹ ».

Puisque l'ethnographe pourra perdre son esprit critique sur son propre rôle et sur le régime injuste qui s'oppose à *l'autre* dans sa position de l'identification à l'autre, comment échapper au piège de la réalité supposée ? Selon Hal Foster, aujourd'hui l'artiste peut utiliser le fantasme de *l'autre* pour critiquer ou pour choquer les spectateurs qui s'habituent à l'art occidental, mais en même temps l'artiste intègre son fantasme primitiviste dans la réalité présupposée où « *l'autre* est censé être *dans le vrai* », et donc en devenant *l'autre-étranger* qu'on peut rencontrer réellement⁵⁴² ». Pourtant, *l'autre* est parfois une idéologie ou une autoréflexion plutôt qu'un étranger. Ainsi, pour Hal Foster, quand l'artiste comme ethnographe se trouve dans la position de *l'autre*, il risque de transformer son identification à *l'autre* en une exotisation du *soi*

⁵³⁹ Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais en français par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, cet ouvrage originellement paru sous le titre *The Return of the Real* par Massachusetts Institute of Technology en 1996, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 243.

⁵⁴⁰ « Dans cette perspective poststructuraliste, le paradigme de l'ethnographe, comme le modèle du producteur, a le tort de ne pas avoir pensé son présupposé *réaliste* qui situe la figure de *l'autre* (ici postcoloniale, là prolétaire) dans la réalité, dans la vérité, et non dans l'idéologie, pour la simple raison qu'elle est socialement opprimée, politiquement transformatrice et / ou matériellement productrice », Hal Foster, *ibid.*, p. 218.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 220.

ou encore en une obsession du *soi*⁵⁴³. En somme, l'identification à *l'autre* de l'artiste en ethnographe peut devenir simplement un exotisme lorsque le concept de *l'autre* est substitué par l'étranger, et cet exotisme peut aussi devenir un narcissisme lorsque l'artiste en ethnographe se projette comme l'autre-étranger. On peut comprendre les inquiétudes d'Hal Foster sur l'art quasi-anthropologique dans lequel l'artiste peut répéter le faux fantasme de l'ethnographie du passé en mettant l'accent sur le mythe de *l'autre* comme le mythe du sujet moderniste. À part ces observations, Hal Foster prend l'exemple des performances de l'artiste Mexicain-Américain James Luna pour illustrer comment l'œuvre d'art réussit à bousculer la réalité supposée dans la position de l'artiste en ethnographe, comme il remarque : James Luna « incarne les stéréotypes de l'Amérindien dans la culture blanche (le guerrier décoratif, le shaman ritualiste, l'Indien ivre, l'objet de musée)⁵⁴⁴ ». Les vrais stéréotypes sur *l'autre* sont transformés dans le faux fantasme, comme l'explique Hal Foster :

Ces fétiches pseudo-primitifs et ces artefacts pseudo-ethnographiques résistent à leur primitivisation et à leur anthropologisation en piégeant parodiquement ces processus. Toutes ces stratégies – parodies du primitivisme, inversion des rôles ethnographiques, mort préventive, pluralité des pratiques – perturbent une culture dominante qui repose sur des stéréotypes stricts, des relations d'autorité stables ainsi que des résurrections muséologiques et humanistes de toutes sortes⁵⁴⁵.

En fait, pour l'artiste d'origine indienne, il n'existe pas de vraie image de l'Indien, mais il existe beaucoup de stéréotypes de l'Indien. L'artiste joue la parodie de *l'autre* en refusant de s'identifier directement aux stéréotypes de *l'autre*, donc il est libre de critiquer la réalité, qui est dominée par l'opposition entre l'ethnographe et l'autre.

Si la parodie peut servir d'une stratégie efficace pour résister à la réalité établie et contrôlée par un seul ordre, l'artiste peut jouer encore plus de rôles différents pour explorer plus de sujets différents. Si les artistes des années 1980 s'intéressent au sujet sur l'inégalité entre les différentes cultures, c'est parce qu'ils ont l'envie de changer les problèmes d'inégalité culturelle dans notre monde. La proposition de « l'artiste en

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 244.

ethnologue » de Hal Foster révèle en fait l'envie de la confrontation à la réalité injuste chez les artistes des années 1980. Aujourd'hui, les artistes peuvent imiter non seulement le rôle d'ethnologue pour un sujet porté sur la culture, mais aussi le rôle d'enquêteur pour un sujet porté sur les conditions humaines ou les conditions sociales, puisque la seule valeur de l'art occidental n'est plus suffisante pour répondre aux peuples de différentes cultures et puisqu'un seul ordre de la réalité n'est plus non plus suffisant pour comprendre les différents points de vue sur notre monde. Notamment, après l'exploration de différentes formes d'enquête au cours des années 1960 et 1970, les artistes ne sont plus naïfs face au piège de la réalité unifiée et ordonnée par le pouvoir des autorités. C'est pourquoi on voit non seulement des critiques sur le pouvoir des institutions artistiques, mais aussi des critiques sur l'injustice sociale, l'inégalité culturelle, la violence et l'abus du pouvoir d'État dans les œuvres d'art depuis des années 1980. La position de « l'artiste en enquêteur » suppose aussi une réalité dans laquelle l'ordre de la réalité établi par l'État est confronté avec le monde vécu par chaque personne. Un artiste en enquêteur peut ainsi s'identifier à cet ordre établi pour connaître notre monde.

Néanmoins, l'artiste ne possède aucun pouvoir comme celui d'État incarné par la police, comme le pouvoir institutionnel incarné par le sociologue, ou comme le quatrième pouvoir incarné par le journaliste pour légitimer sa propre enquête. L'enquête d'artiste ne peut qu'être une plainte ou une protestation contre la « vraie » enquête légitimée par l'ordre de la réalité. Cette impossibilité d'être enquêteur légitime met une distance entre l'enquête d'artiste et l'enquête des autorités, et cette distance peut ainsi se transformer en regard critique sur la réalité établie par une enquête officielle. Tout comme le sens original de « parodie », qui veut dire « le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie⁵⁴⁶ », l'enquête d'artiste peut montrer une autre vérité à côté d'une enquête officielle ou pour discréditer une enquête officielle. La force d'une parodie consiste à subvertir la version d'une vérité légitimée par les autorités, donc l'enquête d'artiste peut faire contrepoint à une enquête officielle que l'artiste vise à contester. Pourtant, la fonction d'une parodie ne se limite pas toujours à la critique. Dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Gérard Genette essaie de distinguer six pratiques hypertextuelles dérivées de la parodie

⁵⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 17.

et d'analyser les différentes relations entre un texte et son texte dérivé (ou entre l'hypotexte et l'hypertexte selon les termes de Gérard Genette). Gérard Genette catégorise les différentes fonctions de la parodie par le régime ludique, le régime satirique et le régime sérieux, selon les différents motifs de l'auteur dans leur pratique hypertextuelle. Dans notre analyse on peut suivre ces six pratiques définies par Gérard Genette pour connaître les différentes enquêtes d'artiste d'aujourd'hui.

Puisque l'enquête d'artiste n'a pas de statut légal à l'égard du pouvoir d'État, on peut considérer l'enquête d'artiste comme une parodie qui n'a pas pour but de remettre en ordre la réalité, mais de la remettre en cause. Comme les propos de Luc Boltanski dans *De la critique*, la réalité indique ce qui est construit socialement par les règles instituées ou par les critères dominants ; par contre, le monde témoigne plutôt des flux mouvants de la vie et des expériences qui ne peuvent être adoptés par les catégories sociales. Le monde prouvé par notre expérience de vie ne correspond pas toujours avec la réalité maintenue par l'État. L'enquête, selon Luc Boltanski, est un dispositif important pour remettre le monde dans l'ordre de la réalité. Ce dispositif d'enquête n'est pas juste un moyen imaginaire conçu dans la fiction du roman policier, parce que ce dispositif d'enquête est emprunté au monde réel où la culture de l'enquête se forme avec la naissance de l'État-nation, comme l'explique Luc Boltanski dans *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*. Si on considère que la réalité et le monde peuvent être deux perspectives différentes, voire opposées, ces deux perspectives dans le dispositif d'enquête deviennent deux récits : le récit d'énigme pour représenter le monde désordonné et le récit de l'enquête pour retrouver la réalité ordonnée. Quand l'artiste imite ou transforme une autre enquête officielle de manière parodique, son œuvre devient elle-même un palimpseste dans lequel l'enquête d'artiste est un hypertexte dérivé de l'enquête officielle. On peut nommer ainsi l'enquête d'artiste l'« enquête-palimpseste », par rapport à l'enquête légitimée par les autorités.

Si une enquête-palimpseste d'artiste est menée pour bousculer une autre enquête, elle est aussi conçue pour critiquer ou contester l'ordre de la réalité supposé dans l'enquête visée. Dans la dernière partie de cette thèse, on voudra supposer que l'enquête-palimpseste d'artiste est menée pour représenter le monde vu, senti et compris par l'artiste et pour compléter ce qui est exclu par la réalité établie, puisque l'enquête officielle n'est qu'un cadre ou qu'une structure pour représenter la vérité. La relation entre la réalité et le monde devient celle entre hypotexte et hypertexte dans la

stratégie de la parodie. Pour comprendre les différentes pratiques hypertextuelles, Gérard Genette les définit d'abord clairement, par la relation qui articule les deux textes : la transformation et l'imitation. Ensuite, il encadre ces deux relations hypertextuelles dans les trois régimes : le régime ludique, le régime satirique et le régime sérieux, et l'on peut obtenir ainsi les six pratiques hypertextuelles comme montré ci-dessous :

	Régime ludique	Régime satirique	Régime sérieux
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Continuation

Comme le concept de palimpseste proposé par Gérard Genette pour voir les œuvres hypertextuelles, l'enquête-palimpseste d'artiste peut être considérée comme une perspective dédoublée dans laquelle la perspective sur notre monde ne se limite pas à celle de la réalité ordonnée. Dans cette partie, nous allons utiliser ces six catégories de la hypertextualité pour analyser les différentes enquêtes-palimpsestes d'artiste depuis les années 1980.

I. L'enquête comme jeu

Jouer est une capacité inhérente depuis l'enfance et le jeu est une situation créative dans laquelle on peut se plonger et s'éloigner de la réalité de la vie. Dans *Homo ludens* de Johan Huizinga, on peut trouver une définition assez précise du jeu :

Le jeu est une action qui se déroule dans certaines limites, de lieu, de temps et de volonté, dans un ordre apparent, suivant des règles librement consenties, et hors de la sphère de l'utilité et de la nécessité matérielles. L'ambiance du jeu est celle du ravissement et de l'enthousiasme, qu'il s'agisse d'un jeu sacré, ou d'une simple fête, d'un mystère ou d'un divertissement. L'action s'accompagne de sentiments de transport et de tension et entraîne avec elle joie et détente⁵⁴⁷.

Quand l'enquête devient un jeu, l'ordre de la réalité ne peut plus être respecté. Dans les enquêtes menées par des artistes, ce qui est réel est transformé en ce qui est ludique : une poursuite policière peut être traitée comme un jeu de cache-cache ou comme un voyage, la surveillance peut être considérée comme une histoire d'amour non réciproque, le rôle de détective peut être déguisé en celui d'ornithologue, une série de films policiers peut se déployer comme un tunnel du temps, et un bureau peut être monté comme un jeu de construction ou comme une maquette. L'enquête-palimpseste d'artiste apparaît comme une parodie ou un pastiche de la réalité dans la mesure où ce qui est exclu par l'ordre de la réalité peut être retrouvé dans le jeu.

1. Parodie

Dans les stratégies de hypertextualité proposées par Gérard Genette, la parodie détourne souvent un texte sans le dégrader. L'appropriation en art contemporain se rapproche aussi du détournement de la parodie dans la mesure où l'artiste transforme

⁵⁴⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, première publication en 1938 : *Homo ludens, proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, p. 120.

le style d'une image célèbre afin de recontextualiser à nouveau le sujet de cette image. Non seulement des tableaux célèbres peuvent être ciblés par l'appropriation artistique, mais aussi des idéologies, des règles, ou des textes peuvent être transformés, modifiés ou substitués par l'enquête d'artiste. Si l'enquête est un moyen de mettre le monde en ordre, il faut que l'enquêteur suive certaines règles ou certaines lois de l'État. Puisque l'artiste n'a pas de pouvoir comme celui de l'État, le monde représenté par l'œuvre d'art peut être interprété plus librement par rapport à la réalité établie par une enquête officielle. Il est possible que l'art, comme parodie de la réalité, devienne une façon de détourner la réalité établie par l'ordre de l'État.

A. Cache-cache

L'action de filature policière met un suspect en surveillance afin de recueillir certaines informations privées. Quand Vito Acconci suit les pas d'inconnus dans la rue, la filature de l'artiste, dans le but de documentation sur les itinéraires de passants, cartographie aussi le domaine public d'une ville. La filature n'est pas juste une manière de surveillance pour l'artiste des années 1980. Elle peut être vue comme un jeu de cache-cache. Sophie Calle est bien connue comme artiste enquêtrice depuis sa première publication *Suite Vénitienne* en 1983, dont le projet de suite a commencé en février 1980 entre les deux villes de Paris et Venise. Cette œuvre a été publiée par l'Édition de l'Étoile sous forme de photo-texte suivi de l'introduction « Please follow me » de Jean Baudrillard. Aujourd'hui, on peut retrouver cette œuvre rééditée dans le livre IV *À suivre ...* du recueil *Doubles-jeux*, réalisé sous la forme d'un coffret de 7 volumes par les Éditions Actes Sud en 2002. *À suivre...* comprend les trois projets de filature de l'artiste et commence à partir du *Préambule* (ou *Filatures parisiennes*, 1978-79), suivi de *Suite Vénitienne* (1979) et enfin de *La Filature* (1981). Dans le « Préambule » du livre *À suivre...* l'artiste présente ses carnets qui témoignent de son action de filature : « Depuis des mois, je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais...⁵⁴⁸ » Elle explique

⁵⁴⁸ Sophie Calle, « Préambule », *À suivre...* (Livre IV), Arles, ACTES SUD, 1998, p. 11.

bien sa motivation du plaisir de suivre les inconnus, et autrement dit elle s'intéresse plus à la pratique de filature qu'aux personnes suivies. Au contraire de la filature dans le domaine du renseignement de sécurité, qui consiste à comprendre et à connaître mieux une personne suivie, l'artiste choisit plutôt de la « perdre » et de l'« oublier ».

Pourquoi l'artiste choisit-elle la filature comme action artistique ? Dans ces mêmes carnets, on peut trouver sa source d'inspiration. Comme le montre l'artiste dans ses coupures de presse datées du 1^{er} Janvier 1979 : « 1979 sera en France une année de stabilité politique, a annoncé [par le ministre de l'Intérieur] », ou « Satisfait de l'activité de ses policiers en 1978, le ministre de l'Intérieur, Christian Bonnet, a pris l'engagement de faire encore mieux l'année prochaine⁵⁴⁹. » (Fig. 1) Sophie Calle a déjà conscience de l'intervention des forces d'ordre dans la vie quotidienne. Juste en dessous de ces annonces gouvernementales, l'artiste écrit son propre vœu : « Je prends de bonnes résolutions. Tous les jours je suivrai quelqu'un ». Elle veut emprunter les actions policières dans sa création, malgré l'échec de sa première tentative : « Quelques heures plus tard dans les jardins du Luxembourg. Je commence mal l'année⁵⁵⁰. » L'ironie réside non seulement dans ce commentaire sur sa malchance mais aussi sur l'optimisme du gouvernement au sujet de la sécurité sociale. Même si les techniques policières telles que la surveillance ou la filature sont douteuses pour les gens sans formation policière, l'artiste s'intéresse à son efficacité.

Cet emprunt de la filature policière n'est pas une blague, mais une bonne résolution de l'artiste pour lancer sa carrière. La suite est aussi une bonne façon d'imiter, si on veut commencer quelque chose à partir de zéro dans la création artistique. C'est pourquoi l'artiste ne s'épuise pas à jouer le jeu de filature. Au contraire des suites temporaires et fragmentaires notées dans ses carnets personnels, *Suite Vénitienne* nous présente une filature concrète et complète comme un voyage. L'artiste nous explique son motif dans son récit à la première personne :

À la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j'ai suivi un homme dont j'ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, tout à fait par hasard, lors d'une réception, il me fut présenté. Au cours de la conversation, il me fit part de son projet, imminent, de voyage à Venise. Je décidai alors de

⁵⁴⁹ Coupures de presse collées dans le carnet de l'artiste. Sophie Calle, « Préambule », *ibid.*, p. 18-19.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

m'attacher à ses pas, de le suivre⁵⁵¹. (Fig. 2)

Dans l'action de filature, l'artiste, en tant que suiveuse, peut partager ainsi le voyage d'un autre. C'est pourquoi l'artiste ajoute son monologue intérieur en italiques : « *Demain je verrai Venise pour la première fois*⁵⁵². » (Fig. 3) Elle est enthousiaste de connaître plus cet homme suivi mais aussi la ville de Venise, et de traiter cette mission de filature comme un voyage ou une récréation.

En outre, la suite, en musique, indique à l'origine une série d'airs de danse composés en une tonalité identique mais de rythmes et de caractères différents. Aujourd'hui, la suite peut désigner simplement un ensemble ordonné de pièces musicales, sans règles particulières et elle est devenue plus souple dans sa composition. Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948), compositeur vénitien connu pour ses œuvres d'opéra-comique, a créé *Suite Veneziana* à l'âge de soixante ans. Cette suite est composée de quatre pièces : *À la lagune*, *Barcarolle*, *le Nocturne*, et *Matin festif*, et donne une impression mélancolique du Grand canal de Venise. La filature de Sophie Calle propose aussi une composition plurielle avec le récit et la photographie et présente l'ambiance énigmatique comme celle dans la cité couverte de brouillard représentée par la suite musicale *Suite Veneziana*. Dans son récit de la suite, l'artiste introduit le thème de l'enquête, qui est très fréquent dans les lectures populaires, en transformant les rythmes musicaux de la suite – lent ou vif, mélancolique ou joyeux, en rythmes de l'action de sa poursuite à Venise. À part l'emprunt de la forme de la suite musicale, *Suite Vénitienne* est aussi un emprunt au genre du roman policier.

Certes, ces emprunts sont très courants et souvent considérés comme une stratégie d'appropriation dans l'art contemporain, cependant, ils ne sont pas faciles à analyser. Il faut distinguer ce qui emprunte et ce qui est emprunté dans leurs relations interactives. Dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Gérard Genette analyse les différentes relations d'emprunt entre deux textes dans sa théorie de l'hypertextualité. D'après lui, il faut retourner à l'histoire du genre de la parodie pour mieux connaître l'esprit de l'hypertextualité : « l'étymologie : *ôdè*, c'est le chant ; *para* : “ le long de ”, “ à côté de ” ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre

⁵⁵¹ Sophie Calle, « Suite vénitienne », *ibid.*, p. 38.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 43.

ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie⁵⁵³. » Cette origine désigne au moins trois différentes façons de parodier, mais avec un motif commun : « Elles ont en commun une certaine raillerie de l'épopée (ou éventuellement de tout autre genre noble, ou simplement sérieux, et – restriction imposée par le cadre aristotélicien – de mode de représentation narratif) obtenue par une dissociation de sa lettre – le texte, le style – et de son esprit : le contenu héroïque⁵⁵⁴. » Autrement dit, il s'agit de l'« application d'un texte noble à un autre sujet, généralement vulgaire⁵⁵⁵ ». En tant que parodie, la *Suite Vénitienne* de Sophie Calle « chante » une autre manière plus familière avec ses formes de l'album photographique et du journal intime personnel, par rapport à *Suite Veneziana*, dont la forme dérive de la cour des nobles du passé et aujourd'hui du *high art* en concert. En outre, *Suite Vénitienne* « chante » faux au niveau de son enquête comme jeu, par rapport à l'enquête policière assignée par l'autorité d'État.

En effet, le récit d'enquête de *Suite Vénitienne* est un déguisement de celui du roman policier. D'après Gérard Genette, on peut considérer ce déguisement comme hypertexte, qui dérive d'un texte antérieur (hypotexte), par transformation simple ou par imitation indirecte. Le thème et la forme de la filature pour l'artiste sont non seulement un jeu de transformation mais aussi un jeu d'imitation. C'est la dimension ludique de la filature qui inspire le plus l'artiste. Selon son titre, *Suite Vénitienne* de Sophie Calle (en tant qu'hypertexte) peut être considéré comme une transformation ou une adaptation de *Suite Veneziana* d'Ermanno Wolf-Ferrari (en tant qu'hypotexte) dans la mesure où la *Sérénissime* (le surnom de la République de Venise, 697-1797) est transformée en terrain de jeu de filature. Quant à la narration littéraire de l'artiste, il s'agit plutôt de l'imitation du récit d'enquête, comme un pastiche du roman policier. Mais, quand l'artiste introduit la photographie dans son récit d'enquête, ce récit est aussi transformé en légendes pour ses photos de la filature.

Pour approfondir la richesse des relations hypertextuelles dans *Suite Vénitienne*, on peut comparer son récit avec certains caractères conventionnels du roman policier, afin de distinguer son effet de parodie par transformation et son effet de pastiche par imitation. Dans l'article : « Scène et piste : spatialité du récit d'enquête », Dominique Meyer-Bolzinger essaye d'analyser la double structure progressive-régressive, idée

⁵⁵³ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 17.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

empruntée de Jacques Dubois⁵⁵⁶, dans le récit d'enquête conventionnel du roman policier. Elle considère la structure progressive comme une narrativité exemplaire dans le récit d'énigme : « le roman policier exhibe une forme narrative élémentaire (personnage central et intrigue ficelée), ce qui fait de ce type de récit, finalisé de l'énigme à la solution, théoriquement exempt de tout romanesque inutile à l'enquête, le conservatoire de la forme mimétique contestée par les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle⁵⁵⁷. » Au contraire de la structure progressive, la structure régressive est une méta-narrativité dans le récit d'enquête : « D'autre part, le roman policier narre aussi l'aventure d'un personnage qui se doit de construire le récit qui expliquera l'énigme, soit un récit second, enchâssé, qui fait de l'enquêteur une figure auctoriale⁵⁵⁸. » Dans le cas de *Suite Vénitienne*, il y a cette double structure où le récit d'enquête de l'artiste suiveuse est enchâssé dans le récit de l'énigme de la personne suivie par l'artiste. Sophie Calle dédouble notamment sa narration entre la description en police normale et l'autocritique en police italique. En tant que monologue, la description en police italique fait douter souvent de l'action de filature en proposant au lecteur un autre méta-position sur son récit. En effet, chaque récit d'enquête peut être considéré comme une transformation du récit de l'énigme qu'il cherche à résoudre, comme l'indique Meyer-Bolzinger, « Cette duplicité permet de considérer le roman policier comme une transformation de texte, le passage d'un récit impossible ou inacceptable (l'énigme) à un autre (la solution)⁵⁵⁹ ». Cette transformation de l'énigme à la solution peut donc être un processus d'unification et de trouver une seule solution correcte à l'énigme, c'est-à-dire la seule version de la vérité.

Comme la plupart des énigmes indiquées dès le début du roman policier, l'artiste montre de la curiosité envers le voyage d'une personne qu'elle a suivie et qu'elle a retrouvée par hasard dans son introduction de l'œuvre *Suite Vénitienne*. Cette personne et son voyage à Venise deviennent énigmatiques pour son enquête. Surtout, la ville de Venise est souvent considérée comme la « cité des eaux », la « cité des ponts » ou la « cité flottante » qui consiste en un ensemble de 121 petites îles divisées par un réseau

⁵⁵⁶ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan, 1992 pour la 1^{ère} Édition ; Paris, Armand Colin, 2006.

⁵⁵⁷ Dominique Meyer-Bolzinger, « Scène et piste : spatialité du récit d'enquête » [en ligne], *Textualités et spatialités, Savoirs en prisme*, sous la direction de Y. Calbérac, R. Ludot-Vlasak, n°8, 2018. Disponible sur : <https://savoirsenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/scene-et-piste-spatialite-du-recit-denquete/> [consulté le 5 février 2020].

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*

de canaux et en même temps reliées par 435 ponts. Les boulevards, les avenues ou les rues n'existent pas dans cette ville, mais il y a de nombreuses ruelles qu'on appelle *calle* spécifiquement à Venise. Quant à sa numérotation des bâtiments, la cité de Venise n'est pas établie voie par voie, mais quartier par quartier⁵⁶⁰, et elle suit plutôt un parcours en spirale qui facilite une localisation intuitive pour les habitants, mais souvent déroutante pour les visiteurs de l'extérieur. Cette cité est totalement complexe et fragmentaire au niveau de ses caractères géographiques, mais elle est aussi stimulante et curieuse au niveau du jeu. C'est pourquoi dès que l'artiste arrive à Venise, elle se sent perdue et déroutée : « *Mardi 12 février 13h 35. Arrivée place Saint-Marc, je m'assieds contre une colonne. Je regarde. Je me vois aux portes d'un labyrinthe, prête à me perdre dans la ville et dans cette histoire. Soumise*⁵⁶¹. »

Cette ville labyrinthique nous propose aussi un espace clos comme une île isolée du monde. Elle fonctionne comme une scène de crime, qui est « à la fois une représentation spatiale de la situation initiale, hyperbolisée par sa clôture, et la spatialisation des données de l'énigme⁵⁶² ». Cette scène énigmatique est un espace réservé à l'enquêteur dans la mesure où « la ferme délimitation explicite le fait qu'il porte un savoir difficile d'accès⁵⁶³ ». Cette clôture de la scène d'énigme est une caractéristique essentielle du genre du roman policier, comme le remarque Meyer-Bolzinger : « La fonction de cette clôture est celle d'un double cadrage, de l'investigation et du genre. Car il y a là une nécessité heuristique : par la délimitation d'un champ d'investigation, on limite la prolifération des indices, on représente la préparation méthodique de l'interprétation [...]»⁵⁶⁴. » Dans *Suite Vénitienne*, l'enquête de l'artiste connaît son lot de difficultés, en raison de sa situation géographique mais l'artiste, comme tous les détectives, cherche toujours des pistes. D'abord, en tant que suiveuse, elle tente de recourir à la police locale (*questura*) et à l'Office de tourisme de la gare pour se renseigner sur la liste de réservation envoyée par les hôteliers mais sans aucune réponse à cause de la loi sur la protection de la vie privée. Après cet échec, ce

⁵⁶⁰ Les numéros des immeubles existants dans les six quartiers (Sestriere) sont les suivants : Cannaregio 1 à 6426, Castello 1 à 6828, Dorsoduro 1 à 3964, Giudecca 1 à 820, San Marco 1 à 5562, San Polo 1 à 3144, Santa Croce 1 à 2359. D'après une expérience personnelle, même la carte ou le système GPS d'aujourd'hui ont de la difficulté à repérer correctement toutes les adresses vénitienes.

⁵⁶¹ Sophie Calle, « Suite vénitienne », *ibid.*, p. 44.

⁵⁶² Dominique Meyer-Bolzinger, *ibid.*

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ « La textualité de la scène du crime, liée à sa caractérisation comme un espace clos et porteur de signes [...] Aussi la scène du crime apparaît-elle comme l'emblème miniaturisé de la spatialité du récit d'enquête », *ibid.*

qu'elle peut faire est de téléphoner aux 181 hôtels de différentes catégories sur la liste de tous hôtels vénitiens afin de vérifier l'endroit du séjour de la personne suivie. La ville labyrinthique est remplacée par ces 181 hôtels suspects, un énorme nombre de pistes réelles du monde.

Le vendredi 15 février, la suiveuse commence à appeler tous ces hôtels à partir de 14h, et jusqu'à 18h45, quand elle obtient enfin une réponse positive : « j'ai composé le numéro de téléphone de la "Casa de Stéfani", pension de troisième catégorie et demande pour la cent vingt-cinquième fois à parler à M. Henri B. On me répond qu'il est sorti pour la journée. La voix précise : " Ils partent tôt le matin et ne reviennent que le soir, tard. " Je remercie et je raccroche⁵⁶⁵ ». Par hasard, « La "Casa de Stéfani" est située 2786 calle Traghetto, c'est-à-dire à cent mètres environ de l'auberge où je loge⁵⁶⁶. » (Fig. 4) Quand la suiveuse se rend à cette adresse : « À mi-chemin, du côté gauche, la "Casa de Stéfani". J'ose à peine lever les yeux sur la porte close et la dépasse sans ralentir mon pas⁵⁶⁷ », elle soliloque : « 19h 15. Mon enquête se déroulait sans lui, Sa découverte risque de tout bouleverser, précipite l'échéance. J'ai peur⁵⁶⁸. » Elle s'inquiète du changement des règles de son jeu, dues à la présence du sujet suivi.

La bonne piste de la Casa de Stéfani réduit ainsi le champ de son enquête sur Henri B., mais aussi réduit le champ de son jeu. Il faut que la suiveuse se concentre sur la suite de son propre objectif jusqu'à la fin du jeu. Néanmoins, la suiveuse risque de perdre sa position dominante, si elle se fait repérer dans ce jeu de filature. C'est pourquoi la narratrice critique cette découverte de la nouvelle piste dans son propre monologue :

Dimanche 17 février 1980

G. invite son ami à lui décrire l'emploi du temps d'Henri B. *À cette évocation si concrète des habitudes d'Henri B. la peur me saisit à nouveau. J'ai peur de le rencontrer, j'ai peur que la rencontre ne soit médiocre. Je ne veux pas être déçue. Il y a un tel décalage entre ses pensées et les miennes. Je suis seule à rêver. Les sentiments d'Henri B. ne font pas partie de mon histoire⁵⁶⁹.*

⁵⁶⁵ Sophie Calle, « Suite vénitienne », *ibid.*, p. 53.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

On voit que la suiveuse a conscience de la règle du jeu de filature, voire peur de la briser dans ses monologues sensibles. Plus la suiveuse s'approche de son sujet suivi, plus elle éprouve d'émotions et d'illusions fortes dans chaque nouvelle découverte ou déception. En fait, ses sentiments subjectifs d'insécurité et de culpabilité contestent l'image d'un détective rationnel et calme qu'on peut trouver dans la plupart de romans policiers. Le récit devient la confession de la suiveuse :

Mardi 19 février 1980

10 heures. [...] la nuit dernière j'ai fait un cauchemar : il vient vers moi et s'exclame : "Écoutez cela suffit !" Plus loin dans le rêve, cette femme lui ordonne de ne plus sortir dans la rue afin de déjouer mes recherches. Elle court après moi, tombe accidentellement dans le Grand Canal. Je saute dans l'eau sale et la ramène sur la terre ferme. Je disparaissais. Elle se demande qui est cette blonde qui l'a sauvée de la noyade et s'est enfuie sans laisser de traces⁵⁷⁰.

Cette confession révèle la fragilité psychologique du personnage et la honte de son action de filature dans le monde réel, par opposition à l'action d'un vrai détective professionnel.

Dès que la suiveuse est informée du temps du retour de Henri B., elle préfère la coïncidence au contrôle : « À 15 heures je pars à la recherche d'Henri B. à travers les rues de la ville, au hasard de ma promenade. *La méthode est facile, élémentaire et reposante, même si elle s'est montrée jusque-là peu efficace*⁵⁷¹. » Elle comprend mieux cette fois qu'il s'agit de la chance et de la coïncidence dans un jeu. Enfin, elle peut rencontrer comme prévu l'individu suivi : « Au beau milieu du campo San Angelo, je le vois. Il me tourne le dos et photographie un groupe d'enfants qui jouent. Vite, je l'imites⁵⁷². » (Fig. 5) D'après Dominique Meyer-Bolzinger, une des origines du roman policier provient des romans de la Prairie qui relatent « des aventures de traces et de traques dans les grands espaces sauvages de l'Amérique du nord⁵⁷³ ». Or, le roman de la Prairie « s'opère non seulement en lien avec les transformations économiques et

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ Dominique Meyer-Bolzinger, *ibid.*

sociales de l'époque, mais aussi à la faveur d'une transplantation spatiale, depuis un espace naturel, celui de la Prairie, vers l'univers urbain issu de l'industrialisation⁵⁷⁴ », et le rôle du chasseur dans la Prairie devient ainsi celui du détective cérébral⁵⁷⁵. Mais, l'artiste ressemble plutôt au chasseur qui attend par chance sa proie, contrairement à Holmes, grand détective fictif qui peut calculer statistiquement tous les risques et les possibilités dans son analyse « intelligente » de chaque crime.

En outre, à l'époque moderne il existe aussi d'autres méthodes d'enquête plus intuitives dans le genre du polar, par rapport à la méthode logicienne, comme le montre Dominique Meyer-Bolzinger : « Avec les enquêteurs qui refusent le modèle holmésien, le mouvement logique devient déplacement dans l'espace : pour eux, penser, c'est marcher⁵⁷⁶. » C'est un retour à l'intuitionnisme : « Ces enquêteurs marcheurs font resurgir la figure du limier, comme un retour à la piste matérielle et à une acception littérale de la formule "suivre la piste", un retour aux figurations archaïques de l'investigation pour souligner une sensibilité au concret, au détriment de l'intelligence abstraite⁵⁷⁷ ». L'artiste devient elle-même aussi un limier qui suit sa proie pour nous emmener réellement dans le labyrinthe de Venise. La narratrice énumère précisément les sites traversés dans sa suite avec Henri B. :

Notre parcours commence : campo San Angelo, calle des Spezier, pinte de la Cortesia – il tend son doigt vers le canal comme pour signaler quelque chose à la femme. Je prends une photo dans la direction indiquée – campo Manin –, leurs chemins se séparent subitement, elle tourne à gauche, lui à droite – campo San Luca, calle dell Balanze, calle dei Fabri, calle de Teatre o de la Comedia, campo San Salvador –, il hésite devant le Credito Italiano, jette un regard vers le canal, repart –

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ « Dans ces enquêtes-là, essentiellement des romans d'énigme de l'âge d'or, le modèle du chasseur a quasiment disparu au profit du lecteur et du logicien, et l'animalisation du détective, sa transformation en chien renifleur, très présente dans les romans antérieurs à la Première Guerre mondiale, est reléguée au rang de parade grotesque par les enquêteurs cérébraux de l'entre-deux-guerres », Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, presses universitaires de Lyon, 1989. Reprise par Dominique Meyer-Bolzinger, *ibid.*

⁵⁷⁶ « Par exemple, le commissaire Maigret, imaginé par Simenon en opposition aux détectives rationnels et brillants, qui rejette l'idée même de méthode et fonde son investigation sur la compréhension, suit la piste en marchant dans Paris, en refaisant un itinéraire, en mettant ses pas dans ceux de la victime », Dominique Meyer-Bolzinger, *ibid.*

⁵⁷⁷ Par exemple, « Adamsberg (Fred Vargas) sent la cruauté, comme une odeur qui "suinte", tandis que Maigret (Simenon) "[renifle] l'intimité des autres" », Dominique Meyer-Bolzinger, *ibid.*

calle Mazziareta Due Aprile, campo San Bartolomeo, salizzata San Grisostomo⁵⁷⁸.

Cette énumération redondante reconstruit une piste concrète de la suite avec les lieux réels. Pour l'artiste, la suite est une simple stratégie d'imitation non seulement au niveau de l'action mais aussi au niveau de la narration, dans la mesure où la narratrice est satisfaite de l'énumération de tous ces noms de rue, tout comme la suiveuse qui se contente de suivre les pas du sujet suivi. Le principe de sa suite n'est que l'imitation, la plus sincère possible : « Après avoir photographié à mon tour le canal, la maison, ces lieux qu'il fixait, je reprends la poursuite. *Il est seul, je deviens imprudente. Je m'approche trop de lui.* »⁵⁷⁹ La suiveuse ne tente pas d'analyser ou de comprendre les actions de sa proie, mais d'imiter et de reprendre ses actions. Ainsi, dans les photos de la suite d'Henri B., on n'a que des vues de dos du sujet, sans les vues de face.

Quand l'action de filature devient une imitation formelle sans raison, voire sans âme, la suiveuse risque de perdre la distance d'avec sa proie : « *Par ma faute j'ai distrait son parcours. Il est intrigué. Je devrais m'éloigner, pourtant je reste près de lui. Je suis peut-être lasse de jouer seule*⁵⁸⁰. » La suiveuse se critique elle-même dans sa confession. Mais, quand la suiveuse reprend conscience de la règle de filature, il est déjà trop tard : « Je soulève les paupières : il est devant moi, tout près. Nous sommes seuls. Il ne dit rien. Il a l'air de réfléchir – quelques secondes de grâce –, essaie-t-il de se souvenir ? Et puis il parle : “Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu'il fallait cacher ! Il se recule pour me photographier⁵⁸¹.” » Ce croisement de regards se trouve non seulement entre les personnages mais aussi entre les yeux humains et les objectifs photographiques. Les rôles de suiveuse et de suivi s'échangent au moment de cette rencontre dans la mesure où le suivi prend la photo de la suiveuse comme un aide-mémoire ou un avertissement. Ainsi, à partir de ce moment, la domination de la suiveuse ne s'exerce plus sur le suivi, et le jeu de filature doit être suspendu :

Il me demande ce que j'ai vu de Venise. Je ne trouve pas de réponse. Devant mon silence, il tente autre chose : il me dit que je n'aurais pas dû laisser ma carte d'identité en évidence, à la réception de l'hôtel. *Invention dérisoire*. Je lui souris. *Je*

⁵⁷⁸ Sophie Calle, « Suite vénitienne », *ibid.*, p. 83.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 90-91.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

*suis soulagée qu'il ne dise pas : "À votre place..." ou bien "Vous auriez dû..." J'aime la maladresse avec laquelle il cache sa surprise, son désir d'être maître de la situation. Et si, en fait, j'avais été la victime inconsciente de son jeu, de ses trajets, de ses horaires... Je reste muette*⁵⁸².

Face à la suiveuse, c'est la personne suivie qui prend la parole pour interroger la suiveuse. Sous le choc, la suiveuse devient ainsi passive et panique pendant son interrogation. Quand cette interrogation devient une contre-enquête sur la suiveuse, cette dernière est pourchassée aussi par l'appareil photographique du suivi.

La suiveuse doit se soumettre au guidage de sa proie : « Nous longeons la lagune, le quartier est désert. Il déclare qu'il a rendez-vous dans une heure environ, près de la place Saint-Marc et suggère que nous prenions ensemble le vaporetto qui nous y déposera. J'accepte. *Je suis à sa disposition*⁵⁸³. » Elle peut affronter son concurrent de jeu enfin en public, et avoir une occasion de prendre sa photo :

Nous restons silencieux. Suis-je soulagée, déçue ? Nous arrivons devant le café "Florian". Je comprends qu'il faut nous séparer. Je tente de le photographier, il met sa main devant son visage pour le cacher et il s'écrie : "Non, ça n'est pas du jeu !" Nous nous disons au revoir, simplement. Je crois qu'il esquisse un sourire. Il s'éloigne sous les arcades. Je le photographie de dos et le laisse aller⁵⁸⁴. (Fig. 6)

Mais, Henri B. refuse de participer à son jeu en cachant son propre visage. La photo du visage du suivi comme fin de la filature est toujours manquante dans ce récit policier. La narratrice se demande si son action, ainsi que son histoire échouent ou pas : « *Qu'avais-je imaginé ? qu'il allait m'emmener, me provoquer, m'utiliser ? Henri B n'a rien fait, je n'ai rien découvert. Il fallait une fin banale à cette histoire banale.* »⁵⁸⁵ Avant ce croisement, elle attend plus de découvertes et plus de surprises sur sa proie suivie, tout comme l'attente des lecteurs sur les intrigues extraordinaires de cette filature. La suiveuse veut suivre la banalité du monde réel, mais aussi la banalité de la règle d'une histoire pour finir son récit et son voyage. Elle suit à nouveau les traces de

⁵⁸² Sophie Calle, « Suite vénitienne », *ibid.*, p. 92.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

Henri B. à Venise comme si elle voulait rester encore dans le jeu⁵⁸⁶. Elle pense également à la réaction du suivi après la révélation de sa propre existence : « *Mercredi 20 février 1980 10 heures. Aujourd'hui je ne l'attendrai pas dans la rue Traghetto. Je ne peux plus le suivre. Il doit être inquiet, se demander si je suis là, derrière lui – maintenant il pense à moi – mais je serai sur ses traces. Différemment*⁵⁸⁷. » La suiveuse espère avoir plus de contact avec le suivi mais il y a risque que son jeu de filature soit repéré.

La suiveuse essaye de changer sa stratégie en suivant d'autres pistes. Elle revisite l'antiquaire que Henri B. a consulté et comprend enfin la motivation de ce voyage de sa proie suivie : « *18 heures. Je vais au rendez-vous fixé par l'antiquaire. [...] J'apprends qu'Henri B. cherche des décors à Venise car il doit y tourner un film avec le peintre italien B., qu'il a l'intention de louer un appartement à l'année et qu'il reviendra en novembre. C'est donc de cela qu'ils parlaient lundi dernier*⁵⁸⁸. » En outre, elle connaît aussi la passion d'Henri B. ainsi que son métier en photographie, voire son adresse et son téléphone à travers les paroles de cet antiquaire : « Luigi me fait asseoir dans l'un de ses fauteuils. Il m'offre un whisky et m'interroge : “Savez-vous qu'Henri B. fait aussi des photos à Venise pour un livre de l'écrivain anglais C. ?” Je fais signe que oui. Luigi ajoute : “Regardez, ils ont même signé mon livre d'or, les derniers noms, là...” je lis : Henri B. et N. M., 6 avenue M., Paris. Tél. : 281...⁵⁸⁹ » (Fig. 7) Le voyage à Venise de Henri B est dû à son travail, et il n'est pas simplement un touriste, mais un metteur en scène ou un photographe professionnel dans la vie. Par conséquent, le parcours de Henri B. à Venise est peut-être une préparation pour un film ou un album photographique.

L'énigme du voyage de Henri B. est ainsi résolue grâce à son entretien avec l'antiquaire Luigi. Ce récit de solution comme dans la plupart de romans policiers raconte à nouveau et synthétise cette histoire d'enquête au lecteur. Comme l'indique Dominique Meyer-Bolzinger, « puisqu'elle [la solution] entrelace un discours de la méthode (comment le détective a su) à un récit de ce qui s'est passé, la scène finale est structurée comme une réduplication des moments de l'enquête. Ainsi s'établit la

⁵⁸⁶ « A l'aube, je m'en vais alors qu'il dort. Personne dans les rues. Je parcours seule les itinéraires que nous avons empruntés ensemble ces deux derniers jours, Henri B. et moi », *ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

symétrie entre la scène du crime et la scène finale, deux espaces clos de part et d'autre de l'enquête⁵⁹⁰. » Le voyage de Henri B. est ainsi terminé dans cette révélation du motif de son voyage. Mais le jeu de filature n'est pas encore fini, tellement la suiveuse s'immerge dans la vie privée de sa proie suivie : « Que faire à Venise sans lui ? Je pense qu'il faut partir, mais j'envisage aussi de reprendre sa chambre, de dormir dans son lit. »⁵⁹¹ En évitant l'affrontement avec Henri B., la suiveuse choisit d'intercepter directement sa dernière image à la « sortie » de la gare (Fig. 8) :

Dimanche 24 février 1980 10 heures. 10h 08 LUI. La femme le suit. Ils portent tous deux des bagages encombrants. Ils se dirigent lentement, péniblement vers la sortie. Je le photographie une dernière fois alors qu'il franchit l'enceinte de la gare. Je n'irai pas plus loin. Il s'éloigne, je le perds de vue. Après ces treize jours passés avec lui, notre histoire s'achève. 10h10. Je cesse de suivre Henri B.⁵⁹².

En raison de la sortie du personnage suivi, le voyage, le récit, et le jeu de suite de l'artiste se terminent en même temps, mais il nous manque toujours le visage du suivi du début à la fin de cette filature, tout comme une enquête lacunaire. Pourtant, ce dénouement nous invite à revoir et à relire cette histoire quand son jeu de filature devient un cours de photographie proposé par Henri B., photographe professionnel. En effet dans son cours, c'est la vision et le geste professionnel de photographe possèdent une certaine attractivité qui attire sans cesse les regards de la suiveuse. Ainsi, dans la fin de ce cours, l'artiste choisit de « sortir » du guidage de Henri B. en prenant sa dernière image à la sortie de la gare.

Au niveau des images, l'artiste utilise la photographie comme méthode et technique d'enquête. Dès le début du récit, la narratrice énumère son équipement de filature :

Lundi 11 février 1980

22h Dans ma valise : un nécessaire de maquillage qui m'aidera à modifier ma physionomie, une perruque blonde coupée au carré, des chapeaux, voilettes, gants,

⁵⁹⁰ Meyer-Bolzinger, *ibid.*

⁵⁹¹ Sophie Calle, « Suite vénitienne », *ibid.*, p. 105.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 107.

lunettes noires, un Leica et un Squintar (cet accessoire qui se visse sur l'objectif est muni d'un jeu de miroirs permettant de prendre des photos de côté, sans viser le sujet)⁵⁹³.

Cette énumération nous montre la préparation professionnelle et technique de la suiveuse pour le déguisement et la surveillance. Surtout, l'accessoire du *Squintar* possède une « fausse » lentille frontale qui ne sert que de camouflage de la prise de vue sur un objet suivi et un miroir qui renvoie l'image vers le vrai objectif de l'appareil photographique. Avec cet équipement d'espionnage, la suiveuse imite le détective, qui collecte des informations d'un côté, et imite aussi les prises de vue choisies par Henri B., un photographe professionnel, d'un autre côté. Dès la révélation de la profession d'Henri B. à la fin de l'histoire, les photos prises par l'artiste durant la filature ne sont pas seulement des preuves de traces d'Henri B. mais aussi telles des photos de plateau pour la préparation du film. Autrement dit, ce n'est pas la personne suivie qu'on doit voir, mais la scène vue et partagée entre le suivi et la suiveuse. Ces photos de la surveillance de l'artiste deviennent ainsi un album photographique de voyage.

D'abord, au niveau de la narration, l'artiste imite le roman policier dans la mesure où la spatialité et la textualité s'unissent dans son récit de filature. Il s'agit du pastiche de la scène d'énigme et de solution typiques du genre du roman policier. En outre, au niveau des images photographique prises pour rendre visible la vision d'Henri B., il s'agit aussi du pastiche d'une série de prises de vues photographiques professionnelles. La filature à Venise est un voyage, un jeu d'imitation mais aussi un apprentissage de la photographie. Ainsi, du point de vue global de toute œuvre, le style du roman policier et le style photographique d'Henri B., ces différentes formes de pastiche (tout comme les différentes danses d'une suite musicale) composent une parodie de *Suite Veneziana*, parce que la musique sur la nostalgie de la Sérénissime est transformée en roman policier, en jeu et en album photographique. Dans l'article « Le Nouveau roman et le roman policier : éloge ou parodie », Simon Kemp explique que la stratégie d'imitation et de transformation du roman policier chez les Nouveaux romanciers ne sont qu'un doute sur la réalité :

Le roman policier leur convient à merveille à cause de deux éléments essentiels de

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 43.

la forme : premièrement, le genre met en scène l'affrontement entre la raison humaine et la réalité qu'elle essaie de décrypter, affrontement que les Nouveaux Romanciers imitent dans leurs propres ouvrages ; deuxièmement, le roman policier les attire à cause de sa foi optimiste que l'observation et la déduction réussiront à rendre compréhensible cette réalité, perspective à laquelle ils s'opposent absolument⁵⁹⁴.

Dans *Suite Vénitienne*, Sophie Calle, à l'instar d'un Nouveau Romancier nous propose aussi un affrontement entre la représentation photographique comme preuve de la réalité et le jeu de filature immaîtrisable et indéfinissable. En tant que suiveuse, l'artiste préfère se perdre dans les rues / pistes infinies de la vieille cité que rendre l'ordre du monde avec son enquête, tout comme l'image de détective dans le Nouveau Roman : « le détective échoue, le criminel s'échappe et, le mystère, quant à lui, reste le plus souvent sans résolution, se perdant en détails innombrables ou s'évanouissant dans le doute et le non-événement ⁵⁹⁵ . » L'artiste essaye de représenter un monde « irréductible » par l'idéologie de la réalité, qui est représentée par le regard objectif de la photographie et par l'enquête policière rationnelle. Ainsi, on peut considérer que *Suite Vénitienne* est une parodie de la réalité établie.

B. Déguisement

Dans les jeux de cache-cache de Sophie Calle, l'action de filature est transformée en voyage ou apprentissage de la photographie. L'image du détective est aussi transformée en touriste ou en photographe. Le mythe de détective peut être détruit par un personnage anodin. Ian Fleming (1908-1964) a créé James Bond, un des personnages d'agent de renseignement les plus célèbres du monde avec une vingtaine de films adaptés de ses romans d'espionnage. Avant sa carrière d'écrivain, Ian Fleming

⁵⁹⁴ Simon Kemp, « Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ? », *Itinéraires* [En ligne], dirigé par Véronique Desnain, numéro 2014-3, 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/itineraires/2579> [consulté le 10 février 2020].

⁵⁹⁵ Les Nouveaux romanciers, « trouvent plutôt dans le genre populaire un collaborateur, parfois réticent, parfois involontaire, dans leur mission de repenser notre conception de ce que nous connaissons, et de ce qui peut être connu, du monde qui nous entoure et du passé qui persiste dans nos mémoires », Simon Kemp, *ibid.*

travaillait pour la *Naval Intelligence* britannique comme assistant personnel du directeur sans aucun lien avec le MI-5 (*Military Intelligence, section 5*), ou le MI-6 (*Military Intelligence, section 6*)⁵⁹⁶. C'est plutôt la légende de Dusko Popov (1912-1982), l'agent double du MI-6 au sein de l'*Abwehr* (Défense) allemand, qui inspire à Ian Fleming le personnage de James Bond. En qui concerne ses expériences au service du renseignement marin, Ian Fleming a participé aussi à certaines opérations importantes pendant la Seconde guerre mondiale grâce à ses connaissances linguistiques. D'après Herman Matthijs, Ian Fleming est en 1942 le dirigeant de l'unité spéciale : 30 AU (la *30 Assault Unit*), dont la tâche est d'« infiltrer le territoire allemand et la zone occupée », et le but est de « se renseigner sur le programme nucléaire militaire Allemand⁵⁹⁷ ». Le 4 janvier 1945, Ian Fleming est « convoqué à Londres pour une opération ultrasecrète : rechercher les fonds et l'or des Nazis⁵⁹⁸ ». Herman Matthijs indique aussi une autre opération en mai 1945 pour exfiltrer Martin Bormann (haut dignitaire Nazi, 1900-1945) de Berlin : « Les Britanniques partent du principe que Bormann sait tous des comptes bancaires suisses ainsi que des pierres précieuses cachées et des œuvres d'art. Christopher Creighton est un des membres de cette opération, dirigée par Ian Fleming. Ce dernier choisit de nommer cette opération ultrasecrète : *James Bond (J-B)*⁵⁹⁹. » Ces activités du renseignement vécues par l'écrivain offrent à ses romans d'espionnage non seulement le climat géopolitique mais aussi l'ordre politique international, de la Seconde guerre mondiale à la Guerre froide.

Si le personnage de James Bond représente les forces Alliées de la Seconde guerre mondiale et les forces du Groupe cinq qui relie les services de renseignement des pays anglophones (*Five Eyes* : l'Alliance des services de renseignement de l'Australie, du Canada, de la Nouvelle-Zélande, du Royaume-Uni et des États-Unis) pendant la Guerre

⁵⁹⁶ Le MI-5, une des sections du service de la sûreté du Royaume-Uni, est chargé principalement des renseignements sur les actes de terrorisme, l'espionnage, la prolifération d'armes de déconstruction massive. Le MI-6 est chargé du renseignement extérieur et des échanges de renseignements avec des services de renseignement et de sécurité étrangers. Herman Matthijs, « Le Renseignement dans la vie de Ian Fleming », *Note Historique* [En ligne], N° 31, juillet 2010. Disponible sur <https://cf2r.org/historique/le-renseignement-dans-la-vie-de-ian-fleming/> [consulté le 1^{er} janvier 2021].

⁵⁹⁷ Traduction de l'auteur. John Cornwell, *Hitler's scientists, science, war and the devil's pact*, Londres, 2003 ; Rainer Karlsch, *Hitlers bom*, Lannoo, 2005. Cité par Herman Matthijs, *ibid.*

⁵⁹⁸ Traduction de l'auteur. Tom Bower, *Nazi gold*, Harper Collins, 1997. Cité par Herman Matthijs, *ibid.*

⁵⁹⁹ Traduction de l'auteur. « Une autre opération de la " 30 AU " s'appelle *Operation Paperclip*. Elle a pour objectif de faire passer d'Union soviétique en Grande-Bretagne des savants et autres responsables du régime nazi, dans les semaines qui suivent le 8 mai 1945. Ian Fleming participe également à cette opération secrète », Herman Matthijs, *ibid.*

froide, il introduit la réalité, dans laquelle vivait Ian Fleming, dans la fiction. Chaque mission dangereuse de James Bond a pour but la remise en ordre, tout comme les opérations secrètes effectuées par Ian Fleming, qui pourront pour but de rétablir l'ordre maintenu par les forces alliées ou par le Groupe cinq. Pour les lecteurs, il est indispensable de reconnaître la réalité et l'idéologie politique introduites par l'écrivain afin de s'immerger dans les aventures audacieuses de James Bond. C'est la raison pour laquelle Ian Fleming donne son grade de *Commander* dans la *Naval Intelligence* à son personnage James Bond⁶⁰⁰, comme la transmission du pouvoir de la réalité au roman.

En tant que héros immortel, l'intelligence et le courage de James Bond évitent la menace provenant des autres pouvoirs des pays « méchants », en opposition avec les pouvoirs des pays « justes ». Puisque James Bond incarne le nouvel ordre mondial, le choix du nom pour ce personnage devait correspondre à l'attente des lecteurs des pays justes. En 1944, lorsque Ian Fleming visite les îles Caraïbes, il a acheté l'ouvrage *Field Guide to Birds of the West Indies* de l'ornithologue James Bond (1900-1989) pour observer les oiseaux pendant ses loisirs. Il emprunte plus tard ce nom de l'ornithologue pour son héros dans *Casino Royale*, publié en 1953. Apparemment, c'est un choix qui s'est fait par hasard, mais en réalité, l'écrivain veut chercher un nom assez ordinaire pour un récit populaire. Comme l'explique l'écrivain dans sa lettre à la femme de l'ornithologue : « Ce qui me surprend c'est ce nom court, peu romantique, Anglo-saxon mais pourtant très masculin dont j'avais besoin, et donc un second James Bond est né⁶⁰¹. » D'après Jim Wright, il faut attendre dans les années 1960, quand les romans de James Bond sont devenus populaires aux États-Unis que l'ornithologue a connu enfin « le voleur » de son nom, et plus tard, en 1964 l'écrivain a donné la copie de la première édition de son ouvrage *You Only Live Twice* (On ne vit que deux fois)⁶⁰² à l'ornithologue en signant : « Pour le vrai James Bond, du voleur de son identité »

⁶⁰⁰ Selon Herman Matthijs, « Le recrutement de Ian Fleming s'est fait par l'entremise du gouverneur de la *Bank of England*, Montagu Norman, une connaissance de la mère de Fleming, qui entretient de bonnes relations avec le chef de ce service de renseignement, l'amiral John Godfrey. Ce dernier est *Director of Naval Intelligence* (DNI) de la *Royal Navy* pendant la Deuxième Guerre mondiale. Dans ce service, Fleming est l'assistant personnel de l'amiral Godfrey et le D.N.I. s'intéresse surtout aux connaissances linguistiques de Ian. Il obtient le grade de *Commander* dans la *Naval Intelligence*. C'est aussi le grade de James Bond en tant qu'« agent 007 » dans les films du même nom », Herman Matthijs, *ibid.*

⁶⁰¹ Traduction de l'auteur. Archive de *The New York Times*, « James Bond, Ornithologist, 89 ; Fleming Adopted Name for 007 », *The New York Times* [En ligne], le 17 février 1989, p. 19. Disponible sur <https://www.nytimes.com/1989/02/17/obituaries/james-bond-ornithologist-89-fleming-adopted-name-for-007.html> [consulté le 2 janvier 2020].

⁶⁰² Cet ouvrage est le dernier roman à paraître du vivant de l'écrivain.

comme récompense⁶⁰³ ». Un nom banal devient un des personnages fictifs les plus célèbres du monde.

En réalité, la vie de l'ornithologue n'a aucun lien avec l'agent secret du renseignement. Il n'y a que dans *Die Another Day* (Meurs un autre jour, film de James Bond sorti en 2002) où l'agent secret se déguise comme ornithologue pendant son séjour au Cuba, qu'on peut retrouver la trace de l'origine de l'identité de James Bond. Il est certain qu'à travers les films et les romans, la réputation de l'agent James Bond se répand plus largement que celle de l'ornithologue James Bond, et une création du monde fictif « vole » l'identité d'une personne réelle. Pourtant, quelle est la vraie identité de l'agent secret sous le nom de James Bond ? Pour l'artiste américaine Taryn Simon (1975-), ce vol de l'identité de James Bond est un jeu de rôles qui crée un personnage de double identité entre fiction et réalité. Les projets artistiques de Taryn Simon s'inspirent de la méthode de James Bond ornithologue en reprenant son titre de l'ouvrage *Field Guide to Birds of the West Indies*. L'œuvre de l'artiste consiste en deux parties publiées séparément : *Birds of the West Indies* en 2013 et *Field Guide to Birds of the West Indies* en 2014. L'artiste joue comme James Bond l'ornithologue pour identifier, photographier et classer tous les oiseaux dans les 24 films de James Bond l'agent secret de renseignement. Les deux identités de James Bond sont échangées dans la mesure où le détective devient ornithologue pour décrypter le monde cinématographique de James Bond. Donc, l'ouvrage *Field Guide to Birds of the West Indies* de l'artiste devient une adaptation, qui transforme le guide scientifique en genre policier.

Quand on parle des films de James Bond, on pense d'abord à ses aventures exotiques dans les différents pays et aux « Bond girls », les comédiennes assez séduisantes pour troubler son plan de sauvetage et menacer sa vie. Contrairement à ces éléments attirants, les oiseaux ne jouent jamais de rôle important dans les films de James Bond. Pourquoi ce sujet bien anodin ? Dans l'introduction de son œuvre, l'artiste considère le personnage James Bond l'agent de renseignement comme affranchissement de l'État, qui peut transgresser toutes les lois et l'ordre établi par les autorités locales pour sa mission, sans aucune sanction. Notamment, Ian Fleming donne

⁶⁰³ Traduction de l'auteur. Jim Wright, *The Real James Bond : A True Story of Identity Theft, Avian intrigue, and Ian Fleming*, Pennsylvania, Schiffer Publishing, 2020. Cette copie a été mise aux enchères en 2008 et a rapporté le prix de 84000 dollars.

à James Bond le titre de « double O sept » (mais souvent nommé par les chiffres 007) qui implique la section au sommet du MI6, dans laquelle les agents possèdent le permis de tuer à leur discrétion durant la mission sur le terrain. Selon l'historien de la Seconde guerre mondiale Damien Lewis, il existe des agents de *Special Operations Executives* qui ont reçu le préfixe de code de service « 0 » après avoir fini leur entraînement sur l'action de donner la mort à d'autres⁶⁰⁴. Ian Fleming ne se concentre que sur les aventures excitantes du personnage. L'agent 007 possède ainsi le droit privilégié de tuer directement les gens, plus fort que la justice de l'État. Il faut toutes les élaborations de scénario et toutes les effets spéciaux cinématographiques pour construire le personnage de James Bond. Contrairement à l'incarnation de l'affranchissement de l'agent 007, les images des oiseaux capturées par l'artiste ne sont pas conçues originellement pendant le tournage des films de la série des James Bond. Comme l'explique l'artiste : « Les apparences des nombreux oiseaux dans les films ont été imprévues, et non-détectées visuellement, en fonctionnant comme bruit de fond dans n'importe quelle scène où ils entrent par hasard⁶⁰⁵. » Ces oiseaux passent inaperçus non seulement aux yeux de l'équipe de tournage, mais aussi aux yeux de la plupart de spectateurs. C'est la raison pour laquelle la capture et l'identification des oiseaux cachés au fond des images ouvrent une autre perspective par rapport au monde fictif de l'agent James Bond. L'introduction de l'œuvre présente aussi le but principal de cette enquête :

Simon s'aventure à travers chaque scène pour découvrir les moments au hasard, en entraînant ses yeux à détourner son regard des médiums de séduction – le glamour, le luxe, le pouvoir, la violence, le sexe – afin de regarder seulement dans les marges. L'artiste force les regards de spectateurs à s'éloigner du centre, à s'opposer aux intentions de l'affranchissement, en encadrant ceux qui sont oubliés, insignifiants et négligés⁶⁰⁶.

Donc, il s'agit du désordre réel dans l'ordre établi par le scénario de l'affranchissement de James Bond.

⁶⁰⁴ Damien Lewis, *Churchill's Secret Warriors: The Explosive True Story of the Special Forces Desperadoes of WWII*, London, Quercus, 2014.

⁶⁰⁵ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, *Field Guide to Birds of the West Indies (Part II)*, Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz, 2014, p. 23.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

Taryn Simon ne joue pas seulement le rôle de James Bond l'agent secret pour trouver les pistes vers la vérité, mais aussi celui de l'ornithologue :

Chaque oiseau est classifié par le *time code* de son apparition, sa location, et l'année de son vol. La taxinomie est organisée par pays : certains emplacements correspondent aux nations reconnues sur la carte, tels que la Suisse, l'Afghanistan, et la Corée du Nord, alors que d'autres existent uniquement dans le récit fictionnalisé pour les missions de James Bond, tels que la République d'Isthmus, de San Monique, et l'île SPECTRE⁶⁰⁷.

La méthode de classification proposée par l'artiste ressemble plutôt à un recueil de preuves à travers la vidéosurveillance dans une enquête policière que dans la taxinomie ornithologique. Le gros volume de *Field Guide to Birds of the West Indies* de l'artiste recueille 36 pays en les séparant par différentes couleurs dans les marges de pages (Fig. 9). Par exemple dans les films tournés en Italie, l'artiste capture 63 images d'oiseaux à Venise, à Cortina d'Ampezzo, à Sienne et à Talamone (Fig. 10). Les pages sont colorées en rouge bordeaux et les images capturées sont toutes transformées en noir et blanc. Il est ainsi difficile d'identifier les oiseaux par leur apparence et par leur couleur. La recherche de Taryn Simon ressemble beaucoup aux techniques de l'interception d'informations ou de la détection des signaux utilisés par les militaires. Pour les oiseaux découverts à Venise, il y a deux films de James Bond : *Moonraker* sorti en 1979, et *Casino Royale*, sorti en 2006. Dans *Moonraker*, James Bond rencontre ses ennemis dans les canaux de Venise et s'engage ainsi dans une course-poursuite ébouriffante sur l'eau et aussi sous les ponts. En prenant sa gondole aux équipements spéciaux, James Bond sort du Grand Canal et transforme la gondole en voiture roulant sur la terre. Mais, la grande longueur de la gondole étonne tous les passants, les touristes, le serveur et le cuisinier travaillant sur les terrasses de la Place Saint-Marc, même le chien et les pigeons de la place Saint-Marc (Fig. 11).

La gondole-voiture de James Bond n'est pas seulement un gadget de haute technologie qui peut s'adapter à différentes conditions de trafic, mais aussi un accident de circulation dans l'espace public. L'agent 007 possède toujours le droit privilégié à l'exonération de responsabilité de tous les accidents ou de toutes les catastrophes

⁶⁰⁷ *Ibid.*

causées par ses missions secrètes. Le gadget n'est qu'une fantaisie pour plaire au spectateur. La ville de Venise devient une arène de combat entre deux forces opposées. La gondole-voiture réussit à franchir les limites de la cité des Eaux et des Ponts pour s'éloigner de la menace de la poursuite des ennemis en navire. La haute-technologie élargit le droit privilégié de l'agent de renseignement comme un pouvoir de l'État sans frontières. Le réalisateur de *Moonraker*, Lewis Gilbert (1920-2018), tourne aussi de gros plans de visages d'animaux, qui sont terrifiés par l'apparition de la gondole-voiture et qui répondent aussi aux visages de la foule étonnée. Il y a aussi des plans tournés sur l'envol des oiseaux à cause du débarquement de la gondole-voiture sur la Place Saint-Marc. Dans le but de créer un effet de peur de la gondole qui est transformée en voiture, la caméra capture des images de l'envol rapide des oiseaux sur la place. La dispersion des groupes d'oiseaux symbolise la peur de la foule, face à la gondole-voiture inconnue. Le réalisateur peut ainsi attirer tous les regards et toute l'admiration des spectateurs sur la gondole-voiture comme ces visages étonnés dans le film. Dans la caméra du réalisateur, les plans des oiseaux sont planifiés pour jouer le rôle de la foule.

Au contraire de la personnification des oiseaux dans *Moonraker*, Taryn Simon essaie de rendre indépendants les oiseaux dispersés partout dans le film. Dans la scène de la course-poursuite, l'artiste capture beaucoup d'images d'oiseaux nommés comme « 00:00:00 Venice, Italy. 1979 » selon l'heure de leur apparition dans le film. Si on compare le film *Moonraker* avec les images capturées par Taryn Simon, l'histoire du film est complètement basculée du débarquement brutal de la gondole-voiture à l'observation des oiseaux. Au niveau formel, les images extraites du film deviennent le puzzle dans lequel les séquences originales sont divisées ou découpées selon l'apparition des oiseaux. Chaque image capturée par l'artiste dans les images animées des films de James Bond est comme une chasse aux oiseaux en plein air. Pourtant, il y a toujours de la chance et de la perte dans la chasse. Dans les images capturées par l'artiste, on trouve souvent de petites ombres ou de petits flashes qui nous indiquent l'apparition des oiseaux dans les films (Fig. 12). En effet, la plupart des images capturées sont de mauvaise qualité à cause du film en mouvement. Puisque les oiseaux ne jouent aucun rôle dans le scénario conçu pour le film, ils portent les informations du monde réel : la location et l'année par rapport à la fiction du film. Comme indicateurs du réel, les oiseaux deviennent des signaux à détecter dans le monde fictionnel du film.

Dans *Casino Royale* (2006), une bataille entre James Bond et ses ennemis se

déroule aussi à Venise. Les deux camps se trouvent dans un ancien immeuble en travaux, dont le fondement s'appuie sur les airbags qui permettent à l'immeuble de flotter. Pendant une fusillade violente, les airbags sont percés par la balle et l'immeuble est pris par les eaux et commence à s'enfoncer dans le Grand Canal (Fig. 13). Avec les images virtuelles générées par la technique numérique, cette menace urgente de l'écrasement de l'immeuble crée sans doute un sommet dramatique pour attirer les spectateurs. L'artiste capture aussi les images d'oiseaux à ce même moment de l'écrasement de l'immeuble et ces oiseaux deviennent un indicateur du monde réel dans le monde virtuel (Fig. 14). Même si ces oiseaux capturés par l'artiste ne sont que de petits points brillants à l'arrière-plan de la scène originale, ils sont des signaux-faibles pour prouver l'existence du monde réel. Quant à San Monique, le pays imaginaire sur une île caribéenne dans le film *Live and Let Die* (1973), les oiseaux capturés par l'artiste (par exemple « 01 :00 :09 San Monique, Caribbean Sea. 1973 ») nous indiquent leur habitat spécifique aux Caraïbes, mais ils appartiennent aussi à San Monique, le monde fictif. Leur apparition révèle la relation dialectique entre le monde fictif du film et la localisation réelle du tournage de film. C'est la raison pour laquelle l'artiste inclut les archives de James Bond l'ornithologue à l'Académie des Sciences Naturelles de Philadelphie dans son œuvre, en introduisant certaines informations référentielles sur les différents oiseaux classifiés aussi par leur pays.

Si on compare les images des oiseaux capturées par l'artiste avec les archives ornithologiques de James Bond (Fig. 15), on peut trouver différentes méthodes de documentation sur les oiseaux. Pour l'ornithologue, l'analyse d'apparences est essentielle pour l'identification d'une espèce spécifique. Par exemple, dans sa description sur l'Amazone de Cuba (*Amazona leucocephala leucocephala*) (Fig. 16) :

Le front, le lore et la partie antérieure de la calotte sont blancs, l'oreille-couverture noire ; le reste des parties supérieures vert-perroquet, la marge des plumes noire ; la queue verte, les plumes extérieures des vexilles intérieures jaunâtres ; les rectrices [plumes de la queue servant au vol] extérieures marquées de rouge vers la base, les vexilles extérieures de la tectrice sous-caudale bleues ; les pennes des vexilles intérieures noires, les vexilles extérieures, la rémige primaire, l'alula, et la secondaire distale brillante bleues, le reste des ailes noires mais la couleur noire aux marges des plumes moins présente ; les joues et la gorge rouges, le sein, les côtés et

les flancs comme le dos en vert un peu plus pâle ; l'abdomen est rose-marron, le point des plumes un peu sombres, les pilons sont bleuâtres ; la queue-couverture supérieure et inférieure vert-jaunâtre. Longueur 29 cm ; aile 19-21,5 cm ; queue 11cm ; bec 2,5 cm ; tarse 2 cm⁶⁰⁸.

La description détaillée de chaque partie suit « les peaux d'oiseaux », le schéma anatomique de l'oiseau (Fig. 17) présenté dans les archives de James Bond. Les principaux critères de cette classification concernent la répartition de couleurs dans les différentes parties anatomiques. L'ornithologue donne son observation sur cette espèce dans sa collection : « L'immatrice n'a pas de couleur blanche sur la tête. Cette caractéristique est remplacée par une couleur plus sombre ; les joues et la gorge avec un mélange de vert⁶⁰⁹. » Il fait ensuite la comparaison avec les autres variétés dans les différents territoires poches : par exemple avec la même espèce à Grand Cayman, « *A. l. caymanensis* ressemble à *leucocephala* mais il est plus vert jaunâtre ; la couleur rose à la gorge est séparée plus ou moins de celle aux joues ; la couleur blanche au front est moins extensive ; les taches rougeâtres à l'abdomen sont réduites⁶¹⁰. » Il définit ainsi cette espèce avec les autres variétés relatives : « Cuba est l'Île de Pins (*A. l. leucocephala*) ; Grand Cayman (*A. l. caymanensis*) ; Little Cayman (accidental ?) et Cayman Brac (*A. l. hesterna*) ; les Bahamas, –Abaco, Acklin, Great Inagua et, officiellement, l'Île de la Fortune et Long Island (*A. l. bahamensis*)⁶¹¹. » De l'observation, la comparaison à l'identification, l'ornithologue essaye d'affirmer les quatre sous-espèces de l'Amazone de Cuba.

Dans cette étude morphologique de l'Amazone de Cuba, l'ornithologue montre la méthode taxinomique dans laquelle l'espèce *Amazona leucocephala* peut se différencier encore par ses habitats locaux : Cuba, Grand Cayman, Cayman Brac et les Bahamas. La nomenclature binominale d'*Amazona leucocephala* mérite ainsi de se voir attribuer le rang de sous-espèce selon les différentes localisations géographiques. La sous-espèce *Amazona leucocephala leucocephala*⁶¹² est nommée par la nomenclature tri-nominale comme une nouvelle espèce découverte. Le troisième nom ajouté est

⁶⁰⁸ Traduction de l'auteur, *ibid.*, p. 469.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Ici, le tautonyme (répétition du nom d'espèce) est l'emploi d'un même nom pour désigner une espèce et une sous-espèce incluse dans cette espèce.

souvent pour mettre l'accent sur le nom de la personne qui a découvert une sous-espèce, ou sur l'habitat local, mais dans ce cas de *A. l. leucocephala*, la répétition du nom implique peut-être que l'ampleur de cette sous-espèce ne se limite pas à un certain territoire comme les trois autres sous-espèces. En taxinomie, la nomenclature binominale crée sans doute un système de nomination efficace pour catégoriser les différentes espèces, pourtant elle ne peut pas décrire toutes les variétés d'une même espèce. Au contraire, la nomenclature tri-nominale pour une sous-espèce essaye de proposer plus d'informations du monde où les espèces vivent et de rendre le monde plus divers et plus proche de l'observation sur le terrain. La taxinomie ne sert pas juste à maintenir un ordre de nomination, mais aussi à dépasser cet ordre dans la mesure où un ornithologue ou un ornithologue amateur peuvent découvrir encore de nouvelles espèces.

L'artiste admire beaucoup le travail accompli dans *Field Guide to Birds of the West Indies* publié par James Bond l'ornithologue, où il y a au moins quatre cents espèces d'oiseaux découvertes dans la zone de la Mer des Caraïbes. Sa première publication date de 1936, et il faut attendre après 62 ans pour que la publication : *A Guide to the Birds of the West Indies* (1998) de Herbert Raffaele avec d'autres auteurs nous propose de redécouvrir les oiseaux Caribéens. Taryn Simon publie sa version de *Field Guide to Birds of the West Indies* comme un grand hommage à l'ornithologue, en transformant la règle de la nomination des oiseaux en jeux de codage. Pour l'artiste, l'apparition des oiseaux dans les films porte les informations du monde réel qui peuvent décrypter le mythe de James Bond l'agent secret. D'un côté, elle nomme les oiseaux détectés par leurs localisations géographiques, de l'autre côté, elle invente aussi le code temporel selon le temps de déroulement de film et l'année de la sortie de film. L'encodage du temps et le décodage de l'espace créent ainsi la règle de nomination des oiseaux capturés des films de James Bond. Dans l'œuvre de l'artiste, l'étude morphologique des oiseaux devient la détection des pistes d'oiseaux.

Taryn Simon montre aussi les lettres, les médailles, les artefacts ; les cartes et les publications de James Bond l'ornithologue pour nous emmener dans sa vie réelle (Fig. 18), par rapport aux fictions cinématographiques de James Bond. Par exemple, dans une correspondance en Français avec le Père Pinchon daté du 21 juillet 1950, l'ornithologue se renseigne sur les pistes possibles de la grive à pieds jaunes :

Je suis assuré de votre intérêt aux oiseaux de la Martinique, et je vous écris pour savoir si vous avez rencontré le « mauvis » (*Cichlherminia Iherminieri*) dans les grandes forêts de cette île. L'espèce se trouve à la Guadeloupe, Dominique, et Ste. Lucie, mais jusqu'au présent n'est pas connue à la Martinique. Le mauvis semble la « grosse grive » (*Margarops*), mais les pattes sont jaunes, le plumage dessous fronce, et la queue tout-à-fait brune⁶¹³.

L'ornithologue s'adresse à son « informateur » local sur les pistes du mauvis, tout comme le détective travaille pour dépister un criminel. Puisque les informations recueillies sur terrain proposent de nouvelles pistes, le guide d'oiseaux de James Bond peut introduire des découvertes locales dans les connaissances établies par la taxinomie. Quand une observation du monde réel réécrit une règle scientifique, l'ordre établi par la réalité peut être changé par nos nouvelles expériences apprises du monde. Bien au contraire, les missions de James Bond l'agent secret ont le but d'imposer l'ordre de l'État dans un monde en désordre. C'est la raison pour laquelle l'artiste choisit de rendre hommage à l'ornithologue, qui observe et classe les oiseaux inconnus dans le monde réel.

Dans *Field Guide to Birds of the West Indies* de Taryn Simon, l'article « Wonderful Machine » (Machine parfaite) de Nico Baumbach est présenté comme préface pour nous introduire le symbole de l'oiseau dans l'histoire du cinéma. D'après lui, « Comme Fleming, Hitchcock avait été un amateur de l'observation des oiseaux, et dans beaucoup de ses films, les oiseaux jouent un rôle crucial. Pour Hitchcock, les oiseaux, comme les femmes, étaient les créatures exotiques à observer, mais aussi étaient potentiellement (et dangereusement) observatrices elles-mêmes⁶¹⁴. » Pourtant, dans *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock, les oiseaux sont mis en scène délabrement et artificiellement pour jouer leur rôle d'assassin et de misogyne. Taryn Simon, en tant que détective, cherche au contraire, ce qui n'est pas contrôlé dans le tournage des films de James Bond. Les oiseaux hors du centre deviennent une représentation du désordre du monde réel, par rapport à d'autres parties construites par la fiction des films de James Bond. Taryn Simons souligne l'existence « exotique » de ces oiseaux également comme les observateurs en dehors de la fiction de James Bond dans la mesure où les oiseaux

⁶¹³ Traduction de l'auteur. *Ibid.*, p. 489.

⁶¹⁴ Traduction de l'auteur. Nico Baumbach, « Wonderful machine », *ibid.*, p. 14.

représentent plutôt le monde « libre » de la nature qui s'oppose au monde artificiel conçu pour approuver l'ordre de l'État dans les films de James Bond. Ainsi, en superposant le regard détecteur de James Bond l'agent secret et le regard observateur de James Bond l'ornithologue, *Field Guide to Birds of the West Indies* de l'artiste transforme les films de James Bond en jeu hypertextuel qui entremêle sans cesse le monde réel et la réalité établie par la fiction policière.

C. Jeu de construction

Quand les films de James Bond sont transformés en terrain d'observation d'oiseaux, les oiseaux « attrapés » par Taryn Simon révèlent le monde réel dans le monde fictif du film. L'espace est aussi un élément important pour envelopper nos expériences de vie quotidienne. Entre l'espace physique et le monde psychique, comment représenter notre intériorité à travers l'intérieur d'un espace ? Quel genre d'espace se rapproche plus de nos sentiments personnels ? Tatiana Trouvé (1968-), artiste franco-italienne, crée des espaces de bureau en maquette par des techniques sculpturales. Elle vit et travaille à Paris, et elle a reçu le prix Marcel Duchamp en 2007 avec la série « Polders » dérivée de son grand projet évolutif : *Bureau des Activités implicites (B.A.I.)*. La dénomination du *B.A.I.* est similaire à celle du *Federal Bureau of Investigation* (FBI qui peut être traduit littéralement par « Bureau fédéral d'enquête ») et implique peut-être que l'artiste s'intéresse à l'idée d'enquêter sur des choses difficiles à raconter ou à expliquer. Si la vocation du FBI est d'éclairer ou de résoudre une énigme, la tâche du *B.A.I.* est, au contraire, de retourner à ce qui est ambigu ou incompréhensible. Dans un entretien mené par le philosophe Américain Richard Shusterman, l'artiste présente son œuvre :

Mon *B.A.I.* est né d'un projet à la fois mélancolique et audacieux, celui de donner forme à un sentiment de disparition ou d'inexistence. L'audace, c'était de bâtir un lieu au sein duquel cette disparition serait non seulement tangible, mais produirait des formes presque malgré elle, comme contre son gré. Ce que j'archive, c'est ce vide. Ce que j'invente, c'est un temps qui échappe à notre unité de mesure

chronologique. Si j'ai nommé cette œuvre « Bureau », et si j'ai regroupé des activités dans différents *Modules*, c'est peut-être, tout simplement, pour me permettre de passer et de faire passer dix ans⁶¹⁵.

Ce bureau est construit pour le temps qui passe, comme si l'artiste choisissait d'archiver ses propres expériences de vie entre 1997 et 2007. Selon l'entretien entre Tatiana Trouvé et Hans Ulrich Obrist à l'occasion de la publication de son livre d'artiste *Djinns* en 2005, l'artiste explique son mobile pour créer ce bureau :

Pendant plusieurs années, j'avais accumulé des titres, des dessins, des projets et des choses comme ça. Et quand je me suis trouvé dans un moment très difficile à Paris, toutes ces lettres que je faisais pour chercher un emploi on fait « masse » et sont venues alimenter toutes les autres choses. J'ai pensé que le moment était venu de construire la carapace ou la structure dans laquelle tout ce monde pourrait devenir visible. Puisque je ne pouvais pas l'écrire, puisque ce n'était pas du tout mon médium, j'allais le construire. Je pense que je suis pour cela, vraiment un sculpteur⁶¹⁶.

Pour l'artiste, le *B.A.I.*, en tant que bureau, est à la fois un espace de travail et un espace d'exposition. Autrement dit, le *B.A.I.* est non seulement un espace personnel privé pour l'artiste elle-même mais aussi un espace public pour les spectateurs. Le FBI est un organisme chargé de rendre la justice non seulement à la victime personnelle et aussi de rendre l'ordre au monde. Dans certains cas, une affaire personnelle peut être considérée comme un événement public, par exemple, un meurtre qui peut provoquer un débat sur un problème social. Le double caractère de bureau (comme le dit le terme « office » en anglais) se manifeste ainsi dans son espace personnel mais ouvert à d'autres, ou encore dans son pouvoir exercé sur un criminel mais en même temps efficace pour toute la société.

Plus précisément, l'artiste parle de ses propres expériences avec des bureaux réels :

⁶¹⁵ Richard Shusterman, « “Corps sans figure” : conversation entre Tatiana Trouvé et Richard Shusterman », *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, MAC/VAL, Frac des Pays de la Loire, Galerie Johann Köning, Galerie Emmanuel Perrotin, Galerie Almine Rech, Köln : Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2008, p. 117.

⁶¹⁶ Tatiana Trouvé, Arno Geiger ; entretien avec Hans Ulrich Obrist, *Djinns*, Paris, Dijon, Marseille, Nice, Cneai ; Galerie Georges-Philippe & Natalie Vallois ; Espace Paul Ricard, 2005.

En 1995, lorsque j'ai décidé de vivre à Paris, et d'y vivre en tant qu'artiste, j'ai commencé par chercher un travail me permettant de louer un atelier ou un appartement. La recherche d'un emploi est devenue un travail à temps complet. Les lettres de refus ont commencé à remplir ma boîte aux lettres. Toutes commençaient ainsi : "Madame, Mademoiselle, Monsieur, nous sommes au regret", etc. Je trouvais incroyable qu'un refus puisse me transformer d'un seul coup en homme, en femme et en jeune fille. J'ai, à la suite, eu l'idée d'écrire les lettres de motivation en les signant avec un tampon spécialement conçu. Y figurait la proposition suivante : "Madame, Mademoiselle, Monsieur, Tatiana Trouvé". J'ai conservé, dans mon *B.A.I.*, nombre de ses lettres de refus, en prenant soin de les évider de leurs contenus⁶¹⁷.

Les titres donnés sur les lettres de refus conservées par l'artiste sont utilisés pour respecter les usages de politesse dans l'écriture d'une lettre officielle. Pourtant, ces titres impliquent la méconnaissance de l'expéditeur sur le destinataire. Quand l'identité du destinataire est remplacée simplement par les termes : Madame, Mademoiselle et Monsieur choisis au hasard, cet usage de politesse est en fait impersonnel, voire indifférent. Contrairement à cette indifférence du bureau officiel, le *B.A.I.* est un endroit où inclure de nombreuses expériences de frustration, par exemple l'échec d'un entretien dans un bureau étranger ou la réception de lettres de refus. Les sentiments et les émotions personnels sont exclus par l'impersonnalité d'un bureau administratif. Ainsi, l'artiste veut retrouver ce qui est invisible mais existant dans nos expériences vécues dans les bureaux, ainsi que le dit l'artiste : « il y avait à la fois la volonté de répondre à un système bureaucratique en utilisant une logique propre à ce système, et la volonté de transformer cette réponse en une expérience esthétique⁶¹⁸ ». L'archivage du *B.A.I.* consiste non seulement à conserver les expériences personnelles de l'artiste, mais aussi à comprendre le geste de conservation lui-même. Comme Tatiana Trouvé l'explique :

Mes archives sont un peu particulières et elles se sont développées sur deux plans différents. D'un côté, non contentes de sauver de l'oubli des expériences banales que l'on considère dans notre vie comme des "déchets", elles essayaient de

⁶¹⁷ Richard Shusterman, *ibid.*, p. 118.

⁶¹⁸ *Ibid.*

conserver ce que certaines de ces expériences produisent, comme des sentiments, qu'ils soient par exemple contigus à des expériences glorieuses engageant la réussite, ou pénibles, et associés à l'échec. Sur un autre plan, mes archives se sont développées pour conserver ce qui produit ce mouvement invisible où l'intuition prend place, où l'idée se formule (avant de se concrétiser ou non dans une œuvre) : peut-être parce qu'à mes yeux ce mouvement est puissant et essentiel⁶¹⁹.

Il ne s'agit pas de mettre en ordre les expériences personnelles et émotionnelles, mais de suivre l'intuition subjective de l'artiste durant la production des archives du *B.A.I.* Cet archivage, comme parodie, cherche à transformer les méthodes rationnelle, systématique, scientifique, voire judiciaire utilisées par un bureau officiel, comme celui symbolisé par le FBI.

Au contraire du but de la documentation et de l'administration au sein du bureau officiel, l'artiste met l'accent plutôt sur l'oubli, l'envers de la fonction de mémoire :

J'accorde une place importante, dans mon *B.A.I.*, à l'oubli, et j'accorde une place tout aussi importante, dans ma vie, aux rêves, même si cela ne croise pas obligatoirement mon travail. [...] Alors qu'avec l'oubli, je joue bien plus volontiers ? Tout d'abord parce que j'apprécie cette faculté dont dispose l'oubli d'organiser et de diriger presque secrètement notre existence. Si j'oublie cela, c'est aussi pour mieux pouvoir me souvenir de ceci, si je me souviens de ceci, c'est pour pouvoir oublier cela : l'oubli opère des choix, des délections, de sorte que l'on pourrait affirmer que se souvenir et oublier participent d'un même mouvement. Pour moi, l'oubli dispose d'une charge créatrice⁶²⁰.

Si la construction matérielle du *B.A.I.* est une représentation de mémoire, elle peut être considérée en même temps comme une répression de l'oubli. Vice versa, si cette construction n'est pas complète et reste lacunaire comme une représentation d'oubli, elle peut devenir une déconstruction ou une résistance à la mémoire. Puisque la sculpture peut consister en partie vide comme symbole de l'oubli, et en partie pleine

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 122, 127.

comme symbole de mémoire, les maquettes du *B.A.I* peuvent aussi créer une mémoire de son oubli à travers la construction déconstruite. Pour Tatiana Trouvé, même si le sujet du *B.A.I* concerne des expériences de l'oubli, l'exclu ou l'invisible, l'artiste ne voit pas ses œuvres comme une fiction qui se détache du monde réel : « Je ne crois pas que mon travail appartienne au registre de la fiction, même s'il y a fait parfois appel, surtout par le passé⁶²¹. » En outre, la relation entre l'art et la vie réelle pour l'artiste ne se fait pas en opposition, mais plutôt en coexistence, comme elle le remarque :

Je ne conçois donc pas l'art d'un côté et la vie de l'autre. Ces deux choses sont, pour moi, essentiellement liées. Mais je ne pense pas non plus que cette relation de l'art à la vie puisse se résoudre, en ce qui me concerne, dans un "art de vivre", entendu comme fusion de l'art et de la vie. Mon travail a pu, par le passé, être compris comme un "art de survivre", même si je n'ai jamais donné de méthodes ou d'enseignements de cet art à quiconque⁶²².

Son art sert à survivre dans la mesure où l'art peut aider l'artiste à transformer sa vie réelle en force positive afin de continuer à vivre. Selon l'artiste, le spectateur de ses œuvres peut aussi partager l'idée de bureau avec sa propre expérience personnelle, puisqu'il vit peut-être aussi dans les mêmes conditions sociales que l'artiste : « comme des éléments issus directement de la vie sociale y étaient convoqués, peut-être les spectateurs de mes œuvres ont-ils pu partager mon expérience, peut-être ont-ils été affectés ou émus par certains de ses aspects, et peut-être cela était-il important pour moi.⁶²³ » Nos expériences vécues et nos sentiments personnels face à l'administration ou face à la bureaucratie sont réelles mais exclues parfois par ses procédures rigoureuses et standardisées. Un bureau officiel peut délivrer des titres aux personnes concernées et aussi maintenir son pouvoir pour certifier les documents « corrects » et pour garantir l'ordre de la réalité.

Au niveau de la composition du *B.A.I.*, on peut se référer à l'exposition au centre d'art de la Villa Arson de Nice et à l'introduction écrite de cette exposition par le commissaire Éric Mangion sur *French Connection : 88 artistes contemporains, 88*

⁶²¹ *Ibid*, p. 132.

⁶²² *Ibid*.

⁶²³ *Ibid*.

critiques d'art :

En 1997, elle [Tatiana Trouvé] commence à produire un ensemble évolutif intitulé le *Bureau d'Activités Implicites*. Il se compose aujourd'hui d'une douzaine de modules qui s'articulent les uns avec les autres. Chaque module correspond à une partie de ses activités : déplacements, recherches administratives ou artistiques, échecs, attentes ou aspirations. L'ensemble forme une sorte d'entreprise imaginaire et mentale dans laquelle les œuvres sont toujours à venir, non réalisées, tout en pouvant appartenir à un passé dont on ne connaît ni l'origine ni le contenu – raison pour laquelle ce « bureau » est qualifié « d'implicite »⁶²⁴.

Un des modules les plus représentatifs vient des expériences avec l'administration mentionnées plus haut, et Éric Mangion nous explique ce module :

Le *Module Administratif* demeure sans doute le plus significatif des éléments du *B.A.I.* Il intègre tous les documents qui ont régulé sa vie administrative et sociale durant des années : demandes de bourses ou d'ateliers, recherches d'emploi, lettres de motivation ou *curriculum vitae*. Bien plus qu'un simple meuble d'archivage, il met en exergue la dimension kafkaïenne propre à ce type de démarches, notamment par l'usage de systèmes de rangements complexes et codifiés ou par le recours à des ellipses formelles qui viennent perturber la lecture des informations⁶²⁵.

Dans ce *Module Administratif* (Fig. 19-21), d'abord, la cloison extérieure est colorée de différentes bandes de couleurs et au pied de la cloison on peut trouver les différents titres de l'artiste. La couleur de chacun ces titres décide de la couleur de chaque bande collée à la cloison extérieure, par exemple la couleur bordeaux du passeport français. Donc, on peut imaginer que le multiple de couleurs de ce module administratif représente autant d'expériences différentes de la demande de titre, contrairement à la couleur uniforme d'un bureau officiel.

Ensuite, à l'intérieur de ce module administratif, on voit que les lettres de refus

⁶²⁴ Éric Mangion, « Tatiana Trouvé », *French Connection : 88 artistes contemporains, 88 critiques d'art*, édité par Léa Gauthier, Black Jack Edition ; Paperback Quarto Edition, 2008, p. 686.

⁶²⁵ *Ibid.*

conservées dans les sachets plastiques et affichées sur les murs, sont découpées en partie au niveau de son introduction et de sa signature à la fin. Les photos d'identité de l'artiste sous différents déguisements ne sont pas intégrales, soit elles sont percées par un trou, soit elles sont agrafées par plusieurs agrafes. Une grande et longue table occupe presque totalement l'espace intérieur, mais sa surface n'est pas plate. La table consiste en structures complexes (Fig.21) : les barres destinées à suspendre les documents conservés en sachets plastiques, les petits coffrets, comme dans un comptoir de présentation, remplis des objets tels que des trombones, des boîtes d'agrafes ou des photos d'identité. La table de bureau perd sa fonction d'écriture, quand les documents fragmentaires, les coffrets en vide ou en creux, et les cuirs pliés et entassés créent ensemble un arrangement étranger et incompréhensible. L'espace du bureau est ainsi décomposé dans un état d'amnésie.

Dans le *Module à Lapsus* (Fig. 22), l'artiste veut répondre aux annonces d'emploi avec ses propres mots et sentiments personnels, par exemple : « Monsieur ou Madame le Directeur, dans l'attente je vous prie, je prie dans l'attente, je prie l'attente de mon attente⁶²⁶. » L'artiste imite une formule de salutation et ajoute ses propres phrases pour exprimer son angoisse personnelle. L'artiste utilise les expressions familières en opposition avec les expressions formelles, par exemple : « Je cherche tout ce qui pourrait me séduire, me convenir, ou au moins me nourrir, directement ou indirectement⁶²⁷ », ou elle choisit plutôt de dire la vérité au contraire d'utiliser la langue de bois pour couvrir ses incompétences, par exemple : « Je possède beaucoup de C.V.-guides afin d'obtenir un authentique parcours professionnel. Personne ayant une expérience similaire d'abstenir⁶²⁸ », ou « Je suis contre le système. Mais le système fera de moi une héroïne⁶²⁹. » Pour illustrer ces textes, l'artiste crée des affiches qui imitent la publicité commerciale et les expose comme dans un grand salon de recrutement (Fig. 22). Le spectateur est emmené en fait dans un parcours de la vie difficile, mais en même temps courageuse, de l'artiste. En tant que demandeur d'emploi, l'artiste est obligée de participer à la société, en jouant le premier rôle d'une tragédie sur la vie fructueuse d'une artiste. Ces lapsus volontaires de l'artiste deviennent le palimpseste d'une lettre de motivation pour la demande d'emploi.

⁶²⁶ Tatiana Trouvé, « Annexes », *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, 2008, p. 231.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ *Ibid.*

Dans le *Module des Titres* (Fig. 23), l'artiste invente aussi des titres qui s'opposent aux titres généraux, tels que le titre professionnel, la carte nationale d'identité, ou le diplôme d'études. Les parois sont construites en éponge jaune, ainsi que le paravent à l'intérieur de ce bureau. Les différents titres écrits sur les petits morceaux de papier blanc sont affichés dans certains petits coins des parois et du paravent, par exemple : « ETUDES POUR LE TUNNEL INFINI 1992 », « UN JEUNE NAIN SOURD ET MUET 1996 », « UN BOURREAU RATE À LA POURSUITE D'UNE FAUSSE VICTIME 1997 », « UNE CHAMPIONNE DE REPOSES INSOLUBLES 1996 », « PARIS RIT ET ME SURVIT 1997 », « MES ANNEES N'IMPORTE QUOI 1999, 1968-1999 »⁶³⁰. Ces titres d'un côté décrivent sa vie, sa personnalité, son rêve, sa propre évaluation à elle-même, et d'autre côté créent son propre C.V. plus fidèle à elle-même, par rapport à un C.V. officiel. D'après l'artiste :

Cela [L'idée de la conservation des lettres de refus dans le *B.A.I.*] revenait à retenir cette formule type : "Madame, Mademoiselle, Monsieur nous sommes au regret"... Des listes entières de regrets... Des regrets qui, à force de s'accumuler, finissaient par détruire leur objet. C'est également en partant de ce même point que j'ai décidé d'inventer des C.V., non pas en faisant la liste de tout ce que j'avais déjà accompli dans ma vie, mais en établissant celle de tout ce que je n'accomplirai jamais : ce "jamais" étant irrémédiable, contrairement au nombre de titres que l'on accumule et dont on doit toujours faire preuve. À mon grand regret, je sais que jamais je ne serai vétérinaire...⁶³¹

L'artiste attribue ces titres inventés à elle-même afin de montrer son CV, son parcours et ses compétences non-regrettables. Elle ajoute aussi les titres de ses œuvres réalisées dans cette liste de titres, par exemple « DJINNS 2005 », qui désigne un être intelligent, ou un mauvais esprit dans les légendes musulmanes et qui devient le titre même de son livre d'artiste publié en 2005 (Fig. 24). Ou encore, le titre : « Intranquillité 2005-2008 » désigne sa compétence de ne pas rester tranquille ou son caractère agité, et ce même titre est utilisé pour ses dessins réalisés entre 2005-2008 (Fig. 25-26), qui sont aussi la source d'inspiration pour l'œuvre *Polders* (2005 ; Fig. 27-28). Selon l'introduction

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 233-236.

⁶³¹ Richard Shusterman, *ibid.*, p. 118, 121.

d'Éric Mangion : « les *Polders* ont pour but d'occuper l'espace afin de le parasiter⁶³² ». Le mot polder signifie la terre endiguée conquise sur les marais maritimes et l'œuvre *Polders* de Tatiana Trouvé, d'après l'analyse de Christina Agostinelli, « représente ce qui était toujours là dans l'attente d'être récupéré et réorganisé⁶³³ ». Selon l'interprétation d'Éric Mangion ou de Christina Agostinelli, l'œuvre *Polders* est un espace psychique superposé, parasité, ou réorganisé sur un espace physique, comme palimpseste, et donc tous les modules du *B.A.I.* ne sont pas seulement exposés à l'axe horizontal de l'espace, mais aussi superposés à l'axe vertical du temps de la vie de l'artiste.

Il y a un autre module qui représente aussi visuellement le sujet de l'oubli, ainsi que le décrit l'artiste :

Dans mon *B.A.I.*, cette opération [de l'oubli] est convoquée par la *Cellule de sable*. C'est une petite structure de sable qui abrite un bureau et une chaise. Quand on y pénètre, on y trouve du sable qui repose sur le plateau de la table et un tablier en cuir, dont on doit se ceinturer, afin que le sable ne tombe pas au sol. Tout ce que l'on peut pratiquer à l'intérieur de cette cellule est, littéralement, un discours de sable : les opérations que l'on y effectue peuvent s'y inscrire sans jamais se fixer⁶³⁴.

Même les maquettes de la *Cellule de sable* (Fig. 29) imitent aussi la couleur grise du sable comme si toute la cellule était construite comme un château de sable et s'est effondrée elle-même aussi. Notre mémoire, comme le symbole de cette *Cellule de sable* est difficile à retenir et à fixer, de même que la notion de mémoire, puisque l'envers de mémoire est l'oubli, comme le dit l'artiste plu haut. Peut-être n'y a-t-il jamais une mémoire entièrement correcte, mais seulement un dispositif de filtrage, comme l'administration du bureau, pour décider de ce qui peut être retenu par la réalité. Dans le but de révéler le rôle du bureau comme un filtrage de mémoire, l'artiste crée aussi des *Modules des Archives* (Fig. 30-32) pour conserver des correspondances ou des correspondances non envoyées. L'artiste appelle « Secrets » et « Mensonges » les

⁶³² Éric Mangion, *ibid.*, p. 686.

⁶³³ Christina Agostinelli, « Tatiana Trouvé : Polder 2001 », extrait du catalogue de *Collection contemporain – La collection du Centre Pompidou* [En ligne], sous la direction de Sophie Duplaix, Paris Centre Pompidou, 2007. Disponible sur

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/tzHrISc> [consulté le 25 Février 2021].

⁶³⁴ Richard Shusterman, *ibid.*, p. 127.

ballons qu'elle bétonne ou congèle et conserve dans ces modules spécifiques pour la fonction d'archivage⁶³⁵. Dans un des bureaux des archives de l'artiste (Fig. 32), le sol et les éviers de cuisine sont en inox, les bonbonnes plastiques pour fontaine à eau sont étalées sur les chariots-armoires en grille, et les parois sont percées des petits trous pour les cordes de chanvre, qui ressemblent aux fils électriques exposés à l'arrière d'un réfrigérateur. Ces installations créent l'ambiance d'une usine de congélation où les archives sont emballées comme des produits alimentaires afin d'éviter un contact direct avec l'air, ou avec le monde extérieur. En comparaison avec la production d'aliments dans laquelle les aliments ne peuvent pas être exposés directement à la température ambiante afin de prolonger leur durée de fraîcheur, la production des archives est aussi protégée par la procédure rigoureuse de l'administration d'un bureau officiel afin de maintenir leur crédibilité et leur autorité comme des faits irréfutables. Dans la *Matrice à Fantôme* (Fig. 33), on voit « des sacs réalisés en scotch transparent, gravés à l'aide d'un poinçon, dont les dessins mettent au jour les projets stockés dans le *Module des Archives*⁶³⁶ ». Quand les archives sont conservées, elles quittent leur contexte original, tout comme l'esprit du fantôme qui perd son corps. Les scotchs transparents en forme de fil suspendu du haut ou en sac gonflé au sol ressemblent à des esprits de fantômes dispersés et déplacés partout. Les dessins de l'artiste cherchent à rappeler des idées du passé à celles du présent et des expériences oubliées à celles qui sont rappelées.

Si le *Module Administratif* et la *Cellule de sable* symbolisent des expériences de frustration, ce que l'artiste cherche dans le *Module Réminiscence* (Fig. 34) c'est la mémoire. Elle utilise le miroir pour capturer des images de réflexion sur les autres modules, d'après l'introduction d'Éric Mangion :

Le *Module Réminiscence* apparaît, quant à lui, comme le « module de tous les modules ». Il s'agit d'un objet circulaire et non clos, recouvert d'un miroir et situé au centre du B.A.I., dont l'épaisseur est obtenue par un ensemble de strates où s'additionnent les matériaux utilisés par les autres modules : mousse, sable, feutrine, bois, plastique, etc. À l'intérieur de cet espace, un tabouret et une étagère qui suit la paroi sphérique dans sa partie basse, tel un plan de travail sur lequel des blocs de *post-it* sont disposés. L'artiste y note des réminiscences de projets d'œuvres qui sont

⁶³⁵ Richard Shusterman, *ibid.*, p. 122.

⁶³⁶ Éric Mangion, *ibid.*, p. 686.

mises sous enveloppe, puis dissimulées dans l'agrégat de matériaux qui forment le corps de la structure. Ces souvenirs concernent la genèse du travail qui est ainsi mis « sous scellés » dans la matière même du *B.A.I.*⁶³⁷

Les idées créatrices de l'artiste sont transformées en différentes strates et en différents matériaux comprimés dans la composition de la paroi sphérique (Fig. 34). Comme le multiple de couleurs dans la cloison du *Module Administratif*, le multiple de matériaux du *Module Réminiscence* absorbe différentes expériences de création. Les images réfléchies sur le miroir changent sans cesse selon l'angle du spectateur. Entre l'illusion et la réalité, le *Module Réminiscence* tourne comme un zootrope en jouant les différentes scènes de ces douze modules.

Il y a d'autres activités, comme l'attente qui est liée à l'espace de bureau. L'artiste essaie de représenter notre état psychique durant une attente afin de répondre la question qu'elle veut poser : « comment le temps de l'attente nous construit, qu'est-ce qu'il construit, et que peut-on saisir et de ce temps et de cette construction...⁶³⁸ ». Dans le *Module d'Attente n°1* (Fig. 35), les différentes chaises se trouvent placées par les différentes hauteurs : un banc bas, une chaise de bureau sans accoudoir, des barres de maintien à hauteur de taille qui fonctionnent comme dossier de chaise, un petit présentoir vitré pour encadrer un équipement sonore, un autre présentoir pour montrer une grande liste mais remplie du même titre de musique, des chariots-armoires grille, et des colonnes noires reliées par des fils métalliques. Dans le *Module d'Attente n°2* (Fig. 36), on voit quelques tas de blocs longs couverts de tissu de plastique sombre formant un creux au milieu. Tatiana Trouvé explique le matériau sonore utilisé pour créer un effet d'attente : « J'ai travaillé, alors, à partir d'enregistrements sonores liés à ma propre expérience de l'attente, puis construit deux modules de diffusion et une annexe de consultation de ces archives, et enfin engagé avec des musiciens une collaboration, leur demandant de retravailler ces matériaux pour produire une musique de l'attente⁶³⁹. » L'intervention du matériau sonore crée ainsi la temporalité dans l'espace du module pour que le spectateur puisse y rester pour attendre la diffusion de sons. Quant à la liste du présentoir, elle suppose des attentes répétitives sans fin. Donc,

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ Richard Shusterman, *ibid.*, p. 121.

⁶³⁹ *Ibid.*

il n'y a que de l'ennui, de l'ignorance de la fin de notre attente.

Au niveau de la réception du spectateur, puisqu'il y a peu d'explications sur chaque module dans l'exposition, il est peut-être difficile de décoder du premier coup les significations cachées derrière les maquettes de l'artiste. Selon Tatiana Trouvé, le spectateur du *B.A.I.* n'est qu'un visiteur ou qu'un voyeur du bureau :

Le *B.A.I.* est un ensemble architectural composé de *Modules* à l'échelle du corps humain. Lors de ses expositions, le spectateur se trouve dans la position d'un intrus visitant un lieu de travail abandonné par son ou ses usagers. Les *Modules*, hormis ceux qui sont consacrés à l'attente, ne sont pas ouverts au spectateur. Celui-ci est donc le témoin passif d'un corps opérant mais absent. Le visiteur n'est pas de trop, puisqu'il occupe la place privilégiée du voyeur. Par contre, son corps n'est pas directement sollicité⁶⁴⁰.

L'engagement corporel du spectateur est limité durant la visite. Dans la première exposition du *B.A.I.* à la Villa Arson en 2007, les modules sont construits à la taille d'un bureau réel, donc les spectateurs peuvent se promener dans son ensemble architectural. Mais, il y a aussi une autre version dite *Maquette du B.A.I.* qui est produite à l'échelle réduite, par exemple celle exposée en 2007 au MAC/VAL (Musée d'art contemporain départemental du Val de Marne ; Fig. 37). Dans la version à taille réduite, le corps du spectateur reste ainsi en dehors de l'ensemble de la *Maquette du B.A.I.* Pour Tatiana Trouvé, l'échelle réduite de ses maquettes peut être restreinte mais plus convenable à l'observation visuelle, et c'est pourquoi elle compare l'expérience de réception de son spectateur avec celle d'un nain : « Ce nain avait donc construit sa vie en prenant acte d'un rapport à l'espace, à un monde dans lequel les proportions des objets lui interdisaient une vie active : dans ce monde, il ne faisait plus bon vivre qu'en touriste. Ceci pourrait servir de métaphore à l'expérience que je propose au spectateur⁶⁴¹. » Au regard du touriste, mêmes les paysages, ou les objets quotidiens deviennent étranges lors de son déplacement dans un territoire étranger. Le spectateur des œuvres de Tatiana Trouvé est supposé être étranger ou être intrus dans un endroit qu'il ne connaît pas.

Puisque le spectateur est comme un touriste, son corps ne s'habitue pas encore à

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁴¹ Richard Shusterman, *ibid.*, p. 137.

l'espace du *B.A.I.* Selon l'artiste : « Je ne cherche pas à objectiver dans des équivalences ce que devrait être la taille du souvenir, mais à offrir une énigme au regard qui questionne en retour un rapport au temps et au monde⁶⁴². » L'espace établi par les maquettes de Tatiana Trouvé n'est pas comme une reconstruction du souvenir passé mais, plutôt, comme une scène de crime dans laquelle le spectateur, comme un enquêteur, ou un voyeur, doit reconstruire cet espace de bureau avec ses propres expériences. Si le corps du spectateur est intégré dans l'espace du *B.A.I.*, c'est le spectateur qui devient le sujet de cet espace. Mais, c'est l'espace que l'artiste veut accentuer dans le *B.A.I.* : « Je pourrais peut-être renverser la proposition “ le corps est le point qui définit l'espace du sujet ” pour lui substituer la suivante : “ l'espace est le point qui définit le corps du sujet ”. Dans mon travail, où il n'y a en effet aucune représentation du sujet, l'espace construit le corps d'un sujet potentiel⁶⁴³. » Un espace « étrange » peut créer des sensations corporelles chez un spectateur, et un corps humain peut par contre se limiter à certain endroit ou à certaine situation. Par rapport à la lecture d'un roman policier, une description détaillée de scène de crime crée aussi des énigmes dans le récit de l'enquête. Quand le criminel quitte la scène et la victime ne peut plus bouger sur la place, le lecteur ne peut que suivre le regard voyeuriste de l'enquêteur afin de décrypter les détails d'une scène de crime. C'est la scène de crime « qui définit le corps du sujet », et aussi le corps de tous les acteurs, en suscitant des sensations spatiales comme des sensations corporelles. Le *B.A.I.* est aussi un espace de l'énigme construit par l'artiste pour que le spectateur puisse mener son enquête sur l'espace.

À l'instar du dédoublement du récit de l'énigme et du récit de l'enquête dans le roman policier, le *B.A.I.* se dédouble aussi en espace réel occupé par les maquettes et en espace psychique créé par le spectateur lui-même. D'après le critique d'art Robert Storr, dans le *B.A.I.*, le spectateur est emmené dans « le processus [qui] revêt un aspect quasiment médico-légal, comme si le spectateur rassemblait des preuves de choses qui auraient eu lieu avant son arrivée⁶⁴⁴ ». Pourtant, Robert Storr remarque encore que l'espace du *B.A.I.* lui-même n'est pas accueillant :

avec les sangles, chaînes, verrous et diverses attaches constituant des

⁶⁴² Cité par Christina Agostinelli, *ibid.*

⁶⁴³ Richard Shusterman, *ibid.*, p. 137.

⁶⁴⁴ Robert Storr, « Quelque Part, un lieu », *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, 2008, p. 26.

caractéristiques essentielles du dispositif – tout comme les barres et les cages –, il y a là un élément marqué, mais jamais outré, porteur de menace au cœur des installations mêmes, comme si le mobilier de la réalité bureaucratique, scientifique ou industrielle, avait été élevé d'un état d'hostilité passive envers le besoin humain de chaleur et de confort à celui d'une attente activement sinistre.⁶⁴⁵

Le *B.A.I.* résiste aux connaissances du spectateur sur le lieu où il se trouve, comme l'indique aussi Robert Storr : « Au lieu de s'imposer au spectateur avec la fatalité d'un scénario de film d'horreur, ils [les détails et la structure du site du *B.A.I.*] suggèrent étrangement des scénarios qui sont en fin de compte impossibles à identifier, ou même à anticiper au-delà de quelques pas à partir de l'endroit où l'on se trouve à un moment donné⁶⁴⁶. » L'identification impossible du *B.A.I.* résiste en fait à l'enquête du spectateur dans la mesure où les espaces des modules restent toujours énigmatiques sans aucune explication. Dans *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet, la victime est tuée à la fin par l'enquêteur pendant son enquête, et c'est l'enquête elle-même devient un crime, ou une énigme insoluble. Comme le basculement du récit de l'enquête vers celui de l'énigme dans *Les Gommages*, le *B.A.I.* remet en question l'espace de bureau, qui est dédié à l'administration et au gouvernement de l'État pour certifier officiellement ce qui appartient à la réalité. Dans le *B.A.I.*, le bureau perd sa capacité de valider ce qui est vrai en devenant lui-même un espace de l'énigme.

Une autre critique d'art, Catherine Millet, compare le *B.A.I.* avec le *Grand Verre* de Marcel Duchamp, parce que les maquettes de Tatiana Trouvé représentent des objets familiers d'un côté mais avec une configuration mystérieuse d'un autre côté⁶⁴⁷. Si Marcel Duchamp cherche le hasard dans son œuvre comme dans le jeu d'échecs, Tatiana Trouvé cherche aussi une dimension invisible et imprévue dans son jeu de construction architecturale. Catherine Millet évoque que l'enfance de l'artiste s'est passée au Sénégal et que l'artiste « dit à quel point elle fut marquée alors par la croyance aux Djinns qui y est répandue, c'est-à-dire ces esprits, ces fantômes qui vivent aux côtés

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

⁶⁴⁷ « La vision, dans le cadre de la paroi de verre sertie de métal, de ce dispositif où des objets (meuble, sommier à ressorts, rocher...) qui ont l'air familiers mais qu'un détail, ou une configuration un peu trop schématisée (le rocher est cadencé et le meuble de configuration bizarre) changent de mystère, et dont nous pressentons qu'ils entretiennent entre eux des rapports certains mais distants, n'est pas sans évoquer la "scène" représentée sur le *Grand Verre* », Catherine Millet, « Les Machines célibataires de Tatiana Trouvé », *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, 2008, p. 55.

des humains, mais invisibles, dans un monde parallèle⁶⁴⁸ ». Pour Catherine Millet, l'œuvre de l'artiste garde encore cette imagination du dédoublement du monde entre celui de l'homme et celui du fantôme, et ce dédoublement peut susciter ainsi une substitution du corps du spectateur à ses yeux, c'est-à-dire à sa position de voyeur dans les maquettes du *B.A.I.* Comme l'explique encore Catherine Millet : « J'aime l'idée que Tatiana Trouvé, qui se dit sculpteur, déjoue l'implication physique du spectateur, dérobe cet art de la sculpture au toucher pour le livrer entièrement à la vue, et lui demander de produire des illusions (à l'instar, d'ailleurs, de Duchamp qui, introducteur de l'objet réel et on ne peut plus prosaïque dans l'art, n'en était pas moins passionné par la science optique et un grand pourvoyeur d'illusionnisme)⁶⁴⁹. » Traditionnellement, c'est la peinture en deux-dimensions qui cherche à produire l'illusion, par rapport aux œuvres de la sculpture et de l'architecture en trois-dimensions, qui peuvent imiter directement notre monde sans avoir recours à notre illusion.

Dans les maquettes du *B.A.I.*, l'exclusion du corps du spectateur a pour but de retourner à la tradition de la peinture et de rappeler ce qui est perdu dans le réalisme d'aujourd'hui, comme le conclut Catherine Millet : « On a eu plutôt tendance, tout au long du XX^e siècle, à se méfier des formes d'art trop illusionnistes et à privilégier celles qui prétendaient s'ancrer dans la réalité⁶⁵⁰. » Le point de vue illusionniste de Catherine Millet propose une autre approche pour voir le *B.A.I.*, dans laquelle l'engagement corporel du spectateur est substitué par des illusions visuelles. Cette substitution possède donc la force de basculer la sculpture en trois dimensions de l'artiste vers les illusions en deux dimensions du spectateur. Robert Storr parle aussi de l'identification impossible dans la « scène de crime » du *B.A.I.* où l'enquête du spectateur est en vain. En résistant à l'enquête du spectateur, l'espace de bureau est intériorisé comme des illusions partagées entre l'artiste et le spectateur. Il est difficile d'imaginer les bureaux originaux qui inspirent la création de ces modules du *B.A.I.* Comme le concept de polder développé plus tard dans d'autres œuvres de Tatiana Trouvé, l'espace physique du *B.A.I.* est conquis par l'espace psychique établi par les différentes expériences, par les différents sentiments du spectateur. Imaginons que si le bureau du FBI, qui symbolise le pouvoir de l'État pour certifier ce qui est réel, devient lui-même l'énigme,

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁵⁰ *Ibid.*

l'ordre de la réalité n'est plus garanti. L'espace physique de bureau est transformé ainsi en espace mental, la parodie de la réalité.

2. Pastiche

Au contraire de la transformation d'un style dans la parodie, le pastiche dépend de l'imitation d'un style comme une façon d'actualiser un sujet. Selon Gérard Genette, on peut considérer le style comme la manière du sens le plus large. En littérature, le roman policier emprunte les méthodes et les techniques de l'enquête policière, en mettant l'accent sur notre attente du rétablissement de l'ordre de l'État. L'univers romanesque du roman policier est donc construit sur la base de la réalité connue par le lecteur. Le roman policier se développe comme un genre, comme une manière de raconter l'enquête. Ainsi, l'enquête elle-même peut être considérée comme une manière de produire la vérité. En imitant cette manière de dire la vérité, l'enquête menée par l'artiste devient un pastiche d'enquête.

A. Trio de filature

Contrairement à l'adaptation ou la transformation d'un texte dans la parodie de *Suite Vénitienne*, *La filature* (1981) de Sophie Calle nous montre une autre opération hypertextuelle : un pastiche effectué par la voie de l'imitation. Selon Gérard Genette, « le pastiche, et plus généralement le mimotexte, serait inversement un exercice de *thème* : il consisterait idéalement à prendre un texte écrit en style familier pour le traduire dans un style “ étranger ”, c'est-à-dire plus lointain⁶⁵¹. » Comme l'indique son titre, l'artiste essaye d'approfondir l'acte de filature tant au niveau de la forme que de son sens. Selon l'introduction de l'œuvre, on sait que c'est l'artiste elle-même qui « commande » la mission de filature en engageant un détective professionnel : « Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence

⁶⁵¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 88.

Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature et a réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves⁶⁵². » L'artiste inverse son rôle de la suiveuse jouée dans la *Suite Vénitienne* à la personne surveillée dans cette commande de *l'auto-filature*.

Néanmoins, il faut emprunter le regard d'autrui dans le jeu de filature. Il ne s'agit pas d'un autoportrait, ni d'une autobiographie que l'auteur peut créer par lui-même. Pour l'imitateur de la pratique du pastiche, comme l'indique Gérard Genette, « sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel) ; le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un moyen d'actualisation – et éventuellement de dérision⁶⁵³ ». L'artiste profite de et utilise ainsi la forme objective de la filature comme une manière de se revoir, et en même temps comme un moyen de revoir cette technique d'enquête dans sa création.

Toute cette œuvre peut se diviser en trois récits racontés selon trois points de vue différents : ceux de l'artiste, du détective privé et de l'ami de l'artiste François M. Le récit de l'artiste et celui du détective se recouvrent et se complètent l'un avec l'autre pour reconstituer la mission de filature d'une journée. Le dernier récit de François M. est une contre-surveillance sur ce détective commandé par l'artiste. À la première personne, l'artiste fait une confession au lecteur : « *Jeudi 16 avril 1981. 10 heures. Je m'apprête à sortir. Un homme m'attend dans la rue. Il est détective privé. Il est payé pour me suivre. Je l'ai fait payer pour qu'il me suivre et il l'ignore*⁶⁵⁴. » (Fig. 38) Généralement, une opération de filature est souvent justifiée par l'ignorance de la personne surveillée, mais l'artiste a conscience de l'existence de son surveillant. En tant que guide de son itinéraire personnel, elle inverse la relation entre ce qui est surveillé et ce qui surveille :

A 10h 20, je sors. [...] J'emprunte la rue Gassendi et achète, chez le fleuriste, pour huit francs de soucis. Je pénètre ensuite dans le cimetière du Montparnasse et dépose les fleurs sur la tombe de Pierre V. 1910-1981. Je traverse le cimetière. Ce trajet je l'ai quotidiennement répété, des années durant, quand j'allais à l'école. Il me plaisait

⁶⁵² Sophie Calle, « La filature », *A suivre...*, *ibid.*, p. 111.

⁶⁵³ Gérard Genette, *ibid.*, p. 89.

⁶⁵⁴ Sophie Calle, « La filature », *A suivre...*, *ibid.*, p. 113.

alors d’imaginer qu’il y avait un homme caché dans le caveau de la famille R., et que s’il survivait c’était grâce à l’amour que je lui portais et à la nourriture que je venais scrupuleusement déposer pour lui sur la pierre. A la sortie du cimetière, côté boulevard Edgar-Quinet, j’achète *Le Monde* et *Pariscope*⁶⁵⁵.

La narratrice nous raconte son imagination et sa passion personnelles sur le cache-cache depuis son enfance. En même temps, elle précise aussi les informations spatio-temporelles de ses déplacements à travers les noms de rue, qui composent un système de repérage pour son itinéraire. Elle veut proposer au lecteur, et aussi au détective, des « indices de réalité » pour la suivre. Quant au détective privé, il note un autre nom de fleurs que l’artiste a acheté : « A 10h 23, la surveillée achète des jonquilles chez le fleuriste situé à l’angle des rues Froidevaux et Gassendi puis entre dans le cimetière de Montparnasse par le n° 5 de la rue Émile-Richard. Elle dépose les fleurs sur une tombe puis ressort du cimetière côté rue Edgar-Quinet ⁶⁵⁶. » (Fig. 39) Le détective professionnel repère plus d’informations objectives, comme les noms de rue, pour que ces informations puissent se référer utilement à la réalité que tout le monde partage.

L’artiste imagine aussi cette filature commandée comme une poursuite de l’amour plus qu’une enquête sérieuse : « A 11h30, nous quittons “La Coupole”. Natalie m’accompagne jusqu’au salon de coiffure de la rue Delambre. Sur le pas de la porte, nous nous embrassons. Elle s’éloigne. C’est pour “lui” que je me fais coiffer. Pour lui plaire⁶⁵⁷. » Elle a envie de transformer cette filature suspense en drame romantique mais le détective ne se concentre que sur les pistes factuelles : « A 11h 38, la surveillée se sépare de son amie devant le n° 21 de la rue Delambre et entre au salon de coiffure “Jacques Guérin”⁶⁵⁸. » Elle continue de développer son histoire d’amour imaginée par elle toute seule : « A 12h 05, je me dirige alors vers le jardin du Luxembourg. Je désire “lui” montrer les rues, les lieux que j’aime. Je veux qu’il traverse avec moi le Luxembourg où j’ai joué toute mon enfance et échangé mon premier baiser avec un élève du lycée Lavoisier en 1968. Je garde les yeux baissés. J’ai peur de “le” voir⁶⁵⁹. » Elle essaye de partager son intimité avec son surveillant mais ce dernier n’arrive pas à

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 113

⁶⁵⁶ Sophie Calle, « La filature : Rapport », *ibid.*, p. 121.

⁶⁵⁷ Sophie Calle, « La filature », *ibid.*, p. 114.

⁶⁵⁸ Sophie Calle, « La filature : Rapport », p. 123.

⁶⁵⁹ Sophie Calle, « La filature », *ibid.*, p. 114.

comprendre vraiment la personne qu'il doit suivre sans cesse. En tant que détective professionnel, il doit garder une distance avec sa surveillée sans être repéré : « A 12h 08, la surveillée sort du salon, traverse le jardin du Luxembourg...et semble attendre devant la station de métro Odéon⁶⁶⁰. » (Fig. 39-41) Les sentiments personnels et subjectifs lui échappent à cause de la distance du regard objectif et professionnel.

C'est la surveillée qui s'intéresse à son surveillant : « 12h 30. J'attends Eugène B., cinq minutes passent. Mes yeux rencontrent alors, de l'autre côté du boulevard Saint-Germain, ceux d'un homme d'environ vingt-deux ans, 1,70 m, cheveux châtons courts et raides, qui sursaute et entame un brusque et maladroit mouvement de repli derrière une voiture. Je devine que c'est "lui"⁶⁶¹. » Elle fait sa contre-surveillance de son surveillant et analyse ses comportements pendant son travail. Elle s'inquiète aussi de sa disparition : « A 13h 30 [...] J'ai peur de l'avoir perdu. Depuis notre "rencontre" du carrefour de l'Odéon, pas une seconde je n'ai senti sa présence⁶⁶². » C'est comme si elle voulait poursuivre son surveillant par elle-même. Elle devient la surveillante de son détective afin de le connaître et l'approche de plus près :

Un peu plus loin, devant le n° 6 de la même rue, j'attends l'ouverture de la boutique "Roger Viollet. Documentation photographique". J'y pénètre à 14 heures et demande à consulter le dossier "Détective privés". Je feuillette les photographies : ils sont tous plus âgés que "lui" (je suis rassurée par son jeune âge). J'achète le portrait du détective Lepage. Comme je lève les yeux, j'aperçois à travers les vitres, assis sur un banc du square d'en face, le jeune homme entrevu carrefour de l'Odéon. Désormais je lui fais confiance. Je n'ai plus peur de le perdre. Je suis entrée dans la vie de X, détective privé. J'ai choisi son emploi du temps, ce jeudi 16 avril, de la même manière qu'il a influencé le mien⁶⁶³.

Elle fait un travail de documentation sur un détective privé dans une archive photographique et surveille secrètement et prudemment son surveillant.

Pour l'artiste, cette filature n'est pas juste une commande mais aussi une opportunité pour profiter d'un « homme qui la poursuit » et pour échanger des

⁶⁶⁰ Sophie Calle, « La filature : Rapport », p. 127.

⁶⁶¹ Sophie Calle, « La filature », *A suivre...*, *ibid.*, p. 115.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 116.

⁶⁶³ *Ibid.*

expériences avec un professionnel de la filature. Elle ne sait pas si ce détective peut discerner sa contre-surveillance, mais elle est contente d'avoir un concurrent : « *A 15h 20*, je m'assieds à une table de la buvette des Tuileries et commande une bière. Je prends plaisir à le voir également consommer au comptoir. L'idée des besoins impondérables qui pourraient le tennailler me laisse perplexe⁶⁶⁴. » De son côté, le détective ne sait pas cette mission est une épreuve. Il photographie la surveillée et continue de garder une distance « objective » sans émotion : « *À 15h 20*, la surveillée consomme à la buvette du jardin des Tuileries et écrit⁶⁶⁵. » (Fig. 42) Dans les yeux du détective, les photos et les informations factuelles sur le temps et les lieux définissent assez légitimement la surveillée.

Devant un cinéma, l'artiste hésite à choisir un film. Elle choisit enfin un drame romanesque qui répond plus à son intention et à son attente dans ce jeu de poursuite : « *A 17h 15* Je remonte les Champs-Élysées et après avoir hésité entre un film de Fassbinder, *Lili Marleen*, et *Est-ce bien raisonnable ?* comédie policière de Lautner, j'opte pour le premier et pénètre à 17h 25 au Gaumont-Colisée. Dans la salle, je ne pense qu'à "lui". Aime-t-il cette journée aux buts effacés, diffus, épars, que je lui propose – notre journée⁶⁶⁶ ? » Elle veut emmener le détective professionnel dans sa vie privée et espère qu'il peut trouver quelques choses extraordinaires sur elle : « *À 19 heures*, j'arrive à la galerie Chantal Crousel, 80 ; rue Quimcampoix, où a lieu le vernissage de Gilbert & George. J'y rencontre mon père que j'entraîne dans la rue pour faire quelques pas. J'aimerais qu'"il" le voie, me le décrive⁶⁶⁷. » Apparemment, le détective ignore tous ces détails. Quand l'artiste continue de « jouer » à la surveillée toute sa journée jusqu'au lendemain, le détective veut pour sa part terminer son travail précisément à 20 h : « *A 19h 25*, la surveillée quitte le cinéma et s'engage dans la station de métro [...] *A 19h 55* la surveillée descend à la station Denfert-Rochereau. *A 20 heures*, la surveillée regagne son domicile. Nous levons la surveillance⁶⁶⁸. » (Fig. 43) En fait, l'artiste ne rentre pas chez elle mais chez ses amis : « *À 20 heures*, des amis m'emmènent en voiture à une fête donnée pour George et pour Gilbert dans un appartement situé au n° 120 de l'avenue de Wagram⁶⁶⁹. » Puisque ce lieu de fête se

⁶⁶⁴ Sophie Calle, « La filature », *A suivre...*, *ibid.*, p. 117.

⁶⁶⁵ Sophie Calle, « La filature : Rapport », *A suivre...*, *ibid.*, p. 140.

⁶⁶⁶ Sophie Calle, « La filature », *A suivre...*, *ibid.*, p. 117-118.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁶⁸ Sophie Calle, « La filature : Rapport », *A suivre...*, *ibid.*, p. 145.

⁶⁶⁹ Sophie Calle, « La filature », *A suivre...*, *ibid.*, p. 118.

trouve dans un domaine privé, le détective n'arrive pas à y entrer et à connaître la vraie situation. Toutes les informations repérées par le détective ne peuvent qu'observer la surface des choses.

Par rapport au détective, qui quitte son poste à temps sans aucune curiosité ni sentiment sur la surveillée, c'est la surveillée qui possède une grande curiosité sur son surveillant : « À 5 heures, nous reprenons un taxi pour nous rendre à son hôtel, l'hôtel "Tuquetonne". Je suis ivre et je m'endors. Avant de fermer les yeux, je pense à "lui". Je me demande si je lui ai plu, s'il pensera à moi demain⁶⁷⁰. » Elle attend toujours que cette filature pourra devenir une poursuite d'amour. Elle veut surveiller aussi son « poursuivant », et c'est la raison pour laquelle l'artiste demande à un autre ami de photographeur ce détective : « Je voulais garder le souvenir de celui qui allait me suivre. Je ne savais pas quel jour de la semaine aurait lieu la filature. J'ai donc demandé à François M. de se poster chaque jour à 17 heures devant le Palais de la Découverte et de photographeur quiconque semblerait me surveiller. » Une autre filature est ainsi commandée par l'artiste et les trois récits deviennent une mise en abyme du jeu de filature :

J'ai reçu le rapport suivant, accompagné d'une série de photographies : "Ce jeudi 16 avril 1981, à 17h 15 environ, Sophie Calle est sortie du Palais de la Découverte. J'ai immédiatement remarqué qu'un jeune homme d'environ 25 ans, vêtu d'un blouson de cuir, avec un appareil photographique autour du cou et une sacoche en bandoulière, la suivait. Il marchait à une vingtaine de mètres derrière elle et l'a photographiée au premier carrefour. J'ai mis la même distance entre lui et moi et je l'ai photographié à mon tour [...] A 17h 30, l'homme pénétrait dans le cinéma et disparaissait de ma vue⁶⁷¹. "

Dans le rapport de François M. (Fig. 44), le narrateur se concentre sur la description physique du détective et le travail de photographie. Il photographie le détective, qui est en train de photographeur la surveillée en gardant la même distance que celle gardée par le détective professionnel. Il imite le geste de ce détective. C'est une contre-surveillance amatrice sur une surveillance professionnelle dans la mesure où le vrai détective tombe

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 147.

inconsciemment dans le piège de l'artiste. Autrement dit, le détective n'a pas la capacité de repérer cette contre-surveillance et devient lui-même le vrai surveillé dans ce jeu de filature.

Le monde dans *La filature* de Sophie Calle est multiplié par trois points de vue différents, qui consistent en un journal intime avec un emploi du temps personnel, le rapport professionnel d'un détective privé et une contre-surveillance amatrice. Le détective professionnel, en tant qu'agent de l'ordre de la réalité, échoue au jeu de l'artiste et le mythe du détective s'effondre ainsi dans les « buts effacés, diffus, épars » du monde ordinaire. Pour Gérard Genette, l'opération du pastiche vise souvent un genre : « Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. [...] On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) – tout simplement, et comme chacun le savait d'avance, parce qu'*imiter, c'est généraliser*⁶⁷². » Le mythe du détective dépend de la popularisation du genre du polar et du développement de la technologie de l'enquête de nos jours. Ce mythe nous donne des illusions de la réalité ordonnée par le pouvoir d'État. Comme le montre le rapport du détective commandé, il utilise les rues, les lieux publics, l'heure standard et les photos en plein air pour construire la connaissance de la personne surveillée. Mais quand la surveillée entre dans le domaine privé, par exemple l'appartement de ses amis pour la fête, le détective ne peut pas juger correctement toute la situation. En outre, le détective n'arrive pas à entrer dans l'intérieur ou dans les pensées de la surveillée quand il ne recourt qu'à l'appareil photographique, car ses yeux sont remplacés par l'objectif photographique, qui ne peut qu'observer les choses à distance sans les comprendre. Ainsi, le détective ne peut que voir la réalité, non pas connaître vraiment la surveillée.

Si on retourne à une autre origine de la pratique du pastiche, on peut élargir son sens d'imitation : « Le terme de *pastiche* apparaît en France à la fin du XVIII^e siècle dans le vocabulaire de la peinture. C'est un calque de l'italien *pasticcio*, littéralement “pâté”, qui désigne d'abord un mélange d'imitations diverses, puis une imitation singulière⁶⁷³. » Les trois différents points de vue narratifs de *La filature* sont aussi un mélange d'imitations du geste du détective dans lequel chaque personnage imite un autre. Chaque récit est aussi un pastiche de l'autre récit, mais le thème est changé de la

⁶⁷² Gérard Genette, *Palimpseste : La littérature au second degré*, *ibid.*, p. 92.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 96-97.

surveillance à la contre-surveillance, de la filature à la poursuite de l'amour, ou encore de la vie privée à la société du spectacle. Ainsi, tout comme un jeu d'imitation, cette filature complexe représente la perspective plurielle du monde.

B. Tunnel du temps

Quand *La Filature* de Sophie Calle cherche à multiplier nos points de vue sur un événement, on peut aussi prolonger le temps de notre observation comme dans une enquête à long terme. *Birds of the West Indies* (2013) de Taryn Simon imite non seulement le titre du livre de James Bond l'ornithologue mais aussi la couverture originale de son ouvrage publié en 1936 (Fig. 15) par l'Académie des sciences naturelles de Philadelphie. Dans la couverture du guide de l'artiste (Fig. 45), l'illustration scientifique d'un oiseau vert est remplacée par un bloc tout noir et les pages principales sont aussi en noir, comme un rouleau de pellicule qui peut se dérouler matériellement et temporellement pendant la projection. La couleur noire répond aussi à la séquence d'entrée du *gun barrel* (canon d'arme à feu Fig. 46) avec le fameux thème du début des films de James Bond. Dans cette séquence d'entrée, l'écran est transformé en tube de canon fretté, puis en tunnel de forme ronde et le personnage apparaît au fond de ce tunnel. Quand le canon de l'arme à feu se déplace pour viser le personnage, ce dernier tire vite avec son arme à feu vers les spectateurs qui se cachent derrière le tube du canon. Le canon de l'arme à feu s'agrandit et se transforme en objectif de caméra pour nous emmener dans le monde des films de James Bond. Ce tube de canon est comme un tunnel tout en noir qui relie le monde réel du spectateur au monde fictif de James Bond. *Birds of the West Indies* de Taryn Simon peut être considéré comme ce tunnel obscur ou un rouleau de pellicule pour accéder à l'univers de James Bond. En outre, la succession des pages imprimées en noir se déploie aussi comme la filmographie des films de James Bond. L'artiste choisit les trois thèmes : A. les femmes, B. les armes, C. les véhicules qui peuvent représenter le sexe, le culte, le kitsch dans les films. D'après l'introduction de l'artiste, l'ordre des images est déterminé au hasard par Mersenne Twister, le générateur de nombres pseudo-aléatoire, qui s'applique aux

stimulations statistiques et aux langages de programmation informatique⁶⁷⁴. Dans l'index, les titres des images photographiques de chaque thème sont organisés selon l'année de sortie de film, mais le nombre de leur page est distribué au hasard. Donc, les images de ces trois thèmes sont mélangées et ne suivent pas l'ordre chronologique. Comme dans un guide d'oiseaux, le lecteur doit chercher une espèce par lui-même dans le système de classification du guide. Un guide associe un oiseau vu dans le monde réel à l'espèce enregistrée et classifiée par l'ornithologue. Si les spectateurs s'intéressent à un titre dans l'index, il leur faut chercher la page par eux-mêmes, ou vice versa comme dans un guide.

Quand le sujet du guide sur l'observation des oiseaux est changé en guide des accessoires et des héroïnes de tournages de films, il semble que les photos de qualité ont pour but de satisfaire le désir des collectionneurs ou les fervents admirateurs des films de James Bond. Néanmoins, dès la première page, on retrouve un portrait d'actrice âgée : Honor Blackman (1925-2020) avec les cheveux blancs, qui a joué la *Bond girl* : Pussy Galore dans le film *Goldfinger* sorti en 1964 (Fig. 47)⁶⁷⁵. L'actrice se trouve devant un arrière-plan tout blanc (Fig. 48) par rapport au fond noir des photos des armes et des véhicules. La présence réelle de sa vieillesse perturbe la fantaisie du monde fictif, puisque James Bond ne vieillit jamais à l'écran, de même que ses amantes séduisantes. Du premier film de James Bond jusqu'à aujourd'hui, six acteurs de générations différentes ont successivement joué le rôle de James Bond, d'abord Sean Connery (1930-2020) qui a joué James Bond dans 5 films de 1962 à 1967 et dans un autre film en 1971, puis George Lazenby (1939-) dans le film de 1969, Roger Moore (1927-2017) dans 7 films entre 1973 et 1985, Timothy Dalton (1946-) dans 2 films de 1987 et 1989, Pierce Brosnan (1953-) dans 4 films de 1995 à 2002, et récemment Daniel Craig (1968-) dans 4 films de 2006 à 2015. Quand Roger Moore a joué James Bond pour la première fois, il avait 43 ans, et après les 7 films, il avait 55 ans. Parmi ces 6 acteurs, l'âge moyen du retrait des acteurs de James Bond est de 44 ans. Ces acteurs de James Bond ont construit une image d'homme mature, déterminé, avec leur corps vigoureux, pour leur personnage d'agent secret. Au contraire de cette image héroïque du personnage de James Bond, l'artiste nous présente Honor Blackman à l'âge de 88 ans, au moment de la publication de cette œuvre. La vieillesse de l'actrice porte

⁶⁷⁴ Taryn Simon, *Birds of the West Indies* (Part I), Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz, 2013, p. 27.

⁶⁷⁵ La légende de la photo : « A.6 Pussy Galore (Honor Blackman), 1964 », *ibid.*, p. 33.

l'information du temps de notre monde réel et détruit le mythe du rôle immortel de James Bond.

L'artiste demande aux Bond girls de porter un vêtement qu'elles aiment pour prendre une photo qui reste fidèle à elles-mêmes. Leur portrait peut répondre à leur rôle dans les films de James Bond, ou au contraire, peut nous montrer leur autre facette. Par exemple, dans la photo de Grace Jones (1948- ; Fig. 50), l'ancien mannequin jamaïcain choisit de porter simplement un costume noir sans autres sous-vêtements, avec une coiffure très masculine, comme son style androgyne pour le rôle de May Day dans *A View to a Kill* (1985 ; Fig. 49) Sur son visage, on peut retrouver aussi les traces de l'âge de 65 ans, mais sa silhouette fine est bien maintenue comme celle dans la scène des arts martiaux. Dans le portrait de Luciana Paluzzi (1937), l'actrice porte un costume de moto noir, pour répondre à son rôle de Fiona Volpe, l'assassine professionnelle envoyée par l'organisme criminel SPECTRE, qu'elle a joué dans *Thunderball*, le film de James Bond sorti en 1965. Dans une scène de poursuite, Fiona Volpe prend la moto *BSA A65 Lightning* équipée de deux mini-fusées pour chasser la voiture de l'ennemi qui suit la voiture de James Bond. Après l'accomplissement de cette tâche de sauvetage, elle enlève le casque de moto et pousse la moto dans la rivière (Fig. 51). Pour son portrait (Fig. 52), l'actrice choisit de se déguiser comme cette image d'une guerrière courageuse dans le film de James Bond. Même si elle avait 76 ans au moment de la publication de ce portrait, elle garde son image de femme indépendante et énergique.

Au contraire des portraits caractéristiques de la Bond girl, le portrait de Corinne Cléry (1950-) est plutôt provocant en gardant la tête haute et en exposant directement ses seins avec ses bras croisés (Fig. 54). Dans *Moonraker*, Corinne Cléry a joué le rôle de Corinne Dufour (Fig. 53), la pilote de Drax qui tombe amoureuse de James Bond et choisit de trahir son patron Drax pour aider son amant. Avant d'être Bond girl, Corinne Cléry s'est faite connaître par l'adaptation du roman scandaleux *Histoire d'O* (1975) où l'héroïne se présente comme une esclave sexuelle soumise à tous les hommes, mais à la fin de l'histoire elle se libère de l'amour pervers en rendant la marque « O » à son maître pour renverser les statuts d'esclave et de maître, de l'objet passif au sujet actif. Avec le corps à moitié nu, Corinne Cléry représente dans le portrait de l'artiste une vraie femme fatale, au contraire de la soumission à l'amour de la Bond girl, puisque son portrait nous fait revoir presque 40 ans de sa longue carrière d'actrice qui a fait se soumettre aussi tant de spectateurs de ses films. Dans le portrait d'Eva Green (1980- ;

Fig. 56), l'actrice est couverte simplement par une serviette de bain noire avec les pieds nus, comme si elle était encore dans la scène de *Casino Royal*, film de James Bond sorti en 2006. Dans ce film, Eva Green joue le rôle de Vesper Lynd, qui est morte noyée dans un immeuble immergé pour sauver la vie de James Bond durant son action à Venise (Fig. 55). Le portrait d'Eva Green ramène les spectateurs dans le monde réel en ressuscitant le personnage mort du film. Pour l'immortalité de James Bond, les Bond girls doivent lui consacrer leur amour, même sacrifier leur vie. En empruntant le temps réel de notre monde, cette réapparition fait coexister le personnage fictif et l'actrice réelle sous les yeux des spectateurs. Une autre révolte de la Bond girl concerne les portraits manquants. Certaines actrices refusent l'invitation de la prise de photo de Taryn Simon en raison de problèmes personnels. Par exemple, dans la page réservée à Ursula Andress (1936- ; Fig. 57), l'actrice qui a joué le rôle de Honey Ryder dans *Dr. No* sorti en 1962, il manque son portrait. Les lecteurs vont se poser des questions sur son absence en imaginant sa vie actuelle dans notre monde réel. Ne veut-elle plus jouer la Bond girl ? Après 50 ans, est-elle encore en vie ? Est-elle encore si charmante ? Les lecteurs vont réfléchir à ces questions selon le temps réel et la situation actuelle de l'actrice.

En ce qui concerne les photographies qui recueillent les armes et les véhicules utilisés ou inventés dans les films de James Bond, elles exposent les imaginaires sur la haute technologie dans les domaines du renseignement le long des 50 ans que les films traversent. Par exemple, le pistolet paralysant utilisé dans *Tomorrow Never Dies* est déguisé en téléphone portable qui a été fabriqué spécialement pour le tournage de ce film en 1997 par l'entreprise de télécommunication Ericsson (Fig. 58-59). Ce portable est nommé série JB998 et a des fonctions imaginées à cette époque, comme la télécommande des armes dont est équipée la voiture spéciale ou le scanner d'empreinte digitale pour ouvrir d'autres appareils électroniques. Au regard de la technologie d'aujourd'hui, les fonctions du téléphone portable JB998 ne sont plus avancées techniquement par rapport au smartphone avec des applications mobiles, mais le JB998 peut représenter bien les « sciences fictions » d'une époque passée. Ce portable de James Bond photographié par l'artiste nous révèle ainsi le temps passé pour le développement de la technologie de communication comme des reliques conservées au musée. Le mythe de James Bond est ainsi mis à l'épreuve du temps.

En outre, il y a des armes typiques que l'on connaît, telles que la tarentule (araignée

vénéneuse), les ciseaux, le fouet, la hache, le fleuret, l'épée, le poignard, le pistolet, la bombe, le missile, mais elles se déguisent souvent en objets quotidiens. On peut voir un fusil déguisé en bâton de ski (Fig. 60) dans *The Spy Who Loved Me*, film sorti en 1977 (Fig. 61), un missile déguisé en plâtre appliqué au pied (Fig. 62) dans *GoldenEye*, sorti en 1995 (Fig. 63), la thermos-bombe lancée sur une mine (Fig. 64) dans *A View to Kill* (1985 ; Fig. 65) et qui a été utilisée aussi par l'armée de l'air du royaume d'Italie pendant la Seconde Guerre mondiale, un pistolet à fléchettes camouflé en rétroviseur (Fig. 66) dans *Live and Let Die* (1973 ; Fig. 67), une fusée déguisée en cigarette (Fig. 68) dans *You Only Live Twice* (1967 ; Fig. 69) ou l'explosif déguisé en billets avec un détonateur de Circuit – Magnésium dans *The World is Not Enough* (1999 ; Fig. 70), et le rayon-X laser déguisé en caméra Polaroid dans *Licence to Kill* (1989 ; Fig. 71). D'un côté, ces gadgets sont très pointus au niveau technologique, mais d'un autre côté ils sont parfois très anodins au niveau de leur déguisement. Taryn Simon retrouve aussi dans les films de James Bond des armes atypiques, telles que la bouteille de champagne Dom Pérignon dans *Dr. No* (1962, Fig. 72), un petit ventilateur dans *Tomorrow Never Dies* (1997 ; Fig. 73), une valise qui cache une baïonnette dans *From Russia With Love* (1963 ; Fig. 74), ou un chapeau melon qui cache un rasoir dans son large bord dans *Goldfinger* (1964 ; Fig. 75). Entre arme et accessoire, le double caractère de ces objets confirme le statut spécial de leur maître, qui a le droit de posséder des objets « inhabituels ». Quand ces objets sont exposés et photographiés par l'artiste comme objet de collection et séparés des scènes violentes ou excitantes dans les films de James Bond, ils perdent leur droit privilégié pour exercer leur fonction spéciale comme arme. Paradoxalement, la valeur de collection de ces armes se trouve dans leur apparence qui les fait ressembler à un objet banal, et non pas dans leur fonction comme arme, puisqu'il est rare de retrouver autant de gadgets dans d'autres films policiers. Dans *Birds of the West Indies* de Taryn Simon, quand l'imagination technologique de ces objets spéciaux utilisés dans le monde fictif n'est plus adaptée de nos jours, c'est leur banalité qui vient du monde réel et qui peut témoigner des 50 ans passés dans les films de James Bond.

Par rapport aux armes atypiques, les véhicules de James Bond ne sont pas tous inventés mais empruntés des automobiles de luxe et de course de grandes marques du monde réel, telles que Bentley, Aston Martin, Lotus, BMW, SAAB, Rolls-Royce, Ferrari etc. pour satisfaire des rêves de tous les hommes. Par exemple, l'automobile Aston Martin DB5 est considérée comme la plus célèbre des voitures de James Bond

et apparaît dans les 8 films de *Goldfinger* (1964) à *Spectre* (2005). Dans le roman original de *Goldfinger* (1959), Ian Fleming écrit la voiture choisie par James Bond :

Bond avait reçu une Aston Martin ou une Jaguar 3.4. Il avait pris le DB III (d'Aston). Les deux voitures lui donneraient l'apparence d'un nanti plus qu'un jeune homme aventureux avec un goût pour la vertu, les choses rapides de la vie. Mais le DB III avait l'avantage des fonctions mises à jour : une couleur discrète – gris cuirassé – et certains extras qui pourront être utilisés ou pas. Ces derniers comprennent des boutons pour changer tous les types et les couleurs des phares avant et arrière quand Bond est en train de suivre ou d'être suivi dans la nuit, les pare-chocs renforcés en acier, à l'avant et à l'arrière, au cas où il aurait besoin de pousser violemment, un revolver Colt long en calibre 45 dans un tiroir caché sous le siège de conducteur, un pick-up de radio tournant pour recevoir un appareil appelé Homer, et plein d'espaces dissimulés qui pouvaient dérouter la plupart d'hommes en uniforme⁶⁷⁶.

L'auteur construit l'automobile de James Bond comme un char d'assaut mais l'emballage avec l'apparence d'une voiture de luxe. Comme le double caractère des armes, la vraie fonction pour l'engagement dans l'action est dissimulée sous la voiture de course d'Aston DB III. La raison principale de cette dissimulation est que le conducteur peut échapper au contrôle routinier des forces de l'ordre générales, puisque les activités du renseignement sont organisées par un autre pouvoir, contraire parfois au pouvoir policier. Les gadgets de ce DB III sont créés sur la base de cette ambiguïté du pouvoir étatique qui doit se cacher pour s'exercer.

Dans l'adaptation de *Goldfinger* en 1964, le cinéaste choisit la nouvelle génération Aston DB5 qui succède DB III et DB 4 pour mettre à jour la description du roman d'Ian Fleming. La nouvelle génération DB5 porte ainsi une information importante sur le marché réel de voitures de luxe de cette époque, pour que les spectateurs se sentent familiers avec les équipements spéciaux de James Bond. Autrement dit, le monde fictif de James Bond emprunte non seulement la réalité des situations politiques internationales de la Guerre froide, mais aussi le marché des produits luxes réservés à la haute société, pour légitimer l'affranchissement de James Bond. Dans le film

⁶⁷⁶ Traduction de l'auteur. Ian Fleming, *Goldfinger*, première édition, London, England, Jonathan Cape, 1959 ; Kent, England, Penguin Books, 2004, p. 69.

Goldfinger, le responsable de la section de *Quartermaster* (nommé aussi « Q ») du MI6 : le major Boothroyd, qui se charge de la fabrication et du développement des armes-gadgets pour les missions de James Bond, présente Aston DB5 à l'agent secret : « les plaques d'immatriculation interchangeables escamotables, la mitrailleuse derrière les clignotants avant, les éperons télescopiques dans les roues arrières, les jets d'huile, de fumée, ou de chausse-trape arrière, le siège passager éjectable, les vitres et le bouclier amovible arrière pare-balles, le radar, l'assistant de navigation, le radiotéléphone, le télécopieur, le refroidisseur de champagne dans l'accoudoir. » (Fig. 76-77) Ces inventions cachées dans la voiture de James Bond transforment les imaginaires technologiques du monde réel en accessoires pour le tournage d'un film. Néanmoins, si on compare ces gadgets de DB5 inventés pour le film avec la nouvelle technologie du véhicule autonome d'aujourd'hui, qui est équipé de capteurs d'images par caméras, radars, sonars etc., ces gadgets ne peuvent plus persuader les spectateurs d'aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle la voiture de James Bond doit être mise à jour dans les différents films des différentes époques : de l'Aston DB5 dans *Goldfinger* en 1964 et dans *Thunderball* en 1965, à l'Aston DBS dans *Casino Royale* en 2006 (Fig. 78) ou à l'Aston DB10 dans *Spectre* en 2015. Ainsi, quand ces technologies et ces voitures de luxe empruntées par les films se démodent au fil du temps, elles portent aussi l'information réelle du temps passé de notre monde. Dans *Birds of the West Indies* de Taryn Simon, l'exposition des voitures de James Bond devient une rétrospective (Fig. 79-81) dans la mesure où ces imaginaires technologiques nous attirent plus que la crédibilité ou la faisabilité des technologies.

Puisque la Guerre froide est une guerre imaginée à travers la course aux armements entre les deux camps : celui du régime communiste avec l'Union soviétique et celui du régime libéral, démocratique et capitaliste autour des États-Unis, les romans de James Bond héritent non seulement de l'idéologie politique occidentale, mais aussi des imaginaires sur la technologie informatique, ou sur l'industrie de l'armement. Quand les Bond girls trahissent leur patron pour recevoir l'affection et la protection de James Bond, leur choix symbolise le choix du peuple qui se porte sur le régime libéral et démocratique. Quand les armes sont dissimulées en objets quotidiens, elles promeuvent la société de la consommation qui dépend de la production de masse et de l'innovation des produits. Concernant les voitures de luxe et de course de James Bond, elles répondent au marché capitaliste dans lequel les différentes gammes de produits

sont conçues pour les différentes classes sociales. Un monde rêvé par les spectateurs occidentaux se concrétise à travers les femmes, les armes et les voitures de James Bond. Ces trois éléments représentent aussi l'ordre de l'État occidental qui est maintenu par le régime politique libéral, la société démocratique et le marché capitaliste. C'est la raison pour laquelle James Bond devient l'affranchissement de cet ordre de l'État occidental. Si la Guerre froide est une imagination, les missions de James Bond dépendent aussi de cette imagination réelle pour construire son monde fictif. Puisque James Bond est la représentation de l'ordre de l'État, son monde, pour l'artiste, est construit par l'accompagnement des femmes fatales et par ses privilèges exclusifs aux gadgets, armes et voitures de luxe. Taryn Simon veut annuler son droit privilégié dans le monde fictif, en révélant le temps réel de notre monde. Le temps met la légende de James Bond à l'épreuve. Quand l'artiste photographie les actrices et les technologies des films de James Bond en 2013, certaines Bond girls ne sont plus jeunes et érotiques, certains gadgets ne sont non plus intéressants et certaines voitures ne sont non plus innovantes. En entrant dans le temps du trou noir, les armes et les véhicules sont réintégrés dans l'ordre aléatoire des pages de *Birds of the West Indies*.

Quand l'artiste imite le guide d'observation d'oiseaux mais change le sujet du monde d'oiseaux au monde de James Bond, elle encourage le spectateur à se voir comme l'ornithologue qui est capable de repérer et de classifier les différents genres d'oiseaux à travers leur apparence. Quand l'ordre chronologique organisé par les années de sortie de films est bouleversé par l'ordre aléatoire du livre, tout comme la dissémination et le mélange d'oiseaux dans le ciel, comment re-classifier les Bond girls, les armes et les véhicules de James Bond ? Les spectateurs de différents âges peuvent repérer aussi les différents âges de ces femmes, les différentes époques de ces armes et aussi les différentes générations de ces véhicules qu'ils connaissent dans leurs expériences de vie. Les fervents des films de James Bond, ils peuvent recomposer ces personnages, ces gadgets et ces technologies comme un puzzle, en les redistribuant dans leurs films originaux. Il est rare de trouver un personnage fictif de film qui peut traverser plus de 50 ans, comme si les films de James Bond voulaient nous rappeler que nous vivons encore dans la course aux armements de la Guerre froide. Comme le tunnel du temps, le livre de Taryn Simon fait associer le temps du film avec le temps réel du spectateur. Donc, en tant que pastiche du guide des oiseaux de l'ornithologue, le spectateur de *Birds of the West Indies* est emmené dans le monde fictif de James Bond

mais avec le regard du temps de notre monde réel.

Dans *Field Guide to Birds of the West Indies* (part II), Taryn Simon nous montre sa méthode de classification à travers les oiseaux capturés dans les films de James Bond. Il ne s'agit pas de repérer les différents genres d'oiseaux mais de repérer les signaux confus du monde réel qui ne sont pas prévus dans le scénario de film. Puisque non seulement James Bond, rôle d'agent secret, mais aussi son monde, sont construits dans le respect de l'ordre de l'État occidental, l'artiste essaie de retrouver notre monde hors de cet ordre. Dans notre monde, les personnages des films de James Bond vont vieillir, ses gadgets et ses véhicules vont être démodés au fil du temps, et les oiseaux ont le droit de se déplacer dans le ciel, sur la terre et aussi dans les scènes de tournage de films. Entre deux James Bond, l'agent secret symbolise l'ordre de la réalité maintenu par l'Occident, et l'ornithologue nous propose une observation sur le monde sauvage des oiseaux. Comme l'opération hypertextuelle de la parodie, l'agent secret et l'ornithologue se transforment quand l'un devient l'autre dans les deux volumes : *Field Guide to Birds of the West Indies* et *Birds of the West Indies* de l'artiste, la double perspective entre la réalité et le monde est ainsi ouverte aux spectateurs. Quand on ferme le *Birds of the West Indies* de l'artiste, le bloc noir sur la couverture se reflète ainsi comme une séquence de pellicule de film qui enregistre notre temps réel dans la fiction de James Bond.

C. Maquette

Dans le tunnel du temps créé par Taryn Simon, la technologie la plus avancée peut devenir dépassée. Comment dépasser le temps présent ? Il est possible pour l'artiste de créer son œuvre pour les générations futures. Il s'agit de la reconstitution de notre mémoire collective à l'aide de maquettes. Une maquette peut servir à la fois d'exemple original d'un objet et aussi d'imitation, de reproduction, ou de représentation d'un objet, souvent au niveau formel. Par exemple, en architecture, une maquette est produite sur une échelle réduite pour servir d'illustration avant la construction d'un édifice réel. En même temps, une maquette peut imiter un monument réel ou une architecture célèbre dans un jeu de construction. Dans ce cas-là, le sens de maquette bascule de l'exemple

original vers la reproduction. En outre, dans la police scientifique, on peut réaliser des maquettes à échelle réduite comme simulation pour comprendre une scène de crime réelle à partir de pistes établies. Dans *Nutshell Studies of Unexplained Death* (Études réduites de morts inexplicables), Frances Glessner Lee (1878-1962), médecine légiste américaine surnommée aussi « la mère de la science forensique » associe son intérêt pour l'enquête policière avec celui pour les maisons de poupée et construit dix-neuf scènes de crime miniatures dans le but d'entraîner les étudiants en police scientifique. Ces maquettes miniatures de Frances Glessner Lee servent de prototype pour analyser des scènes de crime. Le sens de maquette est donc paradoxal en désignant l'origine et la reproduction.

Thomas Demand, artiste et photographe né en Allemagne, est connu par ses maquettes en papier créées pour la prise de vue photographique. Souvent, ce que Thomas Demand construit, ce sont différents espaces, par exemple le bureau, la cuisine, la passerelle, ou encore la salle de contrôle, mais il présente toutes ses œuvres de manière implicite sans indiquer aux spectateurs d'autres informations, par exemple la date et la localisation réelles de la source originale. En outre, il n'y a aucun homme représenté dans ces espaces comme si ces espaces étaient créés pour être décryptés par le spectateur. L'artiste se considère d'un côté comme un architecte qui construit des maquettes, et d'un autre côté comme photographe qui visualise ces maquettes en deux dimensions. Chaque fois, après la prise de vue photographique de ses maquettes, l'artiste les détruit sans possibilité de reprendre d'autres photos, ni possibilité de les revoir dans leur état original. Si le spectateur ne voit jamais les sources originales qui inspirent l'artiste, il est difficile d'identifier directement l'espace représenté dans l'image photographique de Thomas Demand. En réalité, les sources d'inspiration originales de ses photos viennent souvent des images photographiques utilisées par la presse ou par la police comme archives historiques ou comme propagande politique. L'artiste choisit de garder le secret sur ses sources originales afin de créer un sentiment de déjà-vu ou d'étrangeté chez les spectateurs. Il s'agit de l'opération hypertextuelle de pastiche dans laquelle on voit clairement la relation d'imitation entre la photo de la source originale et la photo des maquettes créées par l'artiste. Ainsi, l'interprétation de la photographie des maquettes de Thomas Demand dépend beaucoup de la reconnaissance du spectateur sur la source originale dans sa représentation de la représentation photographique de la presse.

Pourquoi cette imitation d'images de presse ? Dans l'entretien entre l'artiste et la journaliste Fiona Macdonald, Thomas Demand explique la notion de réalité dans les images de presse pour répondre au titre d'illusionniste que lui donne la journaliste :

J'essaie de reconstruire une idée de la réalité que nous pourrions partager tous – « l'illusion » implique toujours qu'il y a un trucage ou un piège, aussi un moment où vous vous dites que « Oh, j'ai été dupe ». Alors que ce n'est pas mon cas. J'essaie d'imaginer une idée de la réalité qui change tout le temps. C'est quelque chose qui est intéressant pour un artiste, parce que vous dépensez quelques secondes pour prendre la photo et vous rendez compte que la notion de la réalité que nous partageons change rapidement, surtout quand celle-là vient des photos⁶⁷⁷.

Pour l'artiste, la photographie, notamment utilisée dans la presse, devient la réalité qu'on partage avec tout le monde, mais cette réalité n'est qu'une illusion. Notamment, avec le développement rapide des techniques photographiques d'aujourd'hui, tout le monde peut prendre sa propre photo avec son téléphone portable, la réalité établie par les photos de presse n'est plus la seule vérité qu'on peut connaître. C'est la raison pour laquelle l'artiste veut mettre en cause la notion de réalité. Puisque la présentation de la réalité n'est plus un droit réservé à certaines personnes, telles que le journaliste, le policier, ou encore le photographe professionnel, elle n'a pas besoin de garder toujours un regard objectif ou collectif sur notre monde. L'imitation des images de presse conçue par Thomas Demand est ainsi une contestation contre la notion de la réalité imposée par la presse.

À travers ses maquettes en papier, ce que Thomas Demand cherche c'est de revendiquer le droit de chacun à présenter ou à représenter la réalité, comme l'explique l'artiste :

Quand j'ai commencé à prendre les photos des photos prises par d'autres, qui provenaient principalement de la presse, j'ai essayé de re-privatiser une image du monde et un sens du monde avec des moyens très simples. Pour re-privatiser notre

⁶⁷⁷ Traduction de l'auteur. Fiona Macdonald, « Thomas Demand : Making history – with paper », l'entretien avec l'artiste, *BBC Culture* [En ligne], mise en ligne le 21 octobre 2014. Disponible sur <https://www.bbc.com/culture/article/20140915-inside-saddam-husseins-kitchen> [consulté le 1^{er} février 2021].

idée sur cette partie du monde – la plupart de ces parties du monde où je n’avais jamais été là et où je ne pourrai jamais me rendre – parce que, par exemple, la cuisine de Saddam Hussein n’est plus là maintenant. Pourtant elle était une partie du monde pour moi – de même, le tunnel à Paris où Diana est morte, était aussi le monde pour moi⁶⁷⁸.

Puisque la réalité représentée par les images de presse est une information pour tout le monde, l’artiste utilise cette information pour reconstruire le monde partagé entre lui-même et tout le monde. Pour créer son discours de la réalité, la presse « privatise » le monde par ses images photographiques et monopolise l’imagination sur le monde qu’on vit. C’est pourquoi l’artiste veut re-privatiser le monde à la base des images de presse. Il veut reconstruire le monde qu’on peut connaître d’autres manières que celle représentée dans la presse par lui-même, même s’il ne fait aucun travail sur le terrain comme reporter. Il s’agit aussi du recyclage des sources du monde en redonnant de nouvelles perceptions sur le monde à travers sa perspective personnelle.

Pour comprendre *Kitchen* (Fig. 82) de Thomas Demand, on doit d’abord retourner à la cuisine de Saddam Hussein (1937-2006, président de la République d’Irak de 1979 à 2003), et retrouver les archives de presse concernant l’opération de sa capture en 2003, sur le site Internet de *CBS news* (la chaîne d’information du réseau de télévision et de radio commercial américain CBS ; *Columbia Broadcasting System*)⁶⁷⁹. La suite d’images sur la dernière cachette de Saddam Hussein, qui ont été prises par AP (*Associated Presse* : une agence de presse mondiale dont le siège se trouve aux États - Unis) après une opération militaire, ne montre pas la présence du condamné, mais plutôt met l’accent sur les mauvaises conditions de sa vie pour comparer avec l’image de cet homme puissant, qui était souvent considéré comme l’ennemi le plus important des États-Unis à cause de la Guerre Iran-Irak, de la Guerre du Golfe et encore de la Guerre d’Irak. D’abord, on voit une photo de groupe de soldats américains souriant comme les vainqueurs, et aussi le portrait du commandant, le colonel James B. Hickey devant la ferme où cachait Saddam Hussein (Fig. 83). Ensuite, les soldats indiquent précisément au photographe le passage secret vers son abri, sa cuisine, jusqu’à sa chambre où un

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ Les archives d’images sur la capture de Saddam Hussein au 15 décembre 2003[En ligne], le site Internet de CBS news, disponible sur <https://www.cbsnews.com/pictures/saddams-hideout/> [consulté le 26 janvier 2021].

soldat déploie le *qamis* (vêtement long porté traditionnellement par les hommes musulmans) porté par Saddam Hussein (Fig. 84-86). Tous ces images sont présentées comme l'illustration d'une scène de crime dans la mesure où les traces du condamné sont toutes révélées, voire une boîte de fruits et des poubelles déposées à l'extérieur (Fig. 85). Il y a trois photos prises dans la cuisine pour démontrer la vie difficile d'un évadé à travers la dispersion et le désordre des objets. Néanmoins, il est difficile de savoir si ces photos ont été prises après les fouilles effectuées par les soldats américains.

Dans sa reconstruction *Kichen* (Cuisine ; Fig. 82) réalisée en 2004, Thomas Demand redonne à la cuisine de Saddam Hussein une ambiance dans laquelle on prépare encore les repas avec un bol de soupe, un plat de viande, un four occupé, une boîte d'allumettes pour la cuisinière à gaz, des contenants vides autour de l'évier. C'est une scène quotidienne loin du champ de bataille dans le sable. En outre, les maquettes en papier utilisées par l'artiste recréent les volumes des objets qui ne sont pas très remarqués dans les photos de presse, parce que l'encombrement de toute la cuisine est mis en avant et que les objets sont réduits ou mis en superposition avec d'autres. Donc, les images de presse ne sont pas prises du point de vue du propriétaire de cette cuisine, mais du point de vue de l'enquêteur, dans le but d'établir l'inventaire. Au contraire, Thomas Demand reconstruit ces objets à l'échelle 1/1 comme des structures architecturales avec leur volume et prend la photo avec son corps intégré dans la scène des maquettes et à la hauteur de ses yeux. Les maquettes en papier sont encadrées et soumises à la loi de la perspective. En plus, elles sont privées de détails tels que la marque des produits, les taches, afin que leur forme puisse ressortir, tout comme les objets minimalistes. Autrement dit, l'artiste rend l'objectivité à ces objets dans la cuisine de Saddam Hussein en les débarrassant de leur théâtralité révélée par les images de presse. Par rapport aux photos prises par AP, la photo de *Kichen* de Thomas Demand comme pastiche est plus objective, dans la mesure où les spectateurs sont invités plutôt à entrer dans une cuisine générale que dans un abri de misère.

Dans *Office* (büro ; bureau ; Fig. 87) réalisé en 1995, Thomas Demand emmène le spectateur dans un bureau en désordre où les feuilles de papier sont tombées par terre et sont dispersées partout. Tout l'espace du bureau et tout le plan photographique sont envahis par les feuilles dispersées. La source originale d'*Office* provient de la photo publiée dans l'hebdomadaire allemand *Spiegel* du 16 janvier 1990 sur le bureau central de la *Stasi* (le service de police politique, de renseignements, d'espionnage et de contre-

espionnage de la RDA) à Berlin (Fig. 88). La photo prise par *Spiegel* présente différents documents, tels que des photos, un journal, un cahier, un livre et un ticket de caisse. Au contraire, la plupart des feuilles utilisées par l'artiste sont des papiers en blanc ou en gris sur lesquels les écrits, les marques, les images ou les autres détails sont tous enlevés. Avec leurs différentes tailles, ces feuilles peuvent se différencier l'une e l'autre afin de créer différentes formes d'accumulation et de superposition. L'image *Office* est prise selon le même angle que *Kitchen*, comme si on s'immergeait aussi dans ce désordre de tas des papiers. Sur la grande table de bureau, la machine à écrire, le téléphone fixe, la boîte en bois, le parapluie, le portefeuille de la photo originale de *Spiegel* sont enlevés dans la photo de l'artiste, afin de souligner le volume des feuilles dispersées. En fait, la photo du bureau de la Stasi publiée sur *Spiegel* est prise au moment où les manifestants pour la réunification allemande sont arrivés en premier au siège de la Stasi à Berlin. Sans témoin, beaucoup de documents secrets concernant les activités de la Stasi, notamment concernant la surveillance de la population, ont été détruits furtivement avant l'arrivée de la foule de manifestants. En 1990, beaucoup d'employés et d'officiers de la Stasi ont été jugés ou condamnés et la population a demandé de consulter les archives de la Stasi pour connaître l'abus de pouvoir de l'État sur leur vie quotidienne. Le bureau de la Stasi pris par *Spiegel* témoigne ainsi d'un côté de la scène de crime où les documents secrets sont révélés, et d'autre côté du moment historique de la chute du régime de la RDA. Ce qui est renversé n'est pas justement le bureau de la Stasi mais aussi le pouvoir de l'État.

Puisque le magazine *Spiegel*, fondé à l'initiative de l'occupant britannique en 1946, appartient à l'Allemagne de l'Ouest avant la réunification, il jette sans doute un regard de reproche pendant la prise de la photo sur le bureau de la Stasi. Effectivement, certaines informations précises sur les documents dispersés dans la photo de *Spiegel* peuvent produire l'indignation générale, quand le public voit que l'État veut effacer les traces de son crime dans un premier temps. Ainsi, la photo prise par *Spiegel* est une preuve qui veut accuser le régime communiste qui viole l'intimité de la vie privée de ses citoyens et qui empêche la liberté d'expression. La reconstruction d'*Office* de Thomas Demand a été réalisée cinq ans plus tard que la photo prise par *Spiegel*, donc l'émeute dans le siège de la Stasi pendant la chute du Mur de Berlin n'est plus là, mais le reste des archives de la Stasi devient la preuve du crime de l'État. Comment faire face au crime de l'État ? Ou plus précisément comment faire face au 1,7 million

d'employés et de collaborateurs du secteur public de l'appareil répressif de la RDA ? Qui a le droit d'identifier qui est le coupable ? La reconnaissance des victimes et la commémoration des violations passées à cause de l'abus de pouvoir de la Stasi ne sont pas si évidentes après la réunification Allemande. Selon Mathias Licharz, « dans l'histoire de l'Allemagne, « la justice transitionnelle et la recherche de la vérité ont été cruciales. C'est ainsi qu'en 1991, dans le contexte de la réunification des deux Allemagnes, une agence a été créée pour gérer les archives de la Stasi qui espionnait les citoyens Est-Allemands. Ensuite, le parlement a mis en place deux commissions pour faciliter la réconciliation et créer un cadre pour renforcer l'éducation démocratique⁶⁸⁰ ».

Dans la reconstruction de Thomas Demand, les maquettes en papier rendent la scène du bureau de la Stasi plus homogène avec les feuilles de papier blanches ou grises afin de mettre l'accent sur le volume et sur la forme des feuilles en papier. Sans aucun écrit, non plus de marque, ces feuilles vierges ne sont qu'une réduction de la photo de *Spiegel*. Dans son autre entretien avec Ruby Boddington, l'artiste parle du concept de la création de maquettes : « une maquette est une technique culturelle. Le maquettisme est aussi important que la prise de photo, et c'est un filtre de la réalité. Il ne s'agit pas de maquettes architecturales ou de jouet d'enfant. La démographie est une maquette, la météo se base sur une maquette, chaque chose doit être une version réduite de la réalité afin de la comprendre et puis d'en tirer les conséquences dans la vie réelle⁶⁸¹. » Pour lui, il est impossible de connaître la réalité sans « filtre », sans médium. Si la photo de *Spiegel* est un des filtres pour connaître le crime de la Stasi, sa création des maquettes peut proposer aussi un autre filtre pour voir et revoir le bureau de la Stasi. En outre, à part l'objectif photographique du journaliste, la justice, le débat public, ou la mémoire personnelle possèdent chacun leur propre filtre pour connaître la réalité. C'est la raison pour laquelle la reconstruction des maquettes, pour l'artiste, n'est pas une reconstitution d'un fait comme dans le travail de la police scientifique : « Il ne s'agit jamais d'un fait réel, parce que je ne connais pas plus sur ce fait que vous. Donc, il s'agit du fait que

⁶⁸⁰ « Conseil de sécurité : les délégations insistent sur des mécanismes de justice transitionnelle adaptés aux contextes nationaux » [En ligne], Conseil de sécurité des Nations Unies, 8723E Séance-Matin, le 13 février 2020. Disponible sur <https://www.un.org/press/fr/2020/cs14109.doc.htm> [consulté le 29 janvier 2021].

⁶⁸¹ Traduction de l'auteur. Ruby Boddington, « “My pictures give you an image of your future memory” : Thomas Demand in conversation with *It's Nice That* », *It's Nice That* [En ligne], le 20 mai 2019. Disponible sur <https://www.itsnicethat.com/features/thomas-demand-in-conversation-art-photography-200519> [consulté le 1^{er} février 2021].

nous partageons⁶⁸². » Sa reconstruction ne se base que sur la source des médias de masse, et c'est l'imaginaire populaire que l'artiste cherche à partager et à représenter. Par rapport à la presse, l'artiste met l'accent plutôt sur la spatialité de notre imagination d'un fait dans ses maquettes, comme il l'explique : « Le titre de mon œuvre ne vous parle pas d'un moment singulier, par contre, il s'agit de la trace que ce moment a laissée dans notre conscience collective⁶⁸³. » Puisque chaque espace particulier créé dans ses œuvres est une trace laissée par le temps passé, les maquettes en papier peuvent donner le sentiment de l'espace de la réalité dans laquelle on n'a jamais été.

Dans *Office*, chaque feuille n'est pas seulement un volume occupé, mais aussi un élément déclencheur pour la mémoire. Dans l'histoire passée, si chaque individu sous surveillance est enregistré sur une feuille, ces tas de feuilles dans le bureau de Stasi représentent la vaste étendue réelle du contrôle de l'État. Par rapport à la photo de *Spiegel*, qui invite le public à identifier le bureau de Stasi comme scène d'infraction, le style minimaliste des maquettes d'*Office* redonne un point de vue plus objectif, sans émotion, afin de rappeler aux spectateurs la leçon historique de la Stasi. Donc, les maquettes de Thomas Demand veulent représenter non seulement ces feuilles dispersées, mais aussi la mémoire collective du peuple sur la Stasi. Comme l'explique encore l'artiste :

La mémoire se concentre sur les choses les plus importantes, et puisque vous n'avez pas une image dans votre tête, vous avez justement besoin de reconstruire toute la chose et vous devez ajouter des choses – la mémoire ajoute constamment des choses. Ce que mes images peuvent faire parfois, ou ce que j'espère qu'elles peuvent faire, c'est de vous donner une image de votre mémoire future. C'est la visualisation d'un processus archivistique⁶⁸⁴.

Puisque la source originale de chaque image photographique est souvent un objet ou un espace en trois dimensions, il faut redonner la spatialité à une image de presse pour la mémoire future. La photographie de maquette peut retrouver cette spatialité perdue au moment de la prise de photo et au moment de la prise en compte d'un seul point de vue.

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

La reconstruction d'*Office* de l'artiste est aussi un ajout sur la photo du bureau de la Stasi prise par *Spiegel* : une mémoire engendrée par une autre mémoire contre l'oubli jusqu'à la génération future. Puisque la reconstruction de la mémoire est ouverte, l'artiste ne veut monopoliser aucune mémoire partagée. C'est pourquoi, après la prise de vue photographique, les maquettes en papier sont détruites par l'artiste comme le démontage d'un jeu de construction en brique. Le fonctionnement de la mémoire, pour l'artiste, dépend beaucoup du moyen de l'addition par lequel une connaissance personnelle et une collective peuvent se compléter l'une l'autre. De la reconstruction architecturale à la recreation mémorielle, sa reconstruction devient une mémoire à la fois de l'imagination personnelle et collective. Ainsi, le pastiche d'une photo de presse par Thomas Demand fait basculer la scène de crime prise par le journaliste en un lieu de mémoire collective pour la génération future.

Si les maquettes de Thomas Demand imitant les images de presse basculent d'une source réelle à la recreation artistique, *The Third Memory* de Pierre Huyghe (Fig. 89-90) cherche aussi à mélanger différentes sources réelles et fictives. L'imitation dans *The Third Memory* consiste en plusieurs sources différentes : le reportage sur le braquage réel d'une banque à Brooklyn, New York, en 1972, le film *Dog Day Afternoon* réalisé par Sidney Lumet et sorti en 1976, et la reconstitution de ce braquage réalisée en 1999 sous forme vidéo de Pierre Huyghe. Dans *The Third Memory*, Pierre Huyghe invite John Wojtowicz, l'auteur réel du braquage en 1972, à reprendre son rôle pour une reconstitution de l'événement. Cependant, après 20 ans de prison, le rôle de braqueur joué par John Wojtowicz a été oublié par le public et c'est le personnage de Sonny Wortzik joué par Al Pacino dans *Dog Day Afternoon* qui est devenu le représentant de John Wojtowicz dans l'imaginaire populaire. C'est la raison pour laquelle Pierre Huyghe propose une comparaison entre les séquences de *Dog Day Afternoon* et la vidéo de la reconstitution jouée par John Wojtowicz. Souvent, on voit que John Wojtowicz doit se forcer pour mieux expliquer au spectateur ses propres actes durant le braquage à travers sa voix-off, qui devient aussi le récit principal de *The Third Memory*. À cause des explications et des démonstrations, John Wojtowicz devient tantôt le commentateur du rôle joué par Al Pacino, tantôt un journaliste ou un témoin racontant l'événement et tantôt le régleur de l'action ou le chorégraphe de combat pour conduire d'autres acteurs. Ainsi, la continuité de l'histoire ne peut pas être maintenue à cause du changement des points de vue dans le récit de John Wojtowicz.

En outre, le décor de *The Third Memory* (Fig. 91), qui ressemble à la reconstitution des maquettes de Thomas Demand, efface tous les détails des choses et de l'intérieur de la banque en proposant au spectateur un style simple, minimaliste, voire irréaliste par rapport au film. Dans cette atmosphère artificielle, les déplacements et les actes de John Wojtowicz à l'intérieur de la banque deviennent étranges et maladroits et son arme à feu semble un accessoire inutile. Parfois, la caméra se tourne vers l'équipe de tournage et les équipements en exposant les activités réelles hors de l'histoire du braquage (Fig. 92). À la fin de la vidéo, Pierre Huyghe intègre le reportage journalistique filmé au moment du braquage pour présenter l'arrestation de John Wojtowicz comme l'apogée de cet événement (Fig. 93). Le cri d'une foule excitée, le bourdonnement, le bruit d'un hélicoptère, les sirènes de police, terminent la vidéo en emmenant le spectateur dans la scène originale du braquage. Entre la reconstitution représentée par le monologue de John Wojtowicz vingt ans après le braquage, le film *Dog Day Afternoon* réalisé par une vedette célèbre du cinéma hollywoodien et le reportage en direct au moment du braquage, ces différents médias interprètent l'événement à leur propre manière et se questionnent les uns les autres. Le décor et l'agencement des scènes de *The Third Memory* imitent ceux du film *Dog Day Afternoon* mais dédramatisent et neutralisent la scène de crime par l'emploi des maquettes. Les explications et la narration de John Wojtowicz imitent le témoignage de reportage journalistique. Ces imitations mettent parfois en doute chaque différente représentation du braquage. Comme pastiche, « la troisième mémoire » n'est pas un troisième médium après le choix du film ou du reportage, mais la mise en abyme de la mémoire personnelle de l'auteur réel du braquage dans les imaginations populaires représentées par le film ou par le reportage.

Dans le jeu de cache-cache de *Suite vénitienne*, la poursuite policière est transformée en récit de voyage. S'il est important de révéler le visage de l'homme suivi comme preuve au terme de la poursuite policière, l'absence du visage de l'homme suivi dans les photos prises par l'artiste proclame au contraire l'échec de son enquête. Pourtant, cette suite photographique de Venise rend visible et compréhensible le monde vu par l'homme suivi, quand les visons de la suiveuse et celle de suivi se superposent ensemble dans ce jeu. Par rapport à l'échec de cette suite, *La Filature* menée par un détective professionnel nous propose la vision de la réalité établie par les preuves objectives, les informations réelles sans émotion. Cependant, l'artiste inverse le sujet

de cette filature par ses contre-surveillances afin de nous montrer ce qui est hors du champ de cette vision de la réalité. C'est ainsi dans cette imitation de filature comme trio que le spectateur peut se perdre dans un monde de multiple de points de vue sans privilégier un seul récit d'enquête. Quant au déguisement de Taryn Simon comme parodie, le rôle de l'ornithologue James Bond transforme les films du détective James Bond en observation d'oiseaux du monde réel. En outre, cinquante ans de films de James Bond se déroulent comme un tunnel du temps dans lequel tous les gadgets spécifiques, les Bond girls et les voitures intelligentes perdent leur force d'attraction au fil des années, mais témoignent de tous nos imaginaires de la haute technologie depuis la Guerre froide. Tout comme les spécimens morts dans un guide d'oiseaux, le guide du monde de l'agent secret James Bond, comme pastiche du guide de l'ornithologue James Bond, représente aussi la réalité démodée vue du monde d'aujourd'hui. Dans le jeu de construction, le bureau de Tatiana Trouvé comme une parodie du FBI bascule le symbole de bureau du pouvoir de l'État vers des illusions ou des expériences personnelles de l'artiste dans l'espace de bureau. Les maquettes de Thomas Demand, comme pastiche de l'image de presse, évitent le regard du commentaire journalistique en créant la spatialité de l'image. Le spectateur peut entrer directement dans la scène de l'événement et crée sa propre mémoire sur le lieu. Du *B.A.I.* de Tatiana Trouvé, le bureau de la Stasi de Thomas Demand, au décor de *The Third Memory* de Pierre Huyghe, les maquettes, en tant que palimpseste de la réalité, imitent et transforment l'espace de bureau en espace énigmatique et remettent en question les mécanismes qui maintiennent l'ordre de la réalité.

II. L'enquête comme critique

Les artistes contemporains sont plus en plus sensibles sur le sujet de notre monde réel en cette époque de mondialisation. La transparence d'information est de plus en plus demandée à l'égard de la société, la justice, la technologie ou encore le monde de l'art. Les formes d'enquête dans l'art des années 1960 et 1970 ne peuvent plus satisfaire pour révéler la domination de la réalité établie par l'ordre de l'État dans l'évolution rapide des technologies de communication de cette nouvelle époque. Depuis les années 1980, les artistes préfèrent mener plutôt leur propre enquête comme une critique à l'égard de l'enquête officielle des autorités afin de proposer un autre regard sur le monde qui est divers et proche de nos expériences vécues. Comme palimpseste, leur enquête, qui veut rendre visible notre monde, est établie comme un hypertexte de la réalité établie par l'ordre de l'État. Ce dédoublement de la réalité est nécessaire pour la création artistique, parce que les artistes n'ont pas le pouvoir des forces de l'ordre mais de l'esprit critique et vif face à la réalité injuste. La stratégie de travestissement peut actualiser la réalité inadéquate fondée sur le pouvoir inégal entre le peuple et l'État, en familiarisant ou en popularisant l'idée et la technique de l'enquête. L'enquête de l'artiste travestit l'enquête officielle et dégrade et dévalorise l'ordre auprès cette enquête, tout comme une épopée noble dégradée par les vers en style vulgaire qu'on peut retrouver dans l'analyse hypertextuelle de Gérard Genette. Au contraire de la méthode de transformation stylistique du travestissement, la stratégie de la charge, terme défini par Gérard Genette, dépend de la méthode d'imitation stylistique ou thématique propre au modèle. Ce modèle est parfois collectif ou difficile à préciser, mais cette généralité ou ambiguïté peuvent produire une lecture plurielle dans l'enquête menée par l'artiste⁶⁸⁵. Notamment, quand l'idée de l'enquête est généralisée par le journalisme, la sociologie, ou la criminologie, l'imitation des méthodes de l'enquête utilisés par ces disciplines peut bien résonner dans l'imaginaire populaire et aussi dans la mémoire collective.

⁶⁸⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 114, 145, 146.

1. Travestissement

Quand la transformation stylistique de la parodie est réalisée en fonction d'un objectif critique, le sujet du texte visé sera dégradé. Il s'agit souvent de la déformation d'un texte noble avec un style vulgaire en littérature. Quand l'enquête est considérée comme discours officiel, comme texte noble, elle peut être critiquée, contestée ou refusée par le public. La vérité établie par l'enquête n'est pas toujours convaincante si les procédures de l'enquête se basent sur un faux témoignage, sur le mensonge ou sur l'erreur. La photographie des innocents est prise pour critiquer les erreurs judiciaires, le faux tableau répond à l'hypocrisie du monde d'art, la mémoire collective cherche à remplacer les tableaux perdus. En travestissant le discours de vérité produit par l'enquête, l'artiste veut bousculer l'autorité, le pouvoir ou la crédibilité d'une enquête officielle.

A. Innocent

Comment réagir à l'erreur judiciaire ? Comment compenser celui qui est condamné à tort ? L'artiste américaine Taryn Simon, née en 1975, a commencé sa première enquête dans le projet *The Innocents* (*Les Innocents*, 2002) :

Pendant l'été 2000, j'ai travaillé pour *The New York Times Magazine* en photographiant les gens qui ont été condamnés à tort, emprisonnés, et libérés ultérieurement de la condamnation à mort. Après ce travail, j'ai commencé à enquêter sur le rôle de la photographie dans le système judiciaire criminel. J'ai voyagé à travers les États-Unis pour photographier et pour interviewer les hommes et les femmes condamnés pour des crimes qu'ils n'ont pas commis⁶⁸⁶.

⁶⁸⁶ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, « Photographer's forward », *The Innocents*, avec le commentaire de Peter Neufeld et Barry Scheck, New York, Umbrage Editions, 2003, p. 6.

Dans le milieu de la presse, le journalisme d'enquête et le photojournalisme ont eu sans doute leur influence sur sa formation photographique. Au sujet notamment des erreurs judiciaires, la presse et d'autres média sont souvent le seul contre-pouvoir face aux pouvoirs de l'État. En tant que photographe, Taryn Simon se retourne vers le médium qu'elle utilise pour réfléchir à sa capacité de représenter la vérité, voire de juger les faits :

Dans chaque cas, la photographie a offert au système de la justice criminelle un outil qui a transformé les civils innocents en criminels, qui a aidé les policiers en obtenant les identifications de faux témoignages et qui a aidé donc les procureurs en obtenant les condamnations. Le système de la justice criminelle a échoué à reconnaître les limites de l'utilisation des images photographiques⁶⁸⁷.

Dans les procédures d'identification judiciaire, le *line-up* [la parade ou la séance d'identification] propose à la victime de trouver un suspect dans un groupe de personnes ressemblantes. Il existe aussi la photo *line-up* aussi appelée *photo array* [le déploiement des photos], dans lequel la police propose à la victime un album photographique d'inconnus enregistrés ou suspectés d'avoir commis d'autres crimes. L'artiste critique le rôle de la photographie dans ces procédures d'identification, parce qu'avant l'application des tests ADN, l'image photographique pouvait être considérée et utilisée comme preuve de témoignage sans ajouter d'autres moyens de vérification. Ainsi, la photographie, en tant qu'instrument, devient le raisonnement absolu dans le régime de vérité judiciaire dans la mesure où l'identification photographique ne sert que pour chercher une personne à accuser, non pas pour chercher la vérité. Pour l'artiste, cet abus d'usage de la photographie dans l'identification judiciaire fait des victimes innocentes qui doivent payer toute leur vie et toute leur liberté dans la prison.

Dans le but de réhabiliter ces victimes des erreurs judiciaires, deux avocats, Peter Neufeld et Barry Scheck, qui ont fondé *Innocence Project* (le projet Innocence) en 1992, critiquent aussi le système de la justice criminelle des États-Unis qui a ruiné les vies des personnes condamnées injustifiées et a négligé sa responsabilité dans la réparation de ses erreurs :

⁶⁸⁷ *Ibid.*

Ensemble, ils [une centaine de cas dans la base de données du projet Innocence] présentent un abrégé de la documentation méthodique des erreurs judiciaires, qui impose de véritables réformes : les erreurs d'identification commises par des témoins oculaires, les aveux extorqués sous la contrainte ou les déclarations inventées, la médecine légale frauduleuse ou fausse, les avocats de la défense indifférents, sous financés ou pas investis, les procureurs qui cachent des preuves disculpatoires, les informateurs de prison qui disent des mensonges, les policiers malhonnêtes et la corruption insidieuse du préjugé racial qui empoisonne le système de multiples façons⁶⁸⁸.

Ces deux avocats nous indiquent bien diverses causes sous-jacentes d'erreurs judiciaires. Les facteurs personnels sont essentiels dans les procédures d'enquête ou dans les procédures de procès, mais on les ignore souvent en mettant l'accent plutôt sur les jugements impersonnels tels que des preuves ou des pièces à conviction etc.

Une enquête criminelle peut-elle être menée dans la confusion, le mensonge, le préjugé, la discrimination, ou la corruption ? Même la photographie, un instrument qu'on dit objectif, ne peut pas échapper à la mauvaise intention ou à la manipulation frauduleuse de l'homme. C'est la raison pour laquelle l'artiste veut photographier à nouveau ces innocents afin de révéler une autre vision ambiguë de la photographie, comme elle l'explique :

J'ai photographié chaque personne innocente sur le site qui avait porté une signification particulière à cause de sa condamnation erronée : la scène de l'identification erronée, la scène d'arrêt, l'endroit d'alibi ou la scène de crime. Dans les histoires de ces cas juridiques, ces lieux ont été dotés de significations contradictoires. La scène d'arrêt marque le point de départ d'une réalité qui est fondée sur une fiction. La scène de crime, pour les personnes condamnées à tort, est en même temps arbitraire et cruciale, un lieu qui a changé leurs vies à jamais, mais un lieu où ils n'étaient jamais allés. Photographier les personnes qui avaient été condamnées à tort dans ces milieux apporte à la surface d'image une relation atténuée entre vérité et fiction et entre efficacité et injustice⁶⁸⁹.

⁶⁸⁸ Traduction de l'auteur. Peter Neufeld et Barry Scheck, « commentary », *The Innocents*, *ibid.*, p. 9.

⁶⁸⁹ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, *ibid.*, p. 7.

Il s'agit de la remise en scène de la scène de crime pour que ces innocents puissent rejouer le rôle de coupable aux yeux de la justice. Ces reconstitutions de scène de crime ou de scène d'arrêt sont fictives, mais ont été reconnues auparavant par la justice dans des condamnations à tort. Ainsi, ces portraits des innocents mettent en question la réalité justifiée par la justice.

Le nom de chaque innocent est indiqué dans le titre de chaque photo que l'artiste prend. L'artiste donne aussi un sous-titre très précis au-dessous du titre. Par exemple, le sous-titre dans l'affaire de Troy Webb : « Scène de crime / La forêt de pins, La plage Virginia Beach, en Virginia / Purgé 7 ans de sa peine de 47 ans de prison⁶⁹⁰. » Dans cette affaire, l'artiste nous indique le lieu réel de la scène de crime, mais à la manière de la photographie de plateau de cinéma (*film still* ; Fig. 94). On voit le personnage Troy Webb en costume, qui se trouve dans un paysage de la forêt de pins immergée dans les marécages en hiver. Derrière la forêt, c'est une zone résidentielle où on voit beaucoup de maisons. Le cadrage de cette photo est pris du plan d'ensemble pour insister sur l'étendue de cet environnement. Le personnage est visé avec un certain recul par l'objectif de l'appareil photographique. En même temps, son costume contraste beaucoup avec cette forêt rude, devenant un élément très artificiel et prétentieux. Caractérisée par ce style réaliste irrationnel, il est difficile d'imaginer que cette photo puisse représenter un lieu de crime.

Accompagnant cette photo, le récit de l'affaire de Troy Webb nous explique « ce qui s'est passé » dans ce lieu à la troisième personne : « En janvier 1988, une jeune femme a été attaquée quand elle sortait sa voiture. L'agresseur l'a menacée par le pistolet et l'a forcée à se déshabiller et puis l'a violée. » Ensuite, le déroulement du processus d'une enquête judiciaire :

L'identification trans- raciale de la victime dans l'affaire de Troy Webb, issue de deux déploiements des photos des inconnus, a abouti à sa condamnation pour le viol, l'enlèvement et le pillage en 1989. Dans la procédure d'identification initiale, la victime avait choisi la photo de Webb en disant qu'il semblait trop vieux. Dans le second déploiement des photos des inconnus pour l'identification, la police a utilisé une photo de Webb prise 4 ans plutôt, dans le but d'obtenir l'identification de la

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

victime. Le test de la semence qui a été laissée sur l'outil de prélèvement était douteux⁶⁹¹.

On voit que dans le but de « choisir » le coupable, au lieu de l'identifier, la police porte son préjugé sur la procédure d'identification en utilisant la photo de Troy Webb plus jeune afin de répondre à la description de la victime. Après cette description objective, l'artiste donne la parole à Troy Webb lui-même, en soulignant son propre point de vue sur cette procédure manipulée :

Elle a dit que le gars avait la peau claire, 167-170 cm de taille, 59-68 kilos de poids, corpulence moyenne. J'étais la seule personne à la peau claire dans la parade d'identification. Chaque personne était plus foncée de deux ou trois fois que moi. Si vous aviez vu la parade, vous ririez. C'était marrant. Je suis la seule personne qui correspond à la description qu'elle a donnée, aussi loin qu'être à la peau claire. Cela m'a fait distinguer des autres. Sans doute, elle va choisir ma photo. C'était une mise en place dès le début...⁶⁹²

Sa plainte nous indique les défauts réels de la parade d'identification physique ou photographique. L'effet de la procédure d'identification se limite non seulement à la mémoire de la victime mais aussi à la composition de la parade. En outre, la police a ignoré aussi les vraies preuves biologiques :

Quand j'ai lu mon rapport de pré-condamnation, je l'ai tourné jusqu'à la dernière page : il écrit que celui qui avait violé la fille lui a transmis la gonorrhée. Ils savaient cette preuve dès le jour où j'ai été arrêté. Ils ne m'ont jamais parlé de celle-là. Je l'ai découverte après que j'avais été jugé coupable. 90 jours étaient déjà passés et on a eu seulement 30 jours pour présenter une nouvelle preuve. Donc, je n'ai pas pu utiliser cette preuve. Elle était juste devant moi mais je n'ai pas pu l'utiliser. Du coup, j'étais tellement déçu⁶⁹³.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ *Ibid.*

Il manque la possibilité de l'action en justice de la part du défenseur et la preuve essentielle ne peut pas être présentée au procès. Troy Webb est ainsi obligé d'accepter sa condamnation à une peine de prison de 47 ans. Il faut attendre l'apparition du test ADN pour vérifier la preuve biologique : « Au procès et après la condamnation, Troy Webb a insisté sur son innocence, et il a finalement acquis l'accès à la preuve biologique en 1996. Le résultat du test ADN a prouvé qu'il n'était pas l'agresseur. Il a été libéré de la prison la même année et a été finalement gracié par le gouverneur de Virginia du fait de son innocence⁶⁹⁴. »

L'affaire de Troy Webb est bien expliquée non seulement du point de vue d'un narrateur véridique, mais aussi du point de vue interne du personnage lui-même. Comme dans un reportage journalistique, le texte présenté par l'artiste comprend une description objective du présentateur et un entretien subjectif de la personne interrogée. Ce double récit nous aide à connaître des erreurs potentielles dans un enquête judiciaire. Après cette lecture, on comprend que la photo ne représente pas un vrai coupable, même si elle nous montre une vraie scène de crime. Dans une enquête policière, la scène de crime regroupe normalement tous les éléments importants, tels que les preuves, les indices, les traces ou les armes. Elle n'est pas simplement un lieu d'infraction mais aussi un lieu chargé d'un événement passé. La scène de crime est donc un théâtre de crime, comme on l'appelait autrefois, comprenant toujours un espace, une histoire et quelques personnages. Il n'y a que la police qui a le droit de reconstituer une scène de crime, soit à l'aide de la victime, de témoins, ou de coupables, soit à l'aide de preuves découvertes sur place. C'est la raison pour laquelle tous les éléments de la scène de crime doivent être bien enregistrés, préservés et analysés. Une investigation criminelle demande toujours des professionnels de la police et de la justice de l'État, qui ont le droit et le pouvoir d'attester « ce qui s'est passé ».

En travestissant la scène de crime, la photo de Taryn Simon traite le paysage de marécage comme un décor de film dans la mesure où la caractéristique documentaire de la preuve se transforme en style de la photographie de plateau cinématographique avec le cadrage large et l'éclairage distinct. Dans ses recherches sur les relations hypertextuelles, Gérard Genette retrace les anciens genres de parodie dont le travestissement utilise souvent « un système de transpositions stylistiques et

⁶⁹⁴ *Ibid.*

thématiques dévalorisantes » en dégradant son contenu⁶⁹⁵. L'artiste travestit la scène de crime de l'enquête judiciaire par un style dramatique en défiant son autorité et son hégémonie sur la vérité. À l'origine, la scène de crime sert généralement à prouver la vérité, mais dans la photo de Taryn Simon cette représentation de la vérité devient une mise en scène ou une illusion cinématographique. En outre, l'apparition de Troy Webb dans la scène de crime fictionnalise encore plus cette photo, puisque l'apparence du personnage ne s'intègre pas du tout dans cette scène avec son corps raide, ses mains croisées, et son froncement de sourcils désapprouvateur. À cause de la condamnation à tort, Troy Webb a déjà « joué » le rôle du coupable à cause de cette scène de crime pour 7 ans de prison. En tant que faux coupable, il ne connaît pas du tout cette scène de crime. Comme sur un plateau de cinéma, son apparence formelle et son visage tendu produisent un effet étrange et inapproprié dans la réalité que la photo représente.

La photo de Taryn Simon devient une critique de la réalité établie par ce lieu de crime. D'après Gérard Genette, « il est indéniable que le travestissement est plus satirique, ou plus agressif, à l'égard de son hypotexte que la parodie, qui ne le prend pas à proprement parler pour objet d'un traitement stylistique compromettant, mais seulement comme modèle ou patron pour la construction d'un nouveau texte qui, une fois produit, ne le concerne plus⁶⁹⁶. » Dans le cas des *Innocents*, une vraie scène de crime est transformée en une mise en scène cinématographique pour un faux coupable. Cette transposition stylistique du travestissement a pour but de faire du tort à la réputation de son modèle, c'est-à-dire l'enquête judiciaire, dans la mesure où la nouvelle construction devient une comparaison concurrentielle de son hypotexte. Comme une photo de plateau de cinéma, le portrait de Troy Webb prise par Taryn Simon fait retourner la scène de crime à son ancien sens de théâtre dans la mesure où la condamnation de Troy Webb est aussi issue de la mise en scène de crime imaginée par la police.

Dans l'affaire Larry Mayes, une caissière de station-service a été menacée et violée par deux agresseurs : « Selon la description, un de ces deux agresseurs était plus grand et plus gros que l'autre. Même si les deux l'ont violée, seul l'agresseur plus petit a éjaculé. La victime a identifié Mayes comme l'agresseur plus petit par le déploiement des photos des inconnus pour identification (*photo array*), mais juste après avoir échoué

⁶⁹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *ibid.*, p. 33.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

à l'identifier dans les deux procédures de parade d'identification⁶⁹⁷. » En outre, « Aucune des empreintes digitales recueillies sur la scène n'appartient à Mayes. Le test sérologique a été effectué sur la semence trouvée sur les prélèvements vaginaux et sur les sous-vêtements appartenant à la victime, mais les résultats n'ont pas été utilisés pour l'identification⁶⁹⁸. » La procédure d'identification sert à choisir juste la personne ressemblant le plus au coupable, non pas à trouver le vrai coupable. La vraie preuve biologique est au contraire ignorée délibérément par l'enquête de la police : « Depuis des années, on a dit que la preuve avait été perdue. En août 2000, néanmoins, un greffier a été capable de confirmer que le kit de prélèvement utilisé avait existé et était toujours en possession de la Cour. Le test ADN en 2001 a décidé que Larry Mayes était innocent, comme il avait proclamé depuis son arrestation⁶⁹⁹. » Cette erreur judiciaire est commise non pas par ignorance, mais bien par méchanceté. Plus précisément, c'est de la discrimination raciale, comme le réclame Larry Mayes : « Pourquoi moi ? Parce que je suis jeune, habile et noir. C'était toujours comme ça. Même avant votre naissance. J'étais là. Je sais. Ce que c'est réellement, c'est un génocide : en se débarrassant de tous les jeunes noirs, notre population ne peut pas s'accroître⁷⁰⁰. »

Taryn Simon choisit son lieu d'arrestation comme décor de sa photographie (Fig. 95) : « Scène d'arrestation / The Royal Inn, Gary, Indiana / La police a trouvé Mayes, qui s'est caché sous un matelas dans cette chambre / Purgé 18.5 ans de sa peine de 80 ans de prison⁷⁰¹. » Par rapport à la prise de vue dans le lieu du crime inconnu par le personnage innocent, le portrait de Larry Mayes doit être photographié dans la chambre d'hôtel où il a été arrêté. C'est un endroit où il a eu peur face à la force de la police. Dans la photo de Taryn Simon, il nous semble que la chambre est déjà abandonnée. Quand Larry Mayes rejoue ce qu'il a fait au moment de son arrestation, il se cache sous un matelas, mais en regardant tout droit vers l'objectif photographique sans crainte. Au premier plan, le décor et l'éclairage rendent visible le visage du personnage. Ce style dramatique de photo de plateau cinématographique met l'accent sur la position artificielle du personnage entre les deux matelas, comme dans une scène comique. Au niveau du scénario, la peur de Larry Mayes est transformée en rire ou en étonnement

⁶⁹⁷ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, *The Innocents*, *ibid.*, p. 70.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ *Ibid.*

du spectateur dans la mesure où ses yeux invitent le spectateur à juger cette condition ridicule. On comprend bien que c'est une reconstitution après la libération de Larry Mayes, mais aussi une accusation lourde sur la justice, parce que son regard résolu transforme sa peur en courage de témoin et de victime de la persécution judiciaire. Ainsi, ce travestissement de la scène d'arrestation nous présente un autre regard critique sur la réalité consolidée par la justice.

Dans l'affaire de Kenneth Waters, la photo de la scène de crime nous présente la maison de la victime, sans aucun personnage (Fig. 96). C'est cette absence qui joue la scène la plus tragique parmi toutes ces photos des innocents : « Kenneth Waters / Scène de crime, Ayer, Massachussets / Waters est mort dans un accident six mois après sa sortie de prison / Purgé 18 ans de sa peine de prison à vie⁷⁰². » Même si la condamnation contre Waters se base sur le mensonge et sur la jalousie, la police les accepte comme la vérité sur le meurtre de la propriétaire de cette maison : « Deux ans après, un homme, qui était sorti avec une des ex-compagnes de Waters, a dit à la police que Waters avait avoué le meurtre. Deux ex-compagnes ont témoigné ultérieurement contre cet homme, toutes ont indiqué que Waters avait fait des aveux en état d'ivresse. Waters a été condamné pour meurtre et pour pillage en 1983 et à une peine de prison à vie sans aucune possibilité de libération conditionnelle⁷⁰³. » Au lieu de choisir une scène intérieure, l'artiste nous montre une scène de plein soleil. Au milieu de la photo, la maison en planches se trouve dans un pré, et l'ensoleillement est si fort qu'on ne peut pas voir son intérieur dans l'ombre. Autrement dit, en tant que travestissement de la scène de crime, cette photo nous empêche de voir au plus près de la scène intérieure, comme si la vérité était toujours cachée dans cette maison et, en même temps, comme si personne ne pouvait jamais retrouver la vérité.

Il n'y a que Betty Anne, la sœur de Kenneth Waters, qui a cherché sans cesse la vérité pour prouver l'innocence de son frère : « Une lycéenne décrocheuse et une mère divorcée de deux enfants, Betty Anne a suivi l'université et l'école de droit afin d'étudier l'affaire de son frère. Dans le palais de justice du département du Middlesex, elle a trouvé les taches de sang laissées par le meurtrier dans la scène de crime, celles-ci, selon la loi, auraient pu être détruites à tout moment⁷⁰⁴. » Par la police et par la

⁷⁰² *Ibid.*, p. 94.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*

justice, la vérité peut être dévoilée mais aussi être cachée. L'artiste ne peut pas inviter Kenneth Waters à jouer le coupable dans la scène de crime à cause de son accident mortel : « En 2001, le test ADN a prouvé que le sang du meurtrier n'appartient pas à Waters. Il est disculpé et libéré de prison. Tragiquement, juste six mois après sa libération, Kenny Waters est mort à cause de blessures graves à la tête après une chute dans un accident. En tant que vétéran, il a reçu des funérailles militaires⁷⁰⁵. » Sans un geste embarrassant comme celui de Troy Webb ou sans un regard critique comme celui de Larry Mayes, Taryn Simon laisse la maison jouer toute seule comme un grand obstacle pour accéder à la scène de crime, puisque les murs extérieurs barrent notre vue sur l'intérieur. Toutes ces fausses scènes de crime, fausses scènes d'arrestation ou fausses scènes d'alibi symbolisent les erreurs confirmées par la justice. Les coupables joués par ces innocents transforment ces scènes en accusation de la justice. On peut comprendre ainsi que dans l'affaire de Kenneth Waters cette maison inaccessible symbolise la vérité inaccessible à cause des préjugés de la police et des erreurs judiciaires, et aussi le personnage inaccessible à cause de sa vie trop courte.

Dans ce projet photographique de réhabilitation des condamnés, au niveau du personnage, le travestissement accuse la véracité de l'image photographique dans la procédure d'identification policière. Comme dans l'opération hypertextuelle de charge, cette imitation du coupable est une critique, quand le faux coupable devient lui-même le témoin de la justice injuste sous l'objectif photographique. En outre, au niveau de l'effet visuel, ces photos travesties transforment l'idée de scène de crime en scène cinématographique pour accuser l'injustice de la justice. La fictionnalisation d'une scène de crime est donc une manière de travestir la réalité établie par les erreurs judiciaires qui font beaucoup souffrir ces innocents. Comme le remarquent les deux avocats fondateurs d'Innocence Project : « Aucun de ces innocents n'est capable de "tourner la page" ou de "surmonter" cela. Leur seul espoir est d'apprendre à vivre avec cela. Ceux que nous voyons ici sont les survivants, les esprits puissants et capables de compassion et sacrifice. Malgré tout, ils n'ont pas justement enduré ; ils vainquent le mal⁷⁰⁶. » Jusqu'aujourd'hui, il n'y a pas eu de vraie « justice » pour compenser ces personnes victimes d'injustice liées à l'exercice de la justice pénale ou aux activités

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Traduction de l'auteur. Peter Neufeld and Barry Scheck, « commentary », *The Innocents, ibid.*, commentary, p. 9.

policières. Dans ces cas de condamnations erronées, on voit que la vérité peut se soumettre au cadre de l'enquête, c'est-à-dire, à l'opinion de l'enquêteur, la méthode, la technique ou la mesure de l'enquête etc. Quand une enquête judiciaire est menée dans la mauvaise direction, il est difficile de contester son pouvoir doté par l'État. Puisque le pouvoir de l'enquête est réservé uniquement aux forces de l'ordre, un mensonge, un préjugé, une corruption ou une erreur dans l'enquête peuvent se défendre encore contre des contestations au nom de la vérité. Par exemple, la procédure de l'identification à travers la parade de suspects ou le déploiement des photos peut aussi être utilisée pour justifier un faux témoignage. Dans cette condition de fausse identification, l'enquête peut détruire la vie d'un innocent, comme le meurtre qui tue la vie d'une victime. Pourtant, la police ou la justice sont rarement condamnées à cause de leur erreur du fait de leur pouvoir absolu. Les photos de Taryn Simon sur les innocents survivants ou morts représentent ainsi la réalité travestie dans laquelle la vérité est plus proche de la fiction à cause d'une enquête plus proche du crime.

B. Larmes de crocodile

Par rapport à la photographie des innocents de Taryn Simon qui bouscule l'authenticité de la preuve photographique, la photographie modifiée ou retouchée par Douglas Huebler cherche à simuler le visage possible du meurtrier. La photographie n'est pas toujours la représentation de la vérité. Douglas Huebler préfère fabriquer la photographie par lui-même. Il intègre les photographies prises pour les séries des années 1970 dans ses nouvelles bandes dessinées des années 1980. Il choisit de « dessiner » le monde d'art où vivent non seulement les peintres mais aussi les spéculateurs d'art. Au lieu de représenter la vérité, l'artiste cherche à représenter les mensonges du monde d'art. Dans les années 1980, Douglas Huebler élabore la série de *Crocodile Tears* (Larmes de crocodile), qui mélange différentes formes telles que le scénario, le texte, la bande-dessinée, la photographie, la gravure, et la peinture. La forme de documentation utilisée principalement dans ses œuvres des années 1970 est transformée en bande dessinée imaginée par l'artiste. Selon l'entretien entre Frédéric Paul et l'artiste, l'idée de *Crocodile Tears* s'inspire de son projet sur l'espèce humaine :

Variable Piece #70 (Fig. 97) :

Le scénario que j'avais écrit s'inspirait de la pièce sur William Leslie Arnold. Dans ce scénario, une jeune fille découvre une œuvre dans une exposition et reconnaît parmi les visages [présentés dans cette œuvre] celui de l'entraîneur de son équipe de base-ball. (Or elle le déteste parce qu'il la laisse toujours sur le banc de touche...) C'est ainsi que le meurtrier est finalement arrêté grâce à cette œuvre conceptuelle [à laquelle on trouve le visage du meurtrier], qu'il décide bien sûr d'assassiner à son tour ? *Etc. etc.*⁷⁰⁷

Le meurtrier William Leslie Arnold (1942- ?) a tué ses parents à l'âge de seize ans et a fui de la prison en 1967 sans laisser aucune trace depuis son évasion. Dans *Variable Piece #70*, le motif du meurtrier symbolise l'influence de la durée du temps sur la crédibilité de l'image photographique. Il symbolise aussi un facteur imprévu et incontrôlable, qui échappe à la loi. Les œuvres conceptuelles de Douglas Huebler dans les années 1970 ont pour but de mener les spectateurs à réfléchir sur certains concepts établis, par exemple l'authenticité de la photographie. Autrement dit, la photographie, qui est considérée comme un document, n'est pas seulement un concept ou une convention, mais aussi un ordre établi dans l'enquête judiciaire, dans le reportage journalistique ou jusque dans l'idéologie partagée par tout le monde. La reprise du motif du meurtrier dans la nouvelle série de l'artiste est une excuse pour contester certaines valeurs de l'art. Le projet photographique sur l'espèce humaine est ainsi transformé en sujet sur l'art lui-même.

Dans l'article *The World According to Douglas Huebler* (Le Monde selon Douglas Huebler) paru sur *Artforum* en 1988, Colin Gardner précise le premier scénario de *Crocodile Tears* : « Dans le scénario de Huebler, Arnold est renommé Woody Wright, et essaie de tuer le protagoniste du film : James Jones, artiste de performance défiant la mort. James Jones a révélé l'identité de Woody en peignant, dans le style de Vincent van Gogh, une image de meurtrier "comme il pourrait avoir l'air aujourd'hui"⁷⁰⁸. »

⁷⁰⁷ Entretien entre Frédéric Paul et Douglas Huebler : « Truro, Massachusetts 11-14 octobre 1992 », *Douglas Huebler « Variable », etc.*, Limoges, F.R.A.C. de Limousin, 1993, p. 115.

⁷⁰⁸ Colin Gardner, « The World According to Douglas Huebler », *Artforum* [En ligne], No, 3, Vol 27, novembre 1988 [En ligne]. Disponible sur <https://www.artforum.com/print/198809/the-world-according-to-douglas-huebler-34663> [Consulté le 22 novembre 2020].

L'intrigue de la falsification de la photo de William Leslie Arnold dans *Variable piece #70* est adaptée par l'histoire de Woody Wright dans laquelle la photo du meurtrier est transformée en portrait de Woody Wright. Mais, cette fois, le meurtrier entre dans le monde d'art conçu par Douglas Huebler, en trouvant son propre visage dans une peinture. Apparemment, le visage peint de Woody Wright est une simulation du meurtrier plus âgé comme le visage de William Leslie Arnold dans la documentation photographique de Douglas Huebler. Puisque le meurtrier considère le peintre comme témoin, il doit tuer le peintre afin d'empêcher la divulgation de sa propre identité. Dans l'exposition à la galerie Castelli de New York entre le 4 avril et 2 mai 1981 (Fig. 98-100), Douglas Huebler présente une série de panneaux sur fond noir dans laquelle on retrouve les photos de *Variable piece #70* et les textes conçus par l'artiste. Le scénario du retour du meurtrier est déployé sur le fil du récit composé par ces images en noir et blanc avec l'accompagnement du texte. Selon Mike Kelley, ancien étudiant de Douglas Huebler, le scénario de *Crocodile Tears* est aussi issu de la conversation entre l'artiste et le réalisateur de la série B Hollywoodienne (*B-movie*) Roger Corman, et le titre est choisi pour les caractères apathiques de ses personnages⁷⁰⁹. Dans la salle d'exposition de 1981, un vrai crocodile est présenté dans une cage transparente en donnant aux spectateurs une occasion d'observer réellement ses armes (Fig. 98). En outre, d'après Colin Gardner, on peut retrouver la préférence pour l'aphorisme de l'artiste dans ces textes, par exemple : « “Ce qui est représenté en dessus est au moins une personne qui...” », suivi par un cliché incertain (ou, comme le met Huebler, un “ready-made culturel”), tel que “...est aussi belle qu'une peinture”⁷¹⁰. » Le texte commente l'image, mais l'image ne suit pas vraiment le sens du texte. Malgré la dialectique entre image et texte, le dispositif visuel de cette série se forme comme le *storyboard* (scénarimage) ou la bande dessinée en noir et blanc dans la mesure où la forme de documentation utilisée par l'artiste dans les années 1970 est transformée en fiction dans les années 1980.

Apparemment, le scénario de *Crocodile Tears* conçu par Douglas Huebler n'est pas adapté en film, mais l'artiste choisit la forme de la bande dessinée pour réaliser d'autres scénarios dérivés de l'image des larmes de crocodile. En effet, la bande dessinée est bien développée dans les années 1980, et la période de 1986 à aujourd'hui

⁷⁰⁹ Mike Kelley, « Shall we kill daddy? » (1997), *Foul Pefection: essays and criticism*, édité par John C. Welchman, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2003, p. 187.

⁷¹⁰ Colin Gardner, *ibid.*

est considérée comme l'âge moderne des comics. Il ne s'agit pas seulement de créer des super-héros, mais aussi de concevoir des anti-héros pour emmener les lecteurs dans la zone grise entre vertu et vice. Dans les bandes dessinées de *Crocodile Tears*, l'artiste crée plusieurs personnages et de différentes formes de représentation pour ses récits sur le monde d'art. La relation violente entre le meurtrier et le peintre dans le scénario pour le film de *Crocodile Tears* est transformée en relation complexe entre la réalité du monde de l'art et l'art. Pour approfondir cette relation complexe, nous allons d'abord analyser les quatre récits en bande dessinée : *L'artiste de signature*, *Le grand correcteur*, *Le trésor enfoui*, *Le royaume de paix*. Premièrement, dans la bande dessinée de *Crocodile Tears : The Signature Artiste* (L'artiste de signature, Fig. 101-102), Douglas Huebler nous raconte le dialogue entre deux personnages : le peintre et le galeriste, autour du sujet de l'enjeu de la falsification des signatures. Puisque le peintre falsifie sans cesse la signature du peintre : Richard Decker sur les portraits de Napoléon qui sont très demandés par le marché, le galeriste craint que le peintre devienne justement une ligne de production de l'art en épuisant la réputation de « Richard Decker », une signature par une autre. En répondant à l'inquiétude du galeriste, le peintre présente ses excuses : « Écoutez, mon ami, les dépenses pour les enfants ! Les médecins, les orthèses, les écoles privées – mon atelier, mon assistants – toutes ces choses comptent. Le paiement de ces “Richard Decker” rapporte. D'ailleurs, comme l'on dit, on ne change pas une formule qui gagne⁷¹¹ ! » La falsification de signature est bien développée, comme une entreprise qui promet au peintre la fortune inépuisable. Par moralité, le galeriste lui répond ensuite : « Le peintre de Napoléon n'aurait pas accepté ça !⁷¹² » Le peintre trouve une autre excuse pour persuader le galeriste en disant que « Le succès [du portrait de Napoléon] était fabuleux, mais le talent de son peintre inconnu est tellement limité à un seul tableau que personne ne s'intéresse à ses autres œuvres. Le type se sent si déprimé qu'il se suicide finalement ! De mon point de vue...⁷¹³ » Pour le peintre, si « la ligne de production de Richard Decker » est abandonnée, il est dommage que le vrai portrait de Napoléon ne puisse pas se multiplier. En plus, les peintres inconnus ne peuvent pas vivre s'ils n'ont pas de revenu. Néanmoins, le peintre ne veut que se justifier en prétendant être en sympathie avec les

⁷¹¹ Douglas Huebler, *Douglas Huebler « Variable »*, *ibid.*

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ *Ibid.*

malheureux des autres peintres inconnus. À la fin de ce dialogue, le galeriste lui répond en disant que « Arrêtez-vous ! J'ai compris votre point de vue. Mais, vous avez sûrement mal compris le mien. J'ai dit, un type [un peintre] deviez vivre ! N'est-ce pas ! ⁷¹⁴ » Selon le point de vue du galeriste, son conseil est plutôt de maintenir la singularité et la rareté de la production du portrait de Napoléon, c'est-à-dire qu'un seul falsificateur de Richard Decker suffira, au contraire de l'idée de la multiplicité et de l'abondance des portraits de Napoléon face à la demande du marché d'art.

Au début de leur dialogue, on a pu croire que le galeriste veut reprocher la méthode du peintre, mais à la fin, on comprend qu'il veut juste proposer des tirages limités, une autre stratégie pour la demande du marché de l'art. Du point de vue du peintre, l'objet d'art est une marchandise pour la production de masse, mais du point de vue du galeriste, l'œuvre d'art est plutôt une édition limitée pour maintenir sa valeur. Douglas Huebler ajoute parallèlement une photo montrant deux hommes à la terrasse d'un café, et une peinture du portrait de Napoléon pour illustrer cette bande dessinée. La bande dessinée, la photo et la peinture créent une vision plurielle où les différentes formes de médias communiquent réciproquement pour ce récit de l'artiste falsificateur. La photo du café, qui se réfère au dialogue ironique de la falsification de la signature de Richard Decker, provient en fait d'autres pièces photographiques des années 1970 de Douglas Huebler. L'objectif de documentation de la photographie est transformé en un objectif d'illustration. Il s'agit de la fictionnalisation de la photographie avec la bande dessinée et le portrait peint, dans la mesure où la photo de la scène de café est utilisée comme symbole de la société humaine. Puisque le portrait de Napoléon n'est qu'une contrefaçon dans le récit, la peinture, en tant que grand art (*high art*), est dégradée dans l'humour et l'ironie de la bande dessinée. Le dialogue entre le peintre et le galeriste symbolise le dilemme entre l'art et le marché d'art, parce que l'esprit mercantile du marché de l'art peut « assassiner » l'art, mais il maintient en même temps la vie de l'art en fournissant de l'argent.

Deuxièmement, dans *Crocodile Tears : The Great Corrector, Mondrian V* (Fig. 103), on a un autre personnage : Eric Lord, un artiste correcteur qui peut falsifier une peinture pour la rendre plus parfaite que l'original. Dans la bande dessinée, Douglas Huebler propose deux dialogues et un récit successif à la troisième personne sur le succès de ce grand correcteur. Dans les dialogues, on voit que les critiques d'art

⁷¹⁴ *Ibid.*

prouvent le talent extraordinaire d'Eric Lord, mais dans le récit, le narrateur à la troisième personne commente : « leurs attentes sur ce qu'il pourrait accomplir avec son talent étaient follement utopiques⁷¹⁵ ». Quand Eric Lord grandit, de plus en plus de critiques négatives se font entendre : « Eric a été formé selon les principes fondamentaux, et a facilement perfectionné toutes les techniques formelles. Mais à quoi ça sert ? Quand il avait vingt ans, les critiques ont dit que son œuvre était vide – dépourvue d'aucune autre qualité que technique⁷¹⁶. » Cependant, Eric a toujours confiance en lui-même, suivant son propre chemin et devenant « un peintre de portrait extrêmement prospère, ainsi que le directeur populaire des études techniques⁷¹⁷. » Pour illustrer ce succès, Douglas Huebler intègre la photo de son ancien projet *Variable piece #70* en post-traitement dans la bande dessinée pour représenter une image du monde compétitif. Dans le « cours sur l'erreur » d'Eric Lord, un portrait de femme est perfectionné à travers des touches et corrections. Pourtant, l'artiste nous propose la comparaison ironique entre deux portraits, parce que le portrait corrigé change complètement le personnage d'une silhouette ronde à une silhouette élégante basée sur le nombre d'or. Puisque Eric Lord connaît toutes les techniques des grands maîtres qui peuvent plaire à ses élèves, ces élèves l'appellent ainsi « le Grand Correcteur » au lieu de Professeur Lord. Cette appellation ironique est sans doute péjorative par rapport aux « grands maîtres », parce qu'elle implique un idéalisme creux de la formation académique de l'art. Cette idéologie idéaliste se limite dans les perfectionnements des techniques et empêche le développement de la singularité personnelle. Dans une autre photo traitée par des effets spéciaux, on voit des enfants riant beaucoup en jouant ensemble pour symboliser le jeu libre, au contraire d'un cours à l'école.

Outre la bande dessinée, on a une photo d'accompagnement sur laquelle un photographe est en train de prendre la photo d'une femme dans un parc (Fig. 104). Comme mise en abyme de la prise d'une photo, le geste du photographe dans la photo suggère un autre photographe qui prend cette photo-là en se cachant derrière l'objectif. Dans cette mise en abyme, il s'agit non seulement de l'imitation du geste d'un photographe avec un autre, mais aussi de la correction de la prise de vue du photographe précédent. Au niveau plus « conceptuel », Douglas Huebler n'a pas pour but de prendre

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

la photo de portrait, mais de prendre la photo sur le geste de la prise d'une photo. En outre, l'artiste propose un tableau qui imite presque identiquement le tableau *Victory Boogie-Woogie* de Piet Mondrian (1872-1944 ; Fig. 105) comme pillage. Les spectateurs peuvent saisir très vite qu'il s'agit d'une évocation de *de Stijl*, le style du mouvement artistique des Pays-Bas. *Victory Boogie-Woogie* est le dernier tableau de Piet Mondrian, demeuré inachevé à la mort de l'artiste en 1944. Ce tableau est une des rares œuvres de Mondrian en forme de « diamant » (l'artiste tourne la toile carrée de 45 degrés mais le motif des cubes garde une forme en rectangle ou en carré). Selon le peintre New Yorkais Erik Saxon, le passage du tableau carré au tableau en diamant est lié aux idées de son ami artiste Theo van Doesburg : « qui, tente de renforcer le dynamisme de son art en introduisant le concept de contre-composition selon lequel les éléments sont posés avec un angle de 45 degrés », et qui « a pensé que les éléments horizontaux/verticaux pouvaient référer à mâle / femelle, à paysage (arbre/terre) et à l'architecture classique ; ainsi, selon lui, l'obliquité est un élément spirituel parce qu'elle peut éviter les associations de sens banals et référentiels⁷¹⁸ ». Theo van Doesburg cherche un esprit pur dans son tableau abstrait comme l'idéalisme d'Eric Lord. Pour Piet Mondrian, il est impossible d'abandonner les structures horizontales/verticales : « Doesburg, dans ses dernières œuvres, a essayé de détruire l'expression statique avec l'arrangement diagonal des lignes de ses compositions. Pourtant, à ce propos, le sentiment de l'équilibre physique qui est nécessaire pour la joie d'une œuvre est perdu. La relation avec l'architecture et ses principes verticaux et horizontaux est brisée⁷¹⁹ ». C'est la raison pour laquelle Piet Mondrian choisit de tourner simplement la toile avec un angle de 45 degrés, sans tourner sa peinture (Fig. 105). Même si le tableau est inachevé, Douglas Huebler choisit d'imiter *Victory Boogie-Woogie*, la correction établie sur la base de la réflexion du peintre afin de proposer une autre définition de « grand correcteur », par rapport au portrait corrigé d'Eric Lord, dans lequel l'idéalisme donne lieu à la perte d'identité de la femme peinte.

Troisièmement, dans *Crocodile Tears : Buried Treasure* (Trésor enfoui ; Fig. 106) *De Chirico V*, l'artiste introduit la conversation entre l'acheteur de peinture : M. Thorton, et le marchand de faux tableaux : Alec Gregory, qui possède un groupe international de faussaires de tableaux qui se spécialisent dans des peintres célèbres du

⁷¹⁸ Erik Saxon, « On Mondrian's Diamonds », *Artforum*, décembre 1979, Vol. 18, No. 4.

⁷¹⁹ *Ibid.*

XIX^{ème} siècle. Après l'échec de la vente aux enchères d'un tableau de Degas, M. Thorton regrette de ne pouvoir pas offrir le meilleur prix. Le marchand lui apporte du réconfort en disant que : « Le propriété de la plupart des grands chef-d'œuvres s'est passée successivement à travers les générations d'une seule famille pour un temps si long que le chercheur le plus érudit n'a pas idée qu'ils existent⁷²⁰. » Pour le marchand, il n'y a que peu de gens qui peuvent connaître l'authenticité d'une œuvre d'art parce que les tableaux les plus précieux circulent rarement au sein du marché de l'art. Donc, il est inutile de privilégier un tableau authentique, si la passion d'un collectionneur est de posséder une œuvre plus que de l'examiner. Ensuite, pour répondre à la commande urgente d'un tableau de Degas de M. Thorton, le marchand prétend ne pas pouvoir trouver facilement et rapidement un remplaçant : « On peut faire beaucoup mieux, mais je ne vends pas des choses à prix d'aubaine ! Vous sortez et déterrez tout de suite le trésor enfoui dans la plage le plus proche, ce n'est pas possible ! Cela prend du temps pour trouver la bonne recette. La recherche et l'argent. Plein d'argent ! Dans votre cas, j'aurai besoin de cinquante mille dollars juste pour lancer le travail⁷²¹. » Quand le marché est conclu, on voit que le marchand se tourne vers ses faussaires et donne ses ordres : « Bonne nouvelle, Dana ! Un autre Degas pour vous ! Et Palmer, j'aimerais voir le Picasso fini. J'ai promis à M. Burgy qu'il l'aura vers Noël⁷²². » Tout comme dans une usine, les faux tableaux sont fabriqués un par un selon le goût préféré de la clientèle.

Dans la photo choisie par Douglas Huebler pour accompagner la bande dessinée, on a une scène dans la rue et une légende qui indique : « Ici, au moins une personne qui ne regarde jamais en arrière⁷²³ » (*at least one person who never look back*). Parmi les passants dans cette scène, l'artiste nous laisse chercher cette personne. Est-il possible que ce soit cet homme qui regarde l'objectif de caméra ? Est-il un vendeur qui cherche son client dans la rue ? Les produits industriels n'ont pas de passé mais de nouveaux emballages pour attirer les regards de gens. La société de consommation perd l'authenticité d'un objet afin de favoriser plus de profits dus à la multiplication. Le « trésor enfoui » cherché par M. Thorton n'est pas dans une vente aux enchères mais dans une usine de faux. Pour la peinture accompagnant le récit de Trésor enfoui,

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ La légende écrite par l'artiste sur la photo. *Ibid.*

Douglas Huebler choisit d'imiter *La Vaticinateur* de Giorgio De Chirico (1914-1915 ; Fig. 107) pour créer une ambiance surréaliste où les objets géométriques basculent de la table vers la focalisation de spectateur au plan frontal. Ce basculement issu de la composition de ces objets nous oriente visuellement vers le bas jusqu'au titre *Pittura Metafiseca* (Peinture métaphysique), qui est utilisé originellement pour le mouvement artistique italien fondé par Carlo Carrà, Alberto Savinio et Giorgio De Chirico en 1917. La reprise de ce titre a pour but de critiquer les faux tableaux fabriqués par « l'usine » d'Alec Gregory, qui ne savent qu'imiter l'apparence physique des chefs-d'œuvre. En opposition avec les courants modernistes basés sur l'observation visuelle sur le monde physique, le surréalisme ou la peinture métaphysique cherchent plutôt à représenter ce qu'on ne voit pas, en créant des scènes étranges, ou *uncanny* au terme Freudien. En même temps, ce titre invite aussi les spectateurs à réfléchir aux valeurs invisibles d'un chef-œuvre, contrairement à celles d'un faux. Notamment, quand la distinction entre vrai et faux s'efface petit à petit dans la production de masse de la société consommatrice, la valeur d'authenticité et d'originalité peuvent-elles encore se maintenir ?

Une autre version de la peinture d'accompagnement existe pour le même récit : *Crocodile Tears : Buried Treasure, Fin de Siècle II* (1990 ; Fig. 108). Dans cette version, Douglas Huebler imite Paul Gauguin en combinant son autoportrait (Fig. 109) avec son célèbre tableau *Femmes de Tahiti* (1891 ; Fig. 110) et transforme ces deux images en noir et blanc afin de répondre au fond noir et au titre blanc « Fin de siècle » qu'il ajoute. La signature de Paul Gauguin imitée par l'artiste est le seul élément de couleur rouge (Fig. 108). Douglas Huebler crée ainsi délibérément un contraste entre l'image et la signature pour que le spectateur puisse réfléchir à l'histoire du peintre et aux mouvements artistiques, par exemple le symbolisme de la fin de siècle. Sous l'influence du symbolisme et du synthétisme, Paul Gauguin s'inspire beaucoup de l'art exotique, des vitraux médiévaux, et des mythes pendant sa période à Pont-Aven. On sait qu'en 1891 Paul Gauguin est ruiné et s'embarque pour la Polynésie, puis s'installe à Tahiti pour pouvoir fuir la civilisation occidentale et chercher de nouvelles inspirations « primitives ». Néanmoins, la vie à Tahiti devient difficile quand il contracte la syphilis. Il souffre de la maladie et de la pauvreté même dans les dernières années de sa vie. Comme Vincent van Gogh, Paul Gauguin est considéré comme artiste maudit par son exil, c'est pourquoi Douglas Huebler utilise la couleur noire pour présenter une image

un peu triste. Pourtant, la légende d'un artiste maudit peut aujourd'hui valoriser ses tableaux. C'est la raison pour laquelle Douglas Huebler met l'accent sur la signature de Paul Gauguin qu'il imite en couleur rouge. Dans « La signature du peintre et sa caricature : l'exemple de Courbet », Bertrand Tillier indique que les caricaturistes qui utilisent les tableaux de Gustave Courbet laissent délibérément la signature du peintre dans le but de questionner l'idéologie de la signature : « Les caricaturistes opèrent ainsi un flagrant retournement de la fonction de la signature, dans les charges graphiques où ils convoquent et malmènent ce "label" : au lieu d'y voir ce qui scelle l'authenticité de l'œuvre, ils y associent ce qui atteste la supercherie d'un faux artiste et d'un piètre peintre, dont l'art n'est pas une fin, mais un moyen de réclame⁷²⁴. » Dans *Crocodile Tears : Buried Treasure, Fin de Siècle II*, la signature de Paul Gauguin est aussi considérée comme le label du grand peintre de la fin du XIX^{ème} siècle à l'égard de sa valeur de collection. Si on remet la signature-label de Paul Gauguin dans le contexte de la bande dessinée de *Buried Treasure*, ce label révèle le culte et le mythe de l'artiste maudit dans le marché de l'art.

Pour terminer, dans *Crocodile Tears : Lloyd V* (Fig. 111), Douglas Huebler nous propose la dispute entre un couple sur les écureuils dans leur jardin. La femme insiste beaucoup pour que son mari ne chasse pas les écureuils qui viennent chez eux, notamment avec les rocailles zen de leur jardin. Puisqu'il y a une mangeoire à oiseaux dans le jardin, des écureuils sont attirés aussi par des grains en entrant dans leur domaine. Pourtant, selon le mari, les écureuils sont nuisibles, parce qu'« ils font peur aux oiseaux et mangent toutes les choses⁷²⁵ ». En plus, « quand nous ne sommes pas chez nous, ils vont manger à travers les murs en cherchant les aliments – ils vont démolir notre maison, demande d'autres [victimes]⁷²⁶ ». Le mari craint que les écureuils entrent non seulement dans leur jardin mais aussi à l'intérieur de leur maison si sa femme les laisse encore hanter leur terrain. À la fin de cette dispute, la femme demande à son mari de sortir avec elle en disant : « Je ne vais pas sortir sans toi ! Je ne peux pas te laisser tout seul ici, maintenant ! En tout cas, tu dois aller chercher assez de rocailles zen pour me rembourser celles jetées. Deux rocailles pour chacune que tu as jetée⁷²⁷. »

⁷²⁴ Bertrand Tillier, « La signature du peintre et sa caricature : l'exemple de Courbet », *Société & Représentation* [En ligne], janvier 2008, no. 25, p. 79-96. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-79.htm> [consulté le 28 avril 2021].

⁷²⁵ Douglas Huebler, *Douglas Huebler « Variable »*, *ibid.*

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Ibid.*

Ici, on peut comprendre que la maintenance du jardin avec des rocailles zen est en fait plus importantes que les problèmes causés par l'invasion des recueils. Les instances de la femme pour protéger les écureuils ne sont plus nécessaires finalement. Pour la femme, les rocailles zen symbolisent l'art idéal déposé pour la décoration sans utilité particulière, donc il est impossible qu'elles deviennent une arme pour attaquer les écureuils. Même si l'utopie bâtie sur ces rocailles zen risque d'être détruite par la réalité de la menace, du danger ou de la violence (la métaphore représentée par les écureuils), la femme insiste sur sa propre valeur ou son sens moral. Avec le sujet de cette bande dessinée, l'artiste veut lever des questions, par exemple, la vocation de *l'art pour l'art* est-elle toujours possible ? Ou l'art peut-il se sacrifier pour d'autres choses ?

La photo d'accompagnement de *Crocodile Tears : Lloyd* représente une scène de manifestation politique dans laquelle on peut voir les mains levées des manifestants et le drapeau américain. Cette photo propose sans doute au spectateur l'idée de « l'art pour la politique », ou l'idée de « l'art pour la société » en répondant au récit de la bande dessinée. Parallèlement, la peinture d'accompagnement imite l'œuvre d'Henri Matisse (1869-1954) : *Polynésie, la mer* (1948 ; Fig. 112) et ajoute un slogan « Le royaume de paix » (*The Peaceful Kingdom*) comme une proposition pour répondre aux questions posées dans la bande dessinée et aussi comme une comparaison avec la photo de manifestation. La tapisserie *Polynésie, la mer* représente le souvenir de Matisse sur son voyage à Tahiti vers 1930. L'artiste utilise des formes en papier découpé pour décrire les animaux, la végétation dans la mer ou sur la terre, et utilise aussi le contraste des couleurs bleu foncé et bleu clair dans le fond de la pièce pour présenter l'océan et le ciel. Certes, *Polynésie, la mer*, comme d'autres œuvres d'Henri Matisse, propose au spectateur sa vision du monde agréable à contempler, mais cette œuvre est aussi une évasion hors de la réalité des guerres dans les dernières années de la vie du peintre. C'est la raison pour laquelle Douglas Huebler choisit cette œuvre comme une option de position conservatrice de l'artiste face aux menaces du monde. Pourtant, pour chaque récit de la bande dessinée, le choix de la peinture d'accompagnement est libre, par exemple le tableau d'Henri Matisse est remplacé par une œuvre de Fernand Léger dans la 11^{ème} version de *Crocodile Tears, Lloyd XI, Peaceable Kingdom* (Fig. 113). L'interprétation du tableau est ainsi différente selon l'orientation politique de chaque peintre imité par Douglas Huebler. Au contraire du retrait discret d'Henri Matisse

pendant les guerres, Fernand Léger adhère au Parti communiste français en 1945 et en reste membre pour toute sa vie. Dans son tableau *Partie de Campagne* (1961 ; Fig. 114) les quatre couleurs primaires jouent des contrastes entre les couleurs chaudes, comme rouge et jaune et les couleurs froides comme vert et bleu afin d'accentuer les différentes classes sociales : ouvrier et vacancier et leurs différents sentiments : la peine et le loisir. Au contraire de la monochromie de bleu dans le fond de *Polynésie, la mer*, l'utilisation des contrastes de couleurs vives dans les tableaux de Fernand Léger symbolise une vision d'un monde contradictoire et conflictuel. Les différents choix de tableaux d'accompagnement proposent au spectateur différentes réponses aux questions posées dans le récit de la bande dessinée.

Après l'analyse des quatre récits en bande dessinée, on peut se demander ce que veut dire l'artiste par l'expression « des larmes de crocodile » ? Comme le rôle de meurtrier, le crocodile indique ce qui peut nuire à l'art et ses larmes symbolisent de fausses émotions ou des compassions non-sincères pour masquer ses actes cruels. Le marché d'art mercantile, l'idéalisme dans l'apprentissage des techniques de peinture, la contrefaçon d'œuvre d'art ou encore l'idée utopique de l'art pour l'art, ces sujets abordés par ces bandes dessinées révèlent certains phénomènes ou idéologies qui nuisent à l'art. Les prétextes ou les arguments donnés par les personnages de ces bandes dessinées ne sont que des larmes de crocodile prétendant favoriser l'art de l'argent, de l'idéal, de la transmission et de la vision utopique. Le rôle de meurtrier dans *Variable Piece #70* est transformé en larmes de crocodile, mais cette transformation, comme le travestissement dans la pratique hypertextuelle, joue non seulement au niveau du sujet mais aussi au niveau formel, vu que le photo-texte est aussi transformé en bande dessinée. Douglas Huebler emprunte la narrativité de la bande dessinée pour raconter des histoires invisibles des peintures d'accompagnement imitées par l'artiste lui-même : le portrait de Napoléon, *Broadway Boogie-Woogie* corrigé, fausse *Pittura Metafisica* et *Polynésie, la mer* avec slogan. Chaque imitation, comme le pastiche d'un style de tableau, propose une référence ironique au sujet de la bande dessinée : l'authenticité du portrait Napoléon a disparu dans la production des artistes de signature, l'originalité de Mondrian a disparu dans la correction parfaite du grand correcteur, l'étrangeté des peintures métaphysiques de De Chirico a disparu dans sa contrefaçon proposée par des faussaires d'art, le royaume de paix dans le tableau de Matisse est menacé par la réalité difficile du monde, ou encore les contrastes de couleurs de Léger symbolisent

l'engagement politique de l'art. L'artiste de signature, le grand correcteur, le faussaire d'art, ou la rocaïlle zen font mal à l'art et ils sont donc comparés avec l'indifférence du crocodile qui pleure de manière hypocrite, sans ressentir la moindre tristesse.

L'expression « des larmes de crocodile » est bien transformée par Douglas Huebler en question sur le monde de l'art d'aujourd'hui où les différentes valeurs se confrontent intensément sur les sujets de la commercialisation d'art, l'académie artistique, le marché de l'art ou la liberté de l'art. La fuite du meurtrier William Leslie Arnold dans *Variable Piece #70*, en tant que symbole de la transgression de l'ordre, devient un thème à répétition dans les œuvres de Douglas Huebler, par rapport à la tradition du roman policier, dans laquelle le détective est un héros récurrent à travers tous les épisodes. Ses œuvres comme documentation dans les années 1970 sont fictionnalisées en *comics*, des récits humoristiques, ironiques ou intéressants. Les bandes dessinées de la série de *Crocodile Tears* demande au lecteur de chercher et de juger ce qui tue l'art. Les différentes pistes de réflexion à travers la bande dessinée, la photo et la peinture, comme une sorte de palimpseste, se construisent les unes par rapport aux autres en parallèle, en profondeur, ou en contradiction.

C. Fantôme

Les faux tableaux élaborés par Douglas Huebler illustrent les mensonges du monde d'art. En effet, la valeur d'un tableau dépend souvent de son authenticité, et de sa singularité. Quand un tableau précieux est volé, que reste-il encore ? En 2000, Sophie Calle publie une série d'œuvres en coffret (Fig. 115) dans laquelle on peut trouver *Disparitions*, *Fantômes* et *Souvenirs de Berlin-Est*, trois petites brochures sur le thème de l'absence. L'artiste soulève une question : comment faire face à une perte ? Normalement, on se force à chercher, à trouver ou encore à remplacer ce qu'on perd, puisque la perte est considérée comme une lacune à couvrir ou à corriger. Par rapport à la souffrance de la perte, l'artiste préfère accepter la perte en la transformant en forme de mémoire. Pourtant, il ne s'agit pas de remplacer ou de représenter ce qui est perdu, mais de travestir cette perte pour la supporter. Donc, la perte, pour l'artiste, est une occasion de vivre avec une lacune, un manque, ou un vide. Dans l'ouverture de

Disparitions, l'artiste indique ses trois expériences importantes de perte d'amis. Premièrement, c'est le torero Manolo Montoliu qui est tué par un taureau, et l'artiste est absente de ses funérailles. Deuxièmement, pour Hervé Guibert, Sophie Calle ne veut pas rester auprès de lui pour attendre la fin de ses jours, donc elle choisit de reprendre le plan de son voyage. Au jour de la mort d'Hervé Guibert, l'artiste est dans l'avion et ne peut pas se rendre à ses funérailles. Troisièmement, quand elle s'occupe de son projet de *Douleur exquise* et de recueillir des expériences malheureuses d'inconnus, son ami Jean-Marie souffre aussi d'un mal amoureux : « Il s'est pendu dans l'après-midi du jeudi 16 septembre 1999. Je le voyais régulièrement, je n'ai rien vu. Cette fois, j'étais là, et je n'ai rien vu⁷²⁸. » Pour les deux premiers cas, il s'agit d'une double perte : la mort et l'absence aux funérailles à cause de contretemps. Pour le dernier cas, il s'agit d'être aveugle sans connaître le chagrin de son ami. Même si l'artiste est présente à ses funérailles, elle ne peut plus voir son ami vivant devant ses yeux. Ce qui est visible n'est pas toujours ce qui est connaissable, par exemple Sophie Calle ne peut pas percevoir la dépression de son ami quand il est encore vivant. Ainsi, pour elle, la présence ne garantit pas toujours la visibilité, donc l'absence ne signifie pas toujours l'invisibilité. Ces « Trois morts, trois absences » deviennent des prétextes à connaître la disparition.

Après avoir parlé de ses expériences personnelles concernant la perte, l'artiste commence à raconter l'incident qui cause la disparition des œuvres d'art : « Le 18 mars 1990, six tableaux de Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer, cinq dessins de Degas, un vase et un aigle napoléonien furent dérobés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston⁷²⁹. » Jusqu'aujourd'hui, ces œuvres d'art dérobées n'ont pas encore été retrouvées, mais leurs disparitions sont devenues une blessure éternelle du musée. Sur le site Web officiel du musée Gardner, on peut lire un rapport détaillé sur ce cambriolage : *Promenade audio du vol d'œuvres d'art*⁷³⁰ est publié en mars 2020 pour emmener les internautes dans cette ancienne affaire non-élucidée. Dans ce rapport, c'est Anthony Amore, chef de sécurité et enquêteur en chef du musée, qui joue le rôle de guide pour l'ensemble de cette promenade et pour le récit du crime de ce cambriolage.

⁷²⁸ Sophie Calle, *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 7.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷³⁰ Traduction de l'auteur. Sandy Goldberg, *Theft Audio Walk* [En ligne], édité par Sgscripts, Isabella Stewart Gardner Museum, mise en ligne en mars 2020. Disponible sur https://www.gardnermuseum.org/sites/default/files/uploads/files/TheftAudioWalkTranscript_FINAL_20200301.pdf [consulté le 14 avril 2021].

Selon Anthony Amore, il y a deux voleurs déguisés en policiers qui sont entrés dans le musée sous prétexte d'avoir reçu le signalement d'un incident. Dès leur entrée, les gardiens de sécurité du musée ont été attaqués par ces deux faux policiers, puis avec leurs yeux et bouches bandés (Fig. 116), ils ont été menottés et enfermés dans le sous-sol du musée⁷³¹. C'est la raison pour laquelle les voleurs ont eu largement le temps, presque 81 minutes, pour voler 13 pièces. Néanmoins, à cette époque-là, le musée possédait le détecteur de mouvement, connecté avec une imprimante matricielle à impact pour enregistrer les avertissements (Fig. 117), et les traces des voleurs ont ainsi été retenues par l'imprimante équipée de la fonction qui permet de mémoriser et réimprimer ce qui sont déjà imprimés⁷³². Heureusement, le processus du cambriolage a ainsi bien été enregistré, même si les voleurs ont emporté avec eux les fiches imprimées lors de leur fuite. Donc, ce rapport du cambriolage est rédigé sur la base de la copie des enregistrements réalisés pendant la nuit du vol.

Dans son récit de l'enquête, Anthony Amore raconte chaque scène de crime en traitant les tableaux comme des victimes. Par exemple :

La cible prochaine est un autre grand tableau de Rembrandt. Un autre cadre vide contre le même mur. Au mur est accroché un double portrait d'un couple néerlandais. La même méthode : les voleurs décrochent le portrait et le déposent sur le sol. Ensuite, en tenant une lame aiguisée – probablement un couteau pour carton – ils coupent les deux portraits pour les sortir de leurs cadres. Il y a des entailles profondes sur les supports en bois autour des bords des toiles. Ils laissent ces supports derrière eux. C'est vraiment une scène de crime horrible⁷³³.

Le tableau est considéré comme un corps humain sur lequel est cruellement pointé un couteau, et son cadre ressemble aux parties démembrées des corps qui sont abandonnés sur la scène de crime. Le narrateur nous emmène d'une scène de crime à une autre, d'une salle à une autre, en suivant les pas des voleurs :

Un des voleurs est encore en train de sortir les peintures de leurs cadres quand son

⁷³¹ *Ibid.*, p. 2.

⁷³² Dans le rapport du musée, Anthony Amore remarque qu'« En 1990, la technologie n'est pas une chose prévue dans la planification des voleurs », *ibid.*

⁷³³ *Ibid.*, p. 3.

partenaire passe à la suite. Il traverse la porte à côté du tableau de Rembrandt qui reste encore là-bas. Suivons-le. Il avance en traversant ce couloir dans le noir. Vous pouvez arrêter l'audio si vous avez besoin de plus de temps. Il passe tout droit et entre dans la galerie. Le détecteur de mouvement enregistre son passage à travers cet espace. Il n'enlève rien. Puis il tourne à droite à travers la porte⁷³⁴.

Comme la reconstitution du lieu du crime, la description du parcours des voleurs précise l'ordre de leurs déplacements et aussi leurs gestes et leurs actes. Le détecteur de mouvements devient lui-même le seul témoin au moment du cambriolage avec son témoignage sous formes de signes dactylographiques, qui garantit l'objectivité et l'exactitude des données reçues. Ces crimes de « meurtre » des tableaux et d'« enlèvement » des peintures laissent non seulement des traces, et des pièces découpées, mais aussi un survivant :

Ils entrent pour un autre tableau supplémentaire de Rembrandt dans cette salle. C'est un tableau accroché au-dessus de l'armoire avec la gravure. C'est un autoportrait de Rembrandt. Oui, il est encore là. Ils le décrochent et le posent contre cette armoire au-dessous du tableau, en le mettant face au mur. Ensuite, ils le laissent derrière eux. Cela semble bête, mais ils ont oublié cette œuvre d'art parce que le panneau de fond n'est pas le dos de la toile de peinture. Un panneau de fond supplémentaire a été ajouté dans son encadrement. Ce qui me fait comprendre le fait que les voleurs pensaient qu'ils avaient la peinture, c'est que le matin après le cambriolage, la directrice du musée s'est trouvée devant la porte bouclée avec des bandes jaune de police. Elle a jeté un coup d'œil en dedans, et même avec la lumière du jour, elle a vu le dos de la peinture – elle aussi a pensé qu'elle était déjà dérobée⁷³⁵ !

L'autoportrait de Rembrandt survit à ce désastre grâce à l'ignorance des voleurs. Dans la description du chef de sécurité, l'œuvre d'art est considérée comme un survivant bien caché dans son encadrement. Les œuvres d'art sont personnifiées comme victimes ou comme survivants dans ce rapport d'enquête, et l'espace du musée est transformé en scène de crime où le spectateur peut suivre le parcours des voleurs.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

Trente ans après, les œuvres volées n'ont pas encore été retrouvées et ce rapport d'enquête est aussi un avis de recherche lancé au public. Comme le déclarent le rapport ou le site Web du musée, le musée collabore toujours avec le FBI et le département de la Justice des États-Unis pour chercher des pistes sur les œuvres volées. Le musée offre toujours une grande somme en récompense : \$10 millions de dollars pour ce qui possède l'information sur les œuvres volées⁷³⁶, même si une trentaine d'années s'est écoulée depuis le cambriolage. Selon le reportage de *L'Express*, « En mars 2013, le FBI avait annoncé avoir identifié les voleurs, membres d'une organisation criminelle du nord-est des États-Unis. Mais les faits étaient prescrits depuis 1995, et les suspects, qui n'étaient plus en possession des œuvres, ne pouvaient plus être poursuivis⁷³⁷. » Aujourd'hui, il ne s'agit plus d'inculper les voleurs dans cette affaire de cambriolage, mais de chercher sans cesse les localisations de ces œuvres volées. C'est aussi un appel important au public à la fin du rapport *Promenade audio du vol d'œuvres d'art* : « Vous pouvez voir les images des œuvres volées—et quelques photos de la scène de crime—sur notre site Web. Nous voulons faire savoir à tout le monde à quoi ressemblent ces œuvres, parce que, malgré qu'elles soient disparues—actuellement—elles ne sont pas oubliées, et nous attendons le jour où elles pourront reprendre leur place légitime à nouveau, donc vous, nos visiteurs, pouvez les voir en personne⁷³⁸. » Tout comme la recherche de personne disparue, le musée garde toujours l'espoir puisque ces œuvres peuvent rester éternellement « en vie » dans le monde.

Par rapport à une forte envie de retrouver des œuvres volées présentée dans le rapport du musée, Sophie Calle choisit de faire face directement à leurs places absentes dans le musée, dix ans après le cambriolage, parce qu'« Isabella Stewart Gardner, qui avait vécu là avant de léguer la maison à la ville, avait expressément stipulé dans son testament que rien ne devrait être touché après sa mort⁷³⁹. » Comme l'ancienne

⁷³⁶ La valeur totale de la perte des œuvres est estimée à quelque 500 millions de dollars. En 1997 la récompense a été relevée d'un à cinq millions de dollars, puis en 2018, le conseil d'administration du musée a voté pour le renouvellement et le doublement de l'offre de récompense à dix millions de dollars sans date d'expiration. AFP, « Chasse aux œuvres volées : le musée Gardner maintient sa récompense de 10 millions », *L'Express* [En ligne], publié le 11 janvier 2018. Disponible sur https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/chasse-aux-oeuvres-volees-le-musee-gardner-maintient-sa-recompense-de-10-millions_1975375.html [consulté le 15 avril 2021].

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ Traduction de l'auteur. Sandy Goldberg, *Theft Audio Walk*, *ibid.*, p. 10.

⁷³⁹ Sophie Calle cite aussi un long extrait du testament d'Isabella Stewart Gardner pour montrer son insistance sur l'intégralité de tous les patrimoines qu'elle a laissés : « Si à un moment quelconque ils modifient la disposition générale et l'arrangement des articles qui auront été placés dans les premier, deuxième et troisième étages dudit musée au moment de ma mort, [...] je donne les dits terrain, musée,

propriétaire ne prévoit pas la situation de cambriolage, elle ne laisse pas de flexibilité pour réorganiser ou pour déplacer ses collections permanentes. Les traces de ce cambriolage imprévu sont ainsi présentées et exposées devant les yeux des visiteurs du musée (Fig. 118). Selon l'explication du musée : « Aujourd'hui les cadres vides restent accrochés aux murs dans le musée comme un bouche-trou (*placeholder*) pour les œuvres absentes et comme symboles d'espoir dans l'attente de leur retour⁷⁴⁰. » C'est pourquoi l'artiste peut témoigner encore de ces traces dix ans après l'incident qui a inspiré sa création, comme elle l'explique : « À la suite du vol, les espaces que les tableaux et les objets occupaient sont donc restés vides. J'ai photographié cette mise en scène involontaire de l'absence et demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me décrire les objets disparus⁷⁴¹. » Comme la comparaison entre la réalité de l'absence et le monde imaginaire, la partie photographique de l'artiste, qui est présentée comme un témoignage des disparitions des œuvres d'art, est mise en parallèle avec la partie de texte qui propose de la mémoire collective du personnel du musée sur les œuvres volées (Fig. 120-122).

Christ in the Storm on the Sea of Galilee (La Tempête sur la mer de Galilée, 1633 ; Fig. 119), un des tableaux volés est la pièce la plus importante de la collection du Musée Gardner, parce qu'il présente la seule scène du paysage marin laissée par Rembrandt Harmensz Van Rijn. Dans le rapport du musée, le chef de sécurité décrit le tableau : « Tableau du paysage marin : Les ciels orageux, venteux. Éclairage dramatique. Un bateau rempli d'hommes penché à cause des vagues dangereuses. C'est " Le Christ dans la tempête sur la mer de Galilée ". Un homme nous regarde directement. C'est le visage de Rembrandt lui-même—un autoportrait qui inclut le peintre lui-même dans le récit biblique⁷⁴². » Le titre, l'allégorie, le sujet, le paysage et la particularité de la présence du peintre sont bien expliqués dans cette description officielle. Par rapport au rapport du musée, dans l'œuvre de Sophie Calle, les descriptions recueillies du personnel de musée sont parfois incertaines, par exemple : « Je ne me rappelle pas du tout Jésus dans le tableau, je ne me rappelle pas avoir vu le Christ... C'était le seul

tableaux, statues, œuvres d'art [...], au président et aux administrateurs de Harvard Collège, à charge de vendre les dits terrain, musée, tableaux, statues, œuvres d'art ... », Sophie Calle, *Disparitions*, *ibid.*, p. 12-13.

⁷⁴⁰ Traduction de l'auteur. « Le Vol : ce qui est su sur le cambriolage chez Isabella Stewart Gardner—le vol unique du patrimoine le plus grand du monde », l'introduction sur le musée [En ligne], disponible sur <https://www.gardnermuseum.org/about/theft-story> [consulté le 16 avril 2021].

⁷⁴¹ Sophie Calle, *Disparitions*, *ibid.*, p. 11.

⁷⁴² Traduction de l'auteur. Sandy Goldberg, *Theft Audio Walk*, *ibid.*, p. 3.

paysage marin de Rembrandt, une peinture très appétissante qui m'a toujours ravi. C'était comme si votre adrénaline montait en regardant le tableau. L'agitation et le chaos étaient très contagieux. Je ne me rappelle pas ce tableau comme de la couleur. De l'action, pas de la couleur⁷⁴³. » La personne interrogée se rappelle plutôt de la scène dramatique du tableau que d'autres éléments. Il y a aussi des critiques sur la connaissance du navire du peintre :

C'était très mouvementé, il se passait beaucoup de choses. Le courant, le mouvement, voilà ce que je me rappelle le plus. Des voiles déchirées et de l'eau partout. Les marins qui regardaient ce tableau ne l'aimaient pas, ils disaient tous que Rembrandt ne connaissait rien aux bateaux, et que celui-ci n'aurait jamais vogué parce que le mât était trop épais et que ses proportions ne lui auraient pas permis de flotter. Aussi, je me rappelle avoir été troublé par le fait que les détails n'étaient pas corrects⁷⁴⁴.

Du point de vue professionnel, les marins mettent en doute la composition du bateau et les expériences de navigation du peintre, parce que les paysages marins pour eux ne sont pas des sources d'inspiration pour l'art, mais leurs propres expériences réelles de survie sur la mer. C'est pourquoi ce tableau les gêne au lieu de les émouvoir.

Les personnes interrogées par l'artiste peuvent exprimer leurs associations libres : « C'était mon favori parce qu'il s'est mis dans le bateau. Je jure que c'est ça qui a donné à Hitchcock l'idée de se mettre lui-même dans ses films. Mais, évidemment, Rembrandt était le seul qui avait bonne mine alors que les autres semblaient vieux et malades. On l'appelait Robert Redford⁷⁴⁵. » Bien que l'époque du peintre ne corresponde pas à celle de Hitchcock, ni à celle de Robert Redford, la personne interrogée reporte les images et les personnages de la culture populaire américaine du milieu du 20^e siècle à la peinture du 17^e siècle. Selon le concept du travestissement proposé par Gérard Genette :

Dans tous ces cas [Virgile travesti ou *Énéide*], le travestissement ne fonctionne pas

⁷⁴³ Sophie Calle, *Disparitions*, *ibid.*, p. 18.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

seulement comme n'importe quel divertissement trans-stylistique fondé sur ce que Charles Perrault appelait la "disconvenance" entre style et sujet, mais aussi comme un exercice de traduction (on dirait, en termes scolaires mais plus précis, de version) : il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot⁷⁴⁶.

Chaque personne interrogée a la liberté de traduire le tableau de Rembrandt, en travestissant un personnage biblique avec une vedette de cinéma familière de nos jours. On a l'impression que le tableau *La Tempête sur la mer de Galilée* est transformé en *Et au milieu coule une rivière* (ou *La rivière du sixième jour*), film réalisé par Robert Redford en 1992, dans la mesure où la scène orageuse de la bible est remplacée par le paysage pittoresque de la rivière du film. Cette transformation est souvent issue du besoin d'actualiser ou de réactualiser le thème travesti sans perdre son actualité ou son efficacité⁷⁴⁷. Bien que le thème biblique ou le film hollywoodien peuvent se démoder au fil du temps, le tableau survit ainsi dans les différentes époques. Ainsi, ce besoin d'actualisation, tout comme une adaptation cinématographique, crée une nouvelle interprétation du tableau dans la mémoire du spectateur. Il y a aussi un récit qui raconte un souvenir personnel en association avec le souvenir du tableau : « Quand j'étais jeune, à Noël, un ami proche de la famille m'a offert des caramels dans une boîte en métal. Et, sur le couvercle, il y avait *La Tempête sur la mer de Galilée*. C'est la première fois que je l'ai vu. C'était pour moi un objet précieux. Je l'aimais, vraiment, je l'aimais⁷⁴⁸. » C'est une mémoire inspirée par une autre mémoire dans la mesure où le tableau est lié à la saveur douce des caramels, au bonheur simple de l'enfance, et à la fête de Noël. Le Christ dans l'orage est travesti et aussi actualisé par le père de Noël, personnage familier inventé au XX^e siècle qui apporte les cadeaux et les bonbons aux enfants, en résonance avec la nouvelle société de consommation.

Un autre tableau de Rembrandt *A Lady and Gentleman in Black* (1633 ; Fig. 123-124) a également été volé, comme le décrit le rapport du musée Gardner dont nous venons de parler. Les descriptions recueillies par Sophie Calle (Fig. 125) racontent beaucoup de détails peu révélés au public au sujet de la disparition. Plusieurs personnes

⁷⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, *ibid.*, p. 69.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴⁸ Sophie Calle, *Disparitions*, *ibid.*, p. 19.

interrogées découvrent la relation anormale de ce couple : « La composition était un peu bizarre. Un homme, une femme et aucune relation entre eux. Ils sont dans des mondes différents. On ressent une grande impression de solitude, bien qu'il y ait deux personnes. Cela donne au tableau une qualité mystérieuse parce que vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce manque de contact⁷⁴⁹. » En outre, le ton sombre donne au tableau une ambiance triste de l'espace intérieur à la vie intérieure des personnages. Une autre personne interrogée révèle une explication supposée sur l'histoire du couple :

Il y avait une théorie selon laquelle un petit garçon aurait été assis sur une chaise, un hochet dans la main, et d'une manière ou d'une autre l'esprit de l'enfant disparu éclairait d'une tonalité mélancolique le tableau. Quand vous saviez qu'il y avait un enfant, jouant entre eux, vous aviez l'impression qu'un fantôme était présent. Le tableau devenait beaucoup plus profond, il prenait une autre dimension. On peut se demander pourquoi il a été effacé...⁷⁵⁰

Selon la théorie mentionnée par cette personne interrogée, la petite chaise au premier plan à gauche du tableau symbolise en fait aussi l'absence ou la disparition de son occupant, probablement l'enfant de ce couple. La personne interrogée est curieuse de savoir la raison pour laquelle cet occupant ne peut pas être présenté. Pour une autre personne interrogée, la chaise est peinte pour remplacer l'enfant mort du couple : « On disait que l'enfant était mort, c'est pourquoi ils l'avaient enlevé, et à la place Rembrandt a peint une chaise. Je venais d'avoir un enfant quand j'ai entendu cette histoire, alors j'allais dans cette pièce lorsqu'il n'y avait personne. C'était comme d'être assise avec eux. C'étaient des amis. De bons amis qui venaient de subir une perte⁷⁵¹. » En tant que spectateur de ce tableau, cette personne interrogée se projette comme ami proche des personnages pour partager leur sentiment de chagrin à cause de la perte d'un enfant. Comme une thérapie de groupe, ce partage permet au spectateur du tableau de créer un lien amical pour lutter ensemble contre une difficulté ou un chagrin. Le geste d'appréciation pour un tableau est transformé en geste de solidarité pour l'expérience de vie réelle. En même temps, ce geste de solidarité répond aussi aux besoins du

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁵¹ *Ibid.*

personnel du musée après le cambriolage. Ici, les cadres vides dans le musée, tous comme la chaise sans enfant dans le tableau de Rembrandt qui offrent une place pour la compassion du spectateur. Malgré sa disparition, le tableau *A Lady and Gentleman in Black* est transformé en consolation dans la mémoire du personnel du musée.

Dans la même salle des peintures Néerlandaises, il y a un tableau de Jan Vermeer volé avec les tableaux de Rembrandt (Fig. 126-129). Dans le rapport du musée, il est écrit :

Le cadre vide a contenu la peinture de Vermeer bien-aimée du musée : *Le Concert* (1660). Une perte horrible d'un tableau si rare—Vermeer n'a réalisé que 36 tableaux au cours de toute sa vie. Ce tableau présente une femme qui est en train de jouer d'un instrument à clavier, un clavicorde. Un homme vu de derrière, avec un alto. Une autre femme, est avec sa bouche ouverte, chantant. Un formidable intérieur domestique. Les voleurs déplacent le tableau sur la grande table au milieu de la salle. Puis, en tenant le cadre et le verre face vers le bas, ils enlèvent la toile et laissent tomber le cadre⁷⁵².

Les instruments de musique sont bien repérés avec les personnages dans ce rapport, même si le spectateur a de la difficulté à voir entièrement tous les instruments mentionnés. Au contraire de l'énumération des instruments de musique apparus ou de la description visuelle dans le tableau, certaines personnes interrogées par Sophie Calle transforment ce tableau en impression sonore : « C'était une peinture qui paraissait très innocente, encore que les spécialistes vous diront qu'elle renfermait beaucoup d'énergie sexuelle. Mais j'écoutais seulement le piano et la voix de la femme⁷⁵³. » L'impression sonore du tableau est plus forte que l'explication des spécialistes. Un autre témoignage : « Ce qui est beau dans ce Vermeer, c'est que vous avez le silence dans un concert. Vous observez un tel calme et pourtant vous savez qu'ils font de la musique⁷⁵⁴. » Une composition si paisible qu'on a l'impression que le concert est paradoxalement silencieux. Un autre témoignage donne plus d'explications sur cette impression sonore : « Je pouvais les entendre chanter mais ça semblait très privé, calme

⁷⁵² Traduction de l'auteur. Sandy Goldberg, *Theft Audio Walk*, *ibid.*, p. 4.

⁷⁵³ Sophie Calle, *Disparitions*, *ibid.*, p. 44.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

et pur. Vous vous sentiez comme un intrus et vous n'auriez pas aimé qu'ils sachent que vous les regardiez⁷⁵⁵. » Cette personne interrogée intègre sa propre position de spectateur ou d'auditeur dans le concert intime décrit par Vermeer. En tant qu'œuvre visuelle, *Le Concert* de Vermeer suscite non seulement des émotions du spectateur, mais aussi des impressions sonores dans les mémoires du personnel du musée. Le tableau est ainsi transformé en musique de chambre, une composition destinée à être jouée dans l'intimité des intérieurs de nobles ou de fortunés.

Face aux cadres vides, le tableau ne peut plus monopoliser la parole pour expliquer ce qu'il contient, ce qu'il représente ou ce qu'il veut dire à travers le pinceau de l'artiste. Comme le dit Roland Barthes : « il faut en reverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur⁷⁵⁶ », Sophie Calle mélange tous ces commentaires, ces remarques, ces critiques, ces oublis, ces imaginations ou souvenirs personnels, voire ces associations libres comme thérapie de groupe pour lutter contre la disparition de ces tableaux précieux d'un côté, et aussi pour renverser le mythe de l'authenticité d'autre côté. Les tableaux peuvent être volés, détruits ou avoir disparu, cependant, les mémoires liées à eux peuvent être gardées et prolongées dans les vies de ses spectateurs. Au contraire du rapport du musée Gardner qui est rédigé pour confirmer la réalité des disparitions matérielles des tableaux, les mémoires du personnel du musée, en tant que travestissement de la réalité, transforment les tableaux volés en récit personnel dans lequel les tableaux peuvent vivre immatériellement dans le monde réel avec ses spectateurs et admirateurs.

La même stratégie du travestissement de la réalité est aussi appliquée dans *Fantômes*, une autre œuvre dans la série *L'Absence*. Cette fois, il s'agit des tableaux manquants à cause de prêts entre musées ou de retrait du musée. Par rapport aux récits de *Disparitions*, dans *Fantômes*, les récits de mémoire du personnel du musée sont intégrés par des dessins demandés par l'artiste pour visualiser les œuvres absentes (Fig. 131-132). Dans la photo de l'exposition, on voit que les récits sont inscrits sur le mur devant la sculpture *Femme égorgée* (1932/1940) d'Alberto Giacometti (Fig. 130), un objet surréaliste. Par rapport au style réaliste du classicisme du musée Gardner, les tableaux manquants appartiennent plutôt à l'art moderne, qui cherche à explorer le langage des formes picturales : « En octobre 1991, je fus invitée à participer à une

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 67.

exposition au musée d'art moderne de New York. Cinq tableaux de Magritte, Modigliani, De Chirico, Seurat, Hopper ayant été temporairement prêtés ou retirés, devant leurs emplacements laissés vides, j'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me les décrire et de me les dessiner. J'ai remplacé les tableaux manquants par ces souvenirs⁷⁵⁷. » L'artiste n'explique pas pourquoi elle choisit le titre *Fantômes* de cette série, mais un des tableaux manquants *L'assassin menacé* de René Magritte (1926 ; Fig. 133) peut être une des sources d'inspiration possibles. Aujourd'hui, dans les archives du *Metropolitan Museum of Art* (MET) on peut retrouver la photo intitulée *La Mort des fantômes* (1928 ; Fig. 134) dans laquelle René Magritte se présente dans une scène de crime, comme l'explique le site Web du MET :

Magritte souvent joue le rôle de « metteur en scène » dans les scènes fantastiques ou sinistres, en passant la caméra à une autre personne afin de se montrer lui-même sur l'image. Sur cette photo vue de notre côté, la figure mystérieuse qui cache une femme allongée est Magritte, et il a utilisé ce genre d'« autoportrait » dissimulé comme base pour une peinture de la même année intitulée *L'Apparition*. Le titre peut faire référence à l'excellente série de films policiers muets *Fantômas* de Louis Feuillade, sortie entre 1913-1914, qui a inspiré plusieurs autres œuvres importantes de Magritte pendant cette période⁷⁵⁸.

Certes, il est difficile de savoir si Sophie Calle connaît bien ou pas les peintures de René Magritte, mais *L'assassin menacé* répond sans doute à l'ambiance de suspense dans la série policière. Sophie Calle peut s'inspirer de cette ambiance de suspense dans le choix des récits. Ainsi, la description du personnel du musée ne sert pas à raconter simplement un tableau mais aussi une scène de crime, comme le récit de l'énigme dans le genre de roman policier.

Il y a aussi une explication révélée par La Radio-télévision belge de la Fédération Wallonie-Bruxelles (RTBF) qui indique que la source originale de *L'assassin menacé*

⁷⁵⁷ Sophie Calle, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 15.

⁷⁵⁸ Traduction de l'auteur. Archives du MET, *La Mort des fantômes* [En ligne], site web officiel du MET, disponible sur <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/263154?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=René+Magritte&offset=0&rpp=20&pos=3> [consulté le 20 avril 2021].

vient du poème de Paul Nougé sous le titre *Images peintes* :

Il y a dans la chambre, au milieu d'un minime désordre de linge, une femme presque nue, un cadavre d'une rare perversité. [...] Sur le guéridon, - comme il se doit - un chat méditatif regarde le cadavre. Tournant le dos à la morte, un jeune homme d'une très discrète élégance et d'une grande beauté, un peu penché, légèrement penché sur ce pavillon de phonographe, écoute. Sur ses lèvres, peut-être un sourire. À ses pieds, une valise. Sur une chaise, son chapeau et son manteau. Au ras du seuil de la fenêtre, au fond de la chambre, quatre têtes regardent l'assassin. Dans le couloir, de part et d'autre de la porte largement ouverte, deux hommes s'avancent, qui ne peuvent encore découvrir le spectacle. Ils sont laids. Courbés, ils rasant le mur. L'un déploie un vaste filet, l'autre brandit une sorte de matraque. Tout cela s'appellera : l'Assassin menacé⁷⁵⁹.

Dans le mouvement artistique et littéraire du surréalisme, la collaboration entre écrivain et peintre est fréquente, et donc il est possible que les poètes ou les artistes surréalistes se sont beaucoup inspiré d'œuvres cinématographiques, notamment de films policiers. Si la peinture de René Magritte illustre le poème de Paul Nougé pour créer l'ambiance de la scène de crime, les descriptions verbales demandées par Sophie Calle sur *L'assassin menacé* deviennent une reconstitution poétique sur un assassin mais à la manière de témoignage. Par exemple, on peut avoir une description détaillée d'une personne du personnel du musée sur la scène de suspense :

Deux pas en avant, on trouve un homme avec la main de droite dans sa poche et l'autre reposant sur une table où est installé un phonographe. Parfait, un peu plus loin nous avons l'entrée. Cachés par deux pans de murs, deux hommes. Celui de gauche tient une massue et celui de droite un filet. Ils sont en habit, portent des chapeaux melon, on dirait des agents de police se cachant du coupable. La première chose qui frappe c'est l'image horrible d'un acte de violence, évident et brutal. Ça évoque l'ironie détachée d'un Hitchcock. Comme dans un roman policier, vous ne

⁷⁵⁹ Rédaction RTBF, « L'assassin menacé invité au Musée Magritte », *Culture* [En ligne] sur le site Web RTBF. be, publié le vendredi 20 août 2010, disponible sur https://www.rtb.be/culture/arts/detail_l-assassin-menace-invite-au-musee-magritte?id=7762953 [consulté le 20 avril 2021].

pouvez pas dire ce qui se passe. Une description objective, mais de multiples lectures, et vous ne connaissez pas la syntaxe⁷⁶⁰.

Dans le poème, Paul Nougé met l'accent d'abord sur un monde psychique à travers l'image des éléments inquiétants de l'intérieur, puis sur les mouvements des personnes autour de l'assassin afin de créer l'effet d'un moment de suspense. Entre le calme de l'assassin et le piège tendu par les policiers, le contraste de l'esthétique surréaliste est bien rendu dans le poème. Au contraire, la description de cette personne interrogée articule les éléments de la scène plutôt selon l'ordre d'un personnage après un autre, comme le témoignage sur un meurtre. En outre, la personne interrogée repère aussi que le tableau représente le récit de l'énigme du roman policier dans lequel le lecteur est emmené dès le début dans une scène de crime sans connaître l'intrigue. Tous les éléments de la scène deviennent donc suspects aux yeux du spectateur.

Comme le film policier *Fantômas* de Louis Feuillade, qui utilise souvent la porte ou le rideau comme abri de l'assassin (Fig. 135-137), le tableau de René Magritte visualise une scène de crime par la composition picturale : le piège au premier plan, la scène de crime au second plan, et à l'arrière-plan la surveillance par la fenêtre. La réception du tableau devient ainsi le témoignage de la scène de crime, par exemple : « Je me souviens d'hommes habillés se tenant autour d'une femme qui n'est pas seulement nue, mais morte, comme s'il s'agissait d'un sacrifice. Vos yeux vont tout de suite vers elle. Ce que je me rappelle le plus c'est le sang qui coule de sa bouche et le visage de l'assassin. Il a l'air méchant⁷⁶¹. » La personne interrogée retient les visages de la victime et de l'assassin qui sont peints délibérément en face au spectateur avec le phonographe de façon exagérée dans le but d'attraper son attention sur l'énigme. Il y a aussi une personne qui raconte le tableau comme le ferait un médecin légiste : « L'action se passe dans une chambre. La victime est une femme. Elle est morte depuis un certain temps. Les autres personnages sont masculins, ils portent de longs manteaux et des chapeaux. Leurs visages sont inexpressifs. Ça a l'air artificiel, comme dans un

⁷⁶⁰ Sur la scène de crime : « Et voilà un dont il est facile de se souvenir. On dirait une chambre d'hôtel. Au centre il y a un lit étroit avec une femme nue couchée dessus, elle saigne de la bouche, et elle a une serviette autour du cou. Par la fenêtre, derrière elle, apparaissent les visages de trois hommes qui se ressemblent. Ils ont l'aspect typique de séducteurs des années 1920, l'air de pantins. Dans le lointain, on voit un paysage avec des montagnes couvertes de neige. Maintenant, revenons vers la femme », Sophie Calle, *Fantômes*, *ibid.*, p. 18-19.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

mauvais mélo, un film de série B. Le sang est rouge, la peau est rose, le ciel est bleu⁷⁶². » Le commentaire n'est pas pour faire la conclusion d'une autopsie, mais pour évaluer la crédibilité de ce crime.

En fait, beaucoup de ces descriptions demandées ignorent la partie du piège posé par les policiers puisque cette partie-là est en dehors de la scène de crime. Par exemple, voici la description la plus courte : « Je pense que c'est juste une scène de meurtre. Des hommes en habit noir, une femme pâle et des taches de sang rouge. C'est tout ce dont je me rappelle⁷⁶³. » Un des dessins proposés par la personne interrogée pour reconstituer le tableau est aussi réduit en scène de crime en ignorant la tension entre la partie intérieure de la chambre pour le crime et l'extérieur pour les policiers et les voyeuristes derrière de la fenêtre. Dans ce dessin (Fig. 132), la personne interrogée change la perspective et la mise en place des personnages, sans montrer l'agencement spatial du tableau original sur la menace des policiers. Dans cette liberté d'expression, on peut trouver aussi une personne interrogée qui devient lui-même le metteur en scène du film policier :

On dirait un film noir, un polar. Le puzzle est là. Vous avez tous ces petits indices qui ne vous mèneront probablement nulle part : des hommes en manteau sombre, avec des chapeaux melon, habillés comme Albert Finney dans *Le Crime de l'Orient-Express*, sont dans une chambre dans laquelle gît un cadavre. Au centre, celui qui semble être le coupable soulève l'aiguille d'un phonographe. Deux hommes louches sont cachés sur le côté. Un visage observe tout du balcon, un peu comme un soleil à l'horizon. Et lorsque vous regardez attentivement la femme, vous vous apercevez que le linge autour de son cou cache probablement une tête décapitée⁷⁶⁴.

La personne interrogée, comme un caméraman, fait les gros plans sur l'assassin et la victime pour examiner tous les détails, même si on ne voit pas l'aiguille de phonographe dans le tableau original. Sa mémoire a intégré l'imagination d'un film policier.

Les *Fantômes* de Sophie Calle indiquent non seulement les tableaux manquants du musée, mais aussi les personnages, les choses ou les scènes de ces tableaux qui

⁷⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

réapparaissent dans la mémoire du spectateur. Dans le cas de *L'Assassin menacé*, l'image de la femme égorgée se transmet du poème de Paul Nougé à travers le tableau de René Magritte, puis encore à la mémoire personnelle du spectateur, comme un fantôme qui hante encore et encore les différentes générations. Quand René Magritte adapte le poème *Images peintes* de Paul Nougé et *Fantômas* de Louis Feuillade, l'inattendu de l'esthétique surréaliste et l'effet de suspense du film policier sont transformés en peinture. Le fil du temps du récit verbal ou du film est souvent réduit à un moment précis et fixé comme évènement, qui ne peut être représenté que par l'agencement spatial de la scène de crime. Le personnel du musée devient témoin dans la mesure où la mémoire est transformée en témoignage de meurtre. Dans *Images peintes*, le poète ajoute « quatre têtes » qui surveillent l'assassin de loin, afin de renforcer le sentiment de menace et leurs regards sont représentés par trois témoins derrière de la fenêtre dans le tableau. La présence de ces trois têtes de témoin suggère et entraîne aussi le regard voyeuriste du spectateur sur la scène de crime au centre, c'est pourquoi les deux autres policiers cachés sont souvent ignorés dans la mémoire du personnel du musée. Puisque notre mémoire transforme directement l'assassin menacé simplement en scène de crime, la menace représentée par l'image de deux policiers armés devient invisible. Autrement dit, dans la culture visuelle du film policier, quand le spectateur a l'habitude de porter le regard du policier sur le monde en désordre plus que sur l'ordre de la réalité, les forces de l'ordre de l'État sont invisibles comme des fantômes cachés dans l'esprit du public. En transformant l'œuvre visible en récit invisible, notre mémoire peut témoigner non seulement d'un évènement passé mais aussi de notre culture visuelle invisible. Le personnel du musée fait appel à son imagination pour reconstituer les tableaux volés, proposant aussi au spectateur une sorte de visite du musée imaginaire, dans le film *L'Hypothèse du Tableau volé* (1978) de Raúl Ruiz où l'art, la mise en scène des tableaux vivants, le roman et la cinématographie remplacent les vrais tableaux.

2. Charge

Au contraire de la transposition stylistique du travestissement, la charge est une

imitation exagérée et caricaturale. Quand l'artiste ne peut pas faire confiance à la vérité établie par une enquête officielle, il peut imiter toutes les techniques et les méthodes d'enquête de manière plus approfondie et plus détaillée que cette enquête ciblée. La reconstitution de scène de crime peut être simulée par l'informatique comme dans les séries policières qui utilisent souvent des technologies de pointe pour résoudre un meurtre difficile. L'artiste peut aussi exagérer une convention sociale dans son œuvre en imitant sa règle, sa formule, de manière excessive, jusqu'à l'absurde. À travers la procédure d'exagération, la vérité n'est plus un discours ouvert et transparent mais un pouvoir réservé aux autorités pour maintenir l'ordre de la réalité.

A. Contre-forensique

La science criminelle, l'identification scientifique, et la médecine légale sont les sciences inventées pour la criminologie au XIX^{ème} siècle. Ces nouvelles sciences proposent de nouveaux discours de la vérité selon leurs techniques innovantes, telles que l'analyse de l'empreinte digitale, l'analyse balistique, ou le test d'ADN aujourd'hui. *Forensic Architecture* est un organisme de recherche fondée en 2010 avec l'aide du Conseil européen de la recherche par Eyal Weizman, professeur du *Goldsmiths college* de l'Université de Londres. En profitant de ressources académiques, de séminaires ou d'ateliers, *Forensic Architecture* rassemble des architectes, des journalistes d'investigation, des cartographes, des experts en télédétection, des avocats, des cinéastes, et des scientifiques pour mener des enquêtes « professionnelles » qui peuvent rivaliser avec les enquêtes officielles dirigées par les autorités ou par l'État. Le terme Anglais *forensic* témoigne de la professionnalisation des techniques d'enquête comme discipline contemporaine, ainsi que l'explique Vincent Lavoie :

Notre appétence pour les systèmes probatoires pourvoyeurs de vérités incontestables a pour emblème le mot *forensic*. Traduit en français par « forensique », ce terme est désormais accolé aux disciplines engagées dans un processus d'enquête criminelle : *forensic anthropology* (anthropologie judiciaire ou médico-légale), *forensic linguistic* (linguistique légale), *forensic entomology* (entomologie judiciaire),

forensic botany (botanique judiciaire), etc. L'adjonction de ce qualificatif est révélatrice du tournant criminalistique pris par ces sciences et disciplines au cours des dernières décennies⁷⁶⁵.

En fait, le terme forensique possède sa caractéristique judiciaire qui est attachée au pouvoir de l'État, donc ses disciplines, par exemple la criminalistique, ne s'ouvrent pas au grand public.

Néanmoins, la position de *Forensic Architecture* n'est pas comme celle de la police scientifique ou du médecin légiste dotées par le pouvoir de l'État. Selon Eyal Weizman :

Nous utilisons le terme « forensique » (*forensics*), mais notre travail cherche, en fait, à inverser la pratique des disciplines forensiques exercées actuellement, et de retourner le regard forensique – la manière par laquelle la police ou le service de renseignement étudient (*survey*) un corps de civils. Nous utilisons l'architecture forensique pour surveiller les organismes de l'État (et parfois en coopération), pour lancer des défis à leur parole et, autant que possible, leur monopole sur des informations dans les guerres⁷⁶⁶.

Il n'y a que l'État qui possède le moyen et le pouvoir de faire des études dans le domaine de la criminologie et aussi de la criminalistique (dite aussi médecine légiste), comme le dit Eyal Weizman : « L'État a monopolisé à la fois la mise à mort et l'identification⁷⁶⁷ », donc il faut lutter contre cette monopolisation de la pratique forensique : « la contre-forensique (*contreforensics*) fait opposer les propres moyens de l'État à la violence qu'il engendre. Tandis que la forensique est un outil de l'État, la contre-forensique, comme ce que nous pratiquons, est une pratique civile qui a pour but d'interroger l'environnement bâti pour révéler la violence politique entreprise par des États⁷⁶⁸. » Cette idée de contre-forensique est comme une contre-enquête menée pour

⁷⁶⁵ Vincent Lavoie, « Forensique, représentations et régimes de vérité », *Ciel variable* [En ligne], numéro 93 hiver « FORENSIQUE », Montréal, Les productions Ciel variable, 2013. Version numérique disponible sur <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-93-forensique/forensique-representations-et-regimes-de-verite-vincent-lavoie/> [consulté le 6 avril 2019].

⁷⁶⁶ Traduction de l'auteur. Eyal Weizman, « What is Forensic Architecture? », *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York, Zone Books, 2018, p. 64.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ *Ibid.*

révéler le pouvoir de l'enquêteur. Dans *The Left-to-Die Boat*⁷⁶⁹ (Le Bateau des migrants abandonnés), *Forensic Architecture* lance en 2011 un projet d'océanographie forensique dans lequel les membres utilisent la technologie de surveillance pour reconstituer l'événement de la mort de 63 migrants en mer Méditerranée. Cette reconstitution montre que certains pays membres de l'Otan (l'Organisation du Traité de l'Atlantique Nord) s'exonèrent de leur responsabilité de la sauvegarde des migrants sous prétexte que la souveraineté sur leur mer territoriale est associée avec d'autres pays. Le rapport de *Forensic Architecture* est intégré dans les pétitions légales qui accusent des pays membres de l'Otan⁷⁷⁰. *Forensic Architecture* présente aussi le rapport sur l'usage des munitions au phosphore blanc dans l'environnement urbain pour l'association de *Yesh Gvul* (Il y a une frontière) à la Cour suprême d'Israël en 2011 et au Conseil des droits de l'homme des Nations-unies en 2012⁷⁷¹. Les enquêtes de *Forensic Architecture* ont pour but de dévoiler l'abus de pouvoir des autorités, les intrigues et aussi les complots politiques entre certains pays.

Puisque l'ambition de *Forensic Architecture* est de critiquer la violence de l'État au cours de l'enquête, sa contre-enquête doit recourir à d'autres forces non-gouvernementales au contraire des forces de l'ordre étatiques. L'objectif de *Forensic Architecture* s'inspire aussi de l'étymologie du terme *forensics* : « nous avons trouvé un important concept opératif du mot *forensis*, qui en latin désigne ce qui “ se rapporte au forum ” et aussi l'origine du terme “ forensics ” [...] Malgré ses origines dans le contexte de l'Empire romain, nous avons découvert dans *forensis* une catégorie productive qui nous aide à définir notre pratique comme un mode de discours public et un moyen d'articuler les revendications politiques qui utilisent les preuves, fondées sur le monde bâti – qui est la plupart du monde, maintenant⁷⁷². » Autrement dit, les deux sens originaux : le discours public et la médecine légiste, du terme de forensique comprennent déjà eux-mêmes d'une tension compétitive entre le public et l'empire. Comme le conclut Eyal Weizman :

À l'origine, le terme de forum était utilisé à référer exclusivement à la cour judiciaire

⁷⁶⁹ Traduction de l'auteur. *Forensic Architecture*, *The Left-to-Die Boat* [En ligne], London, Goldsmiths, University of London. Disponible sur <https://www.forensic-architecture.org/case/left-die-boat/> [consulté le 6 avril 2019].

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Traduction de l'auteur. Eyal Weizman, *ibid.*, p. 65.

et le terme de “forensique” était utilisé dans le domaine scientifique, principalement dans le domaine de la science médico-légale. Le dimension critique de *forensis* – son public, élément politique – a été perdu dans le processus. La forensique est devenue en revanche l’art de la police. En effet, l’histoire moderne de la forensique est une histoire des techniques par lesquelles les organismes de l’État contrôlent, surveillent, et gouvernent sa population, renforcent l’ordre, et règlent les déviances⁷⁷³.

Comme nous l’avons évoqué dans la première partie, les techniques d’enquête se développent beaucoup à la fin du XIX^e siècle, et l’identification criminelle se spécialise dans la criminologie et l’identification de victime se spécialise dans la médecine légiste, c’est-à-dire la forensique ou la criminalistique. C’est ainsi qu’à travers ces techniques et ces disciplines d’enquête, le pouvoir de l’État peut établir son ordre de la réalité sur le monde « désordonné ». Quand l’écart entre le monde désordonné et la réalité ordonnée se creuse, l’intervention de l’État se distingue au cours de l’enquête. C’est la raison pour laquelle *Forensic Architecture* cherche à explorer le sens de *forensis* en appuyant sur l’importance de la fonction de forum public dans les enquêtes injustes.

En réinterprétant le terme « forensique », Eyal Weizman nous propose de penser aux trois sites d’opération de la forensique : « le *terrain*, le *laboratoire* (dans le cas de *Forensic Architecture*, c’est le *studio*), et le *forum*. Le terrain est un site d’investigation. Il est un espace où la violence a lieu et où des traces sont laissées. Le laboratoire est un endroit où le matériel est transformé en preuve et le forum est un endroit où le matériel est présenté⁷⁷⁴. » Le travail de *Forensic Architecture* n’est pas limité à un seul de ces trois sites, comme l’explique Eyal Weizman : « L’objectif général, si nous pourrions l’atteindre ou pas, est d’éliminer les différences entre les domaines du terrain, du labo et du forum⁷⁷⁵. » Comment faire ? « Sur le terrain, en plus des preuves assemblées par du personnel professionnel en droit de l’homme qui voyage pour examiner ce qui s’est passé sur la place, il y a maintenant une multitude de preuves générées et procédées indépendamment, telles que les témoignages filmés ou écrits affichés sur des blogs ou sur des sites Web de réseaux sociaux⁷⁷⁶. » Du point de vue de ces témoignages affichés sur les réseaux sociaux, le concept de terrain se rapproche de celui de forum dans la

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 65-66.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*

mesure où la publication des témoignages sur Internet peut ouvrir des discussions directes et rapides. « Le laboratoire lui-même diffuse l'information quand les étapes du travail d'enquête – l'exposition, la documentation, la collecte, la validation, et l'analyse de preuve, l'usage des images satellitaires ou l'analyse de vidéo – sont bien accomplies. Dans ce contexte, les termes classiques de vérification, d'expertise, de provenance et la chaîne de détention sont remplacés par le multiple *check* sur la vérité et l'exactitude fournies par la foule⁷⁷⁷. » Le public peut participer au travail de vérification dans l'enquête policière en multipliant les points de vue sur un événement par rapport à la seule explication officielle. Au contraire de l'investigation secrète pratiquée par la police, les enquêtes menées par *Forensic Architecture* sont accessibles au public :

Les forums ne sont plus limités dans une arène comme des bâtiments, mais deviennent de plus en plus répandus à travers un grand spectre de chaînes et de formes de médias. Nous partageons les techniques que nous développons, publiquement sur notre site Web et dans les ateliers avec les activistes. Les expositions dans les instituts d'art, les instituts culturels et architecturaux nous permettent de présenter notre travail dans son contexte historique et théorique et de générer les débats autour de ces questions, sujets⁷⁷⁸.

La technologie d'information et de communication et les réseaux sociaux font s'associer le terrain, le labo et le forum en profitant des ressources fournies par le public. Le travail de la forensique n'est plus limité aux professions encadrées par l'État.

Le basculement du sens de « forensique » de la médecine légiste habilitée par l'État vers le forum public implique aussi la redistribution du pouvoir dans une enquête. Selon Eyal Weizman, « Dans les années 1980, le “tournant forensique” – la prise de conscience sur la valeur probable de la preuve physique, principalement les os, mais aussi d'autres catégories de preuves matérielles – a commencé à lancer un défi à l'épistémologie courante et aux positions éthiques du mouvement de droit de l'homme, notamment en regard du témoignage de témoin⁷⁷⁹. » Le concept de preuve évolue avec

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ Traduction de l'auteur. « La sensibilité du tournant forensique vers les numérique n'est pas évidente seulement au sein des activités de la police et de l'armée, mais a imprégné aussi la culture générale, populaire et élitaire. Des mouvements philosophiques, tels que les ontologies objet-orientées dans les séries criminelles à la télévision, l'attention a changé de la complexité physiologique de la position du

les progrès de la médecine légiste et des techniques informatiques, en conséquence, les paroles de témoins peuvent être méprisées pendant une enquête. En outre, comme l'explique Eyal Weizman, ces progrès de la technologie ne peuvent pas garantir toujours la véracité ni la crédibilité de la preuve produite : « La construction, la présentation et la contestation des preuves matérielles et visuelles, comme toutes les découvertes dans les sciences naturelles, sont considérées comme des indéterminations, des contradictions, des marges d'erreur, et des calculs de probabilité. Les témoignages des experts forensiques, comme d'autres témoignages humains, sont sujet aussi à l'erreur⁷⁸⁰ », et c'est pourquoi une enquête « forensique » peut être complétée par la participation du forum public, et le pouvoir de l'État peut être partagé par le peuple dans une enquête.

En outre, les nouvelles technologies numériques et informatiques transforment non seulement la pratique forensique en forum public, mais aussi articulent la pratique forensique avec les témoignages de témoins. Comme le remarque Eyal Weizman : « Néanmoins, la méthode forensique ne doit pas être antithétique au témoignage humain. L'architecture, comme je l'ai déjà montré, peut proposer plus qu'un outil d'enquête pour la production de preuve mesurée. Elle peut être utilisée comme un dispositif mnémonique pour améliorer des mémoires troubles, cachées ou déformées à cause des expériences de violence ou de trauma extrême⁷⁸¹. » Pour *Forensic Architecture*, l'application des nouvelles technologies de l'informatique et de la communication doivent servir à aider et à faciliter la reconstruction de la mémoire du témoin, par exemple une simulation spatiale du lieu de crime. Dans ce sens-là, une *architecture forensique* est ainsi un lieu créé pour la mémoire collective du public, par rapport à une enquête policière plutôt favorable à la pièce à conviction.

Comment mener une enquête transparente pour le public, non pas juste pour la justice de l'État ? Dans *77SQM_9:26MIN*, enquête réalisée en 2017, *Forensic Architecture* imite la reconstitution de la scène de crime, opération importante dans l'enquête criminelle, afin de contester la reconstitution de la scène de crime établie par la police et d'ouvrir un forum pour la discussion publique sur le Néonazisme. Le 6 avril

sujet aux narrations guidées par des choses, des traces, des objets et des algorithmes Revoir la phrase, incomplète ou mal construite. Pourtant, le tournant vers l'objet matériel n'a pas marqué la fin de l'incertitude et de l'ambiguïté de l'«ère des témoins» », Eyal Weizman, *ibid.*, p. 82-83.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 82

2006, Halit Yozgat (Fig. 138-139), citoyen allemand d'origine turque âgé de 21, était assassiné durant son service dans le cybercafé géré par son père à Kassel (Fig. 140). Au moment du meurtre, Andreas Temme (Fig. 141), agent de renseignement de l'Office fédéral de protection constitutionnelle (*Landesamt für Verfassungsschutz*) du Land de Hesse en Allemagne, était présent aussi dans ce cybercafé pour utiliser l'ordinateur, mais il est resté seulement 15 minutes à ce jour du meurtre. En fait, Andreas Temme fréquentait souvent cette boutique où il avait l'habitude de passer une ou deux heures sur Internet. En outre, Andreas Temme n'a pas révélé son statut d'agent de renseignement à la police, et c'est grâce à l'enregistrement de son utilisation d'Internet qu'on a pu connaître sa véritable identité et sa profession. Dans son interrogatoire avec la police, Andreas Temme a nié avoir été témoin de ce meurtre et a affirmé n'avoir rien remarqué le jour du meurtre d'Halit Yozgat. La cour a accepté son témoignage et a considéré ainsi qu'il avait été présent dans l'arrière-salle du cybercafé au moment du meurtre et qu'à cause de sa position, il est possible qu'il n'ait pas vu le meurtrier à la caisse.

Dans le but d'élucider les faits, les membres de *Forensic Architecture* cherchent à transformer les témoignages en données pour les programmes informatiques, afin de faire une simulation précise de cet évènement. Dans le rapport de *Forensic Architecture*, l'espace de 77 mètres carré du cybercafé et la durée de 9 minutes et 26 secondes de ce meurtre englobent différents acteurs : les membres des communautés de migrants et un fonctionnaire d'État se croisent et se lient dans leur position avec d'autres⁷⁸². Pour *Forensic Architecture*, ce cybercafé est un microcosme de polémiques totalement sociales et politiques, qui s'intensifient à cause du complexe de la NSU (*Nationalsozialistischer Untergrund* ; nazisme clandestin)⁷⁸³. En novembre 2016, le tribunal du peuple « Découvrir le complexe de la NSU » demande à *Forensic Architecture* de vérifier la crédibilité du témoignage de Andreas Temme⁷⁸⁴. Puisque *Forensic Architecture* n'est pas un organisme chargé de l'application de la loi, son objectif n'est pas de trouver le meurtrier, ni de fournir des preuves légales à la police ou à la cour. D'après la déclaration de *Forensic Architecture*, son rapport veut révéler

⁷⁸² Traduction de l'auteur. Forensic Architecture, *Report of 77SQM_9 :26MIN* [En ligne], London, Goldsmiths, University of London. Disponible sur <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat> ; https://content.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2018/09/77sqm_9.26min_Report_2017.07.18.pdf [consulté le 7 avril 2021].

⁷⁸³ *Ibid.*, p.4.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

les problèmes du procès-verbal d'Andreas Temme et demander une autre enquête transparente sur l'implication et l'interrogation de la police et du service secret⁷⁸⁵.

Face à l'enquête non-élucidée, *Forensic Architecture* représente la voix du peuple qui réclame la vérité. En tant qu'organisation non-gouvernementale, les membres ne peuvent obtenir que des ressources et des matériaux dans le domaine public. Le point de départ de leur enquête commence ainsi par le site Internet connu sous le titre de *NSU Leaks* (fuites d'information sur la NSU)⁷⁸⁶, dans lequel beaucoup de dossiers policiers concernant cette enquête sont révélés en 2015, tels que des rapports de la police, des témoignages, des relevés des appels téléphoniques, des relevés des connexions aux ordinateurs, et des photographies de la scène de crime. Parmi ces dossiers révélés au public, *Forensic Architecture* trouve une preuve essentielle : une vidéo enregistrée par la police dans laquelle Andreas Temme est demandé de reconstituer sa visite au cybercafé. Dans cette reconstitution, Andreas Temme montre qu'il n'a pas remarqué l'arrivée du meurtrier⁷⁸⁷. Les membres de *Forensic Architecture* bénéficient aussi d'autres ressources provenant du site Internet : *NSU Watch* (Surveillance à la NSU), telles que les témoignages verbaux ou écrits qui sont révélés ou publiés par la presse, les témoignages d'Andreas Temme et d'autres témoins présentés pour la cour⁷⁸⁸. En tant que nouvelle presse en ligne, *NSU Watch : Inform & Interfere* est une plate-forme destinée à présenter les procès de la NSU à la cour fédérale de Munich, et aussi destinée à échanger et communiquer les informations concernant les Néonazis et la NSU sur le réseau social *Twitter*⁷⁸⁹. Grâce à la nouvelle technologie de communication sur Internet, la diffusion et l'échange des informations deviennent très rapides et étendus. Les réseaux sociaux sur Internet, en tant que forum public, sont considérés comme un contre-pouvoir citoyen.

En obtenant ces ressources importantes utilisées par la police, *Forensic Architecture* peut mener sa propre enquête sur le témoignage d'Andreas Temme à l'aide de la technologie informatique. Pour *Forensic Architecture*, la vidéo enregistrée par la police sur la reconstitution de la visite d'Andreas Temme au cybercafé (Fig. 142) ne répète que son procès-verbal précédent. Puisque la police allemande ne fait pas l'effort

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p.5.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p.6.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ *NSU Watch* [En ligne], berlin, antifaschistisches pressearchiv und bildungszentrum berlin e.v. (apabiz). Disponible sur <https://www.nsu-watch.info/en/> [consulté le 6 avril 2019].

de vérifier ses paroles, Andreas Temme devient lui-même le metteur en scène de sa reconstitution de la scène de crime. *Forensic Architecture* choisit de retravailler cette reconstitution en créant des modèles de simulation de la scène de crime. Le premier modèle est le modèle virtuel (Fig. 143) :

Nous avons construit un modèle virtuel du cybercafé en utilisant les photos de la scène du crime révélées sur Internet et d'autres ressources ouvertes telles que les photos prises aux niveaux terrestre, aérien et du satellite. Nous imitons non seulement la taille et la forme de la boutique, mais aussi les matériaux composites, qui ont différentes caractéristiques acoustiques face aux différences surfaces. Nous avons réduit ainsi ce modèle en éléments les plus pertinents et produit un modèle digital composé des surfaces, des cloisons, des meubles, et des objets qui pourront affecter la simulation visuelle, acoustique et olfactive⁷⁹⁰.

Outre le modèle virtuel, il faut aussi un autre modèle physique pour comparaison (Fig. 144-145) :

En plus du modèle virtuel, nous avons construit un autre modèle partiel comme un prototype à pleine échelle à la Maison des cultures du monde à Berlin pendant le 6-11 mars 2017. Les matériaux utilisés pour la construction de ce modèle ont été choisis en particulier par les experts en acoustique afin d'assurer qu'ils auront les mêmes effets que les matériaux dans l'immeuble original du cybercafé à Kassel⁷⁹¹.

Ces deux modèles sont construits ainsi pour se corriger et pour référer l'un à l'autre (Fig. 146):

Chaque expérimentation que nous avons entreprise successivement a été réalisée à la fois en format analogique et digital. Les résultats de notre enquête ont été achevés par la synthèse des données physiques et digitales dans les trois situations séparées et distinctes : 1. Les résultats obtenus par les modèles physique et digital se sont conformés l'un à l'autre. 2. La simulation digitale a été ajustée par les mesures

⁷⁹⁰ Traduction de l'auteur. *Forensic Architecture, Report of 77SQM_9 :26MIN, ibid.*, p.7.

⁷⁹¹ *Ibid.*

obtenues dans le modèle physique. 3. Certains résultats ont été obtenus par la combinaison de ces deux modèles⁷⁹².

Les membres de *Forensic Architecture* essaient de numériser la reconstitution physique de la scène de crime, et en même temps de vérifier chaque essai en ayant recours aux programmes informatiques. Ces deux modèles font retrouver le sens de l'architecture entre la construction réelle et le modèle.

Si la comparaison entre le modèle virtuel et le modèle physique recrée minutieusement l'espace de la scène de crime, il faut encore construire l'événement du meurtre. Les membres empruntent la technique de *timecode* (code temporel) dans l'enregistrement synchronique de son et d'image afin de donner une référence temporelle du meurtre (Fig. 147) :

Puisque le meurtre a eu lieu dans le cybercafé, tous les témoins présents au moment du meurtre ont été connectés aux appareils sur lesquels le temps pouvait être enregistré, soit avec un ordinateur, soit avec un téléphone. Les fichiers révélés sur Internet comprennent des relevés des appels téléphoniques et des relevés des accès aux ordinateurs. Nous travaillons sur ces fichiers afin de localiser chaque appareil spatialement dans le modèle, et temporellement avec le fil du temps que nous avons construit en même temps. Cette matrice tempo-spatiale se forme selon les différents événements qui ont eu lieu⁷⁹³.

Ces relevés de connections à l'appareil peuvent servir à vérifier les paroles des témoins présentés au moment du meurtre : « L'accident se déroule en plus de 25 minutes. Nous retraçons ces 25 minutes sur un graphique, en marquant le début et la fin de chaque session d'accès à l'ordinateur et de chaque dialogue téléphonique afin de développer le *timecode* pour chaque activité. [...] Ces fils du temps nous permettent d'expliquer et parfois de corriger les problèmes communs avec les témoignages des témoins⁷⁹⁴. » Ainsi, l'événement du meurtre est bien défini par ces fils du temps, qui peuvent remplacer aussi les mémoires verbales des témoins : « Un témoignage de témoin,

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*, p.8.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

notamment après un événement traumatisant, est généralement plus adéquat pour décrire l'ordre de l'événement que pour décrire la durée de l'événement. Donc, la durée de ce genre d'événement est souvent exagérée par rapport à la durée réelle⁷⁹⁵. » En ce qui concerne le témoignage d'Andreas Temme, son fil du temps peut aussi être relativisé par les autres fils du temps construits pour les autres témoins :

Les témoins tendent aussi à associer leur mémoire sur un événement à ce qu'ils faisaient à ce moment-là. Ainsi, même si le timing d'un événement n'est pas facile à préciser, les témoins peuvent rapporter avec précision où ils étaient, ce qu'ils ont vu, et ce qu'ils faisaient (par exemple qui ils appelaient), et quand ils ont entendu des coups de feu. Puisque toutes ces activités étaient enregistrées dans les relevés des appels téléphoniques et dans les relevés des accès d'ordinateur, nous pouvions fixer les activités des témoins sur leur fil du temps⁷⁹⁶.

Il y a 5 fils du temps des témoins présents et 1 fil du temps de la victime au moment du meurtre. Le fil du temps d'Andreas Temme peut être ainsi vérifié par la comparaison avec d'autres fils du temps des témoins et de la victime. L'espace et le temps du meurtre de Halit Yozgat sont établis visuellement et logiquement par les modèles et le graphique des fils du temps des témoins.

Pour vérifier la crédibilité du témoignage d'Andreas Temme, il est important de noter sa déclaration citée par *Forensic Architecture* : « Il a dit qu'il s'était garé directement devant le cybercafé, et en entrant, il avait vu Halit Yozgat à la caisse, et était allé directement dans la salle du fond. Il a assisté à PC-2 [*personal computer* ; l'ordinateur numéro 2]. À 16 : 50 : 56, il s'était connecté au site Web de rencontres i-LOVE. Son identifiant, "Wildman70", avait dévoilé ainsi plus tard sa présence dans le cybercafé⁷⁹⁷. » Puisque « Tous les témoins sont présents dans la boutique et entendent les coups de feu, sauf Temme qui était la seule personne à avoir à la police qu'il n'avait rien remarqué », les membres de *Forensic Architecture* proposent ainsi leur hypothèse : « Il y a trois scénarios possibles pour décrire où Temme pourrait se situer au moment du meurtre : Scénario 1 : Temme avait quitté la boutique ; Scénario 2 : Temme était sur

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p.11.

le devant du cybercafé ; ou Scénario 3 : Temme était dans la salle du fond⁷⁹⁸. » Enfin, c'est le Scénario 3 qui a été prouvé par la cour de Munich et par les autres témoins : « Néanmoins, Temme proclame qu'il n'a pas entendu les coups de feu, qu'il n'a pas senti l'odeur distincte des poudres à canon, et n'a pas vu le corps de Halit derrière la caisse quand il est parti⁷⁹⁹. » D'après la reconstitution de l'événement à l'aide des fils du temps, le scénario 3 correspond mieux à la situation décrite par Andreas Temme. Mais le témoignage d'Andreas Temme ne correspond pas à ceux des autres témoins qui ont pu entendre les coups de feu et qui ont vu le cadavre. Ainsi, pour *Forensic Architecture* la déclaration d'Andreas Temme est controversée. Malheureusement, la police a accepté cette déclaration controversée sans vérification et inspection.

Puisque la déclaration d'Andreas Temme est confirmée par la police et par la cour, il est difficile de la contester et de demander un réexamen judiciaire sans nouvelle preuve découverte. Même si, peut-être, le témoignage d'Andreas Temme est un mensonge pour cacher sa relation avec le meurtrier, la justice, ordre de l'État choisit de faire confiance à Andreas Temme. C'est pourquoi *Forensic Architecture* veut mener une enquête contre l'enquête policière sur ce meurtre. Comme la série policière qui a recours à la haute technologie informatique, l'enquête de *Forensic Architecture* cherche à reconstituer l'ouïe, l'odorat, et la vue d'Andreas Temme aussi à la manière *forensique* afin de savoir si ses sens étaient sous le seuil de la détectabilité durant le meurtre. D'abord, pour la vérification de l'effet d'un coup de feu sur le sens de l'ouïe, les membres vont à Phoenix (Arizona) pour rejoindre l'ARES (*Armament Research Services*), expert en armes aux États-Unis. Ils testent des tirs d'armes et enregistrent le bruit des coups de feu déclenchés par les pistolets équivalents à CZ 83. Tous ces essais de silencieux (modérateurs du bruit) avec ARES sont rédigés en une dizaine pages de rapport. Ensuite, les membres peuvent faire la simulation acoustique des tirs d'arme dans les deux modèles avec *Anderson Acoustics Ltd.*, un organisme de test d'insonorisation et d'acoustique certifié par le gouvernement Britannique. *Anderson Acoustics Ltd.* fournit aussi son rapport de 20 pages à *Forensic Architecture* comme justification scientifique confirmée par l'expert. D'après ce rapport, le résultat de la simulation acoustique dans la scène de crime (Fig. 148) : « Les données provenant les deux simulations physique et digitale confirment que le niveau du bruit à la position

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p.13.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p.20.

d'Andreas Temme à PC-2 était entre 94 à 99 dB (décibel) au niveau maximum⁸⁰⁰. » Ainsi, le rapport conclut qu'« un huitième de seconde du volume de coup de feu pourrait être aussi fort qu'un marteau-piqueur⁸⁰¹. » Autrement dit, il est impossible qu'Andreas Temme n'ait pas entendu pas le coup de feu pendant le meurtre, même s'il était bien installé dans la salle du fond.

En ce qui concerne la simulation de la fumée du coup de feu, « selon les témoignages des témoins, les coups de feu ont été tirés entre 17 : 01 et 17 : 02. Ainsi, il y avait moins de 40 secondes après les coups de feu ont été tirés, quand Andreas Temme s'est déconnecté du PC-2 et s'est déplacé dans le devant de la boutique en passant par un nuage du résidu de fumée des coups de feu⁸⁰². » Afin de fabriquer le gaz de la fumée des coups de feu, *Forensic Architecture* fait référence à la composition des munitions équivalentes à l'arme du meurtrier proposée par la société Sellier & Bellot qui fabrique les munitions en Tchéquie. Pour la simulation, les membres invitent aussi un expert en dynamique des fluides, le Dr. Salvador Navarro-Martinez, à calculer une simulation dans le modèle physique sur la dispersion de la fumée (Fig. 149). Selon le rapport de *Forensic Architecture* : « le résultat montre que si les coups de feu ont été déclenchés plus de 20 secondes avant la déconnexion de l'ordinateur de Temme, l'odeur des poudres à canon aurait pu être perceptible au moment de son départ de la salle. Si les coups de feu étaient déclenchés 20 secondes plus tard comme le suggère le scénario, il n'y a pas assez d'information pour prouver si Temme était capable de percevoir l'odeur⁸⁰³. » Selon cette simulation, il faut au moins 20 secondes pour que la fumée du coup de feu puisse remplir toute la boutique. En d'autres termes, la simulation de la fumée peut seulement confirmer qu'Andreas Temme peut sentir la fumée laissée par le tir de l'arme à feu, s'il quitte son siège après plus de 20 secondes passées après le tir du coup de feu.

En ce qui concerne la simulation du champ visuel d'Andreas Temme : « Nous avons simulé le déplacement du champ de vision dans le modèle digital et répété cette simulation dans le modèle physique avec la caméra (la simulation est accompagnée avec une caméra Go-Pro digital équipée d'une lentille de 30mm) attachée à la tête de

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁰¹ *Ibid.*

⁸⁰² *Ibid.*, p. 26.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 27.

l'acteur⁸⁰⁴. » Comme cette lentille doit incarner des yeux humains, les membres choisissent la lentille de 30 mm, dont le champ de vision est un peu plus large que celui de l'homme, mais la hauteur (42 mm) de la lentille correspond presque à la hauteur (43 mm) de la vision de l'homme⁸⁰⁵. » Après la reconstitution du champ de vision dans les deux modèles (Fig. 150-151) : « Nous avons déterminé que, à la position de la victime décrite par un des témoins, Ismail Yozgat, le corps aurait dû s'allonger dans le champ de vision de Temme⁸⁰⁶. » Les membres examinent aussi d'autres positions possibles du cadavre et concluent que quand Andreas Temme s'est penché contre la caisse (selon sa reconstitution en vidéo), dans n'importe quelle position dans laquelle le corps était tombé, il pouvait voir le corps de la victime⁸⁰⁷. Il est impossible d'ignorer la présence du cadavre, puisqu'Andreas Temme doit trouver le caissier pour payer l'argent avant son départ du cybercafé.

Dans la conclusion du rapport, *Forensic Architecture* déclare que : « Nous avons confirmé que, si Temme était assis à PC-2 quand le meurtrier était arrivé comme le décrit le Scénario 3 (qui était approuvé par la Cour), il aurait pu : 1. Entendre les coups de feu ; 2. Voir le corps du mort ; et 3. sentir le résidu des poudres à canon⁸⁰⁸. » Au contraire de la vidéo filmée par la police, la reconstitution de *Forensic Architecture* se concentre sur la perception des sens d'Andreas Temme pendant le tir de l'arme du meurtrier. Comme la pratique hypertextuelle de charge, la simulation de *Forensic Architecture* imite la reconstitution de la visite d'Andreas Temme, mais accentue sa perception sensorielle après le coup de feu tiré par le meurtrier. L'intervention des experts en armes, en munitions, en acoustique, en dynamique des fluides, renforce sans doute la crédibilité du résultat de cette simulation, et aussi approfondit les savoirs spécifiques concernés. Comme l'analyse anatomique en médecine légiste pour vérifier la cause de mort de victime, *Forensic Architecture* analyse la perception sensorielle après un coup de feu et la transforme en données afin de vérifier les effets du coup de feu sur les sens de l'ouïe, de l'odorat, et de la vision. En effet, dans la simulation de

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ Traduction de l'auteur. L'argument de *Forensic Architecture* : « Il est aussi possible que le meurtre est arrivé quand Andreas Temme était en train de quitter le cybercafé, comme dans le Scénario 2, dans lequel il aurait pu être de collusion avec le meurtrier. En tout cas, il n'est pas possible que le meurtrier soit arrivé quand Andréas Temme avait déjà quitté le cybercafé, comme dans le Scénario 1. Tous ces résultats prouvent que le témoignage de Temme est une fausse déclaration », *Forensic Architecture, Report of 77SQM_9 :26MIN, ibid.*, p. 31.

77SQM_9:26MIN, le spectateur entre non seulement dans la scène de crime dans les dimensions spatiale et temporelle des modèles, mais aussi dans les dimensions sonore, visuelle et olfactive proposées par les experts. Il s'agit des capacités du corps humain dans lesquelles on peut sentir, voir et entendre des choses. Cette manière *forensique* décompose et recompose méthodiquement et méticuleusement l'enquête à l'aide de la haute technologie et de ses experts. Par rapport au roman policier qui dépend de l'intelligence du détective pour résoudre l'énigme, la série policière d'aujourd'hui présente souvent des experts techniques pour transformer le récit de l'enquête en exposition de nouvelles technologies de pointe⁸⁰⁹. Le raisonnement du détective peut être remplacé par les paroles d'expert. Quand *Forensic Architecture* met l'accent sur cet aspect forensique, en ayant recours aux vérifications méticuleuses des experts, les membres veulent rendre leur enquête plus persuasive et rigoureuse que celle menée par la police. En même temps, cette imitation des opérations forensiques bascule le thème de la reconstitution policière de la visite d'Andreas Temme de son témoignage vers son mensonge. Entre la simulation *Forensic Architecture* et la reconstitution effectuée par la police, le spectateur peut reconstruire la vérité selon sa propre compréhension de l'événement et des rapports d'expert.

En 2011, une vidéo (Fig. 152) diffusée par les membres néonazis de la NSU sur Internet revendique les meurtres de neuf immigrants entre 2000 et 2006 et se moque de la police allemande qui n'arrive pas résoudre les crimes commis par la NSU. Avec cette vidéo, la police allemande peut commencer à établir le lien entre les membres de la NSU et les meurtres des immigrants, après une dizaine années passées depuis leur premier crime. Il faut attendre 2015 pour que certains sites Web puissent révéler la tolérance à l'égard de certains policiers ou fonctionnaires de l'État qui se rapprochent du néonazisme. L'indifférence d'Andreas Temme dans le meurtre de Halit Yozgat révèle aussi le racisme contre les immigrants au sein du monde policier. Comme un forum public, 77SQM_9:26MIN de *Forensic Architecture* rouvert le débat sur le meurtre de Halit Yozgat non seulement sur Internet, mais aussi dans la *Documenta 14* en 2017 à Kassel, lieu même de ce meurtre. Dans ce forum présenté à la *Neue Neue*

⁸⁰⁹ Vincent Lavoie indique que dans les médias de masse il y a une tendance du genre de polar au syndrome *CSI (Crime Scene Investigation)*, titre de série télévisuelle aux États-Unis : « Les représentations culturelles contemporaines, qu'elles soient télévisuelles ou littéraires, s'intéressent particulièrement au volet scientifique de la criminalistique, notamment aux protocoles d'investigation et d'analyse que l'on décrit avec une rare minutie », Vincent Lavoie, « Forensique, représentations et régimes de vérité », *ibid.*

Galerie (Neue Hauptpost), les opinions publiques sur le témoignage d'Andreas Temme deviennent elles-mêmes des jugements qui sont plus fidèles au monde réel que la vérité judiciaire de l'État. En 2018, Beate Zschäpe (Fig. 153), une des membres de la NSU, a été enfin condamné pour ses crimes racistes et pour ses meurtres. Le procès de la NSU est terminé mais le forum continue d'attirer notre attention sur la violence raciste au sein des forces de l'ordre de l'État.

B. Non-motivation

Le groupe *Forensic Architecture* propose au public des simulations de scènes de crime plus « scientifiques » par l'informatique, par rapport à la reconstitution physique établie par la police. L'imitation de *Forensic Architecture* renforce l'effet réel avec les capacités informatiques du calcul. Il est possible que l'artiste exagère aussi une convention sociale afin de mettre l'accent sur l'idéologie du pouvoir. Julien Prévieux, artiste français né en 1974, est connu pour ses réflexions sur les problèmes sociaux, économiques, politiques et aussi technologiques, à travers ses pratiques artistiques et ses projets permanents. En 2007, il a publié *Lettres de non-motivations* pour conclure son projet de « recherche d'emploi » qui s'est étendu pendant huit ans (Fig. 152-155). Ses lettres de non-motivation lancent un défi non seulement à la convention de la lettre de motivation dans la culture d'entreprise et dans la politique de recrutement, mais aussi à la valeur du travail dans notre société. Selon la note de Grégoire Chamayou, l'éditeur de cet ouvrage, « Il y a huit ans, après avoir vainement cherché un emploi, il [Julien Prévieux] s'est mis à les refuser tous. Il a décidé de prendre les devants : refuser l'emploi qui nous est de toute façon refusé⁸¹⁰. » L'artiste s'inspire de sa propre expérience de l'échec et prend acte de refuser les règles définies par l'entreprise et par la convention sociale. L'acte de son refus total n'est pas issu de sa réaction personnelle, mais plutôt issu de son empathie à l'égard de toutes les personnes ayant la même expérience de refus que lui. Donc, ce sont « nous », toutes les personnes exclues par les conditions de recrutement d'entreprise, et aussi la société soumise aux valeurs

⁸¹⁰ Grégoire Chamayou, « Note de l'éditeur », *Julien Prévieux – Lettres de non-motivation*, Paris, Éditions La Découverte « Zone », 2007.

entrepreneuriales. Son refus total est une action de résistance à la compétition sociale dans laquelle le demandeur d'emploi doit se soumettre à toutes les règles établies par l'entreprise, comme l'explique Grégoire Chamayou :

La lettre de motivation est un jeu social dont personne n'est dupe, un exercice obligatoire dans le rituel du recrutement. Julien Prévieux joue à ce petit jeu comme quelqu'un qui n'en comprendrait pas les règles ni le sens, comme quelqu'un qui écrirait de vraies lettres, en réponse à des offres d'emploi qui lui auraient été personnellement adressées, et qui petit à petit, deviendrait fou, finissant lui aussi par envoyer des lettres automatiques, une machine écrivant à des machines.⁸¹¹

Pour révéler la procédure et l'opération de recrutement, l'artiste comme espion se déguise en demandeur d'emploi « naïf » et recueille les expériences et les informations réelles sur la recherche d'emploi dans le marché du travail en France.

Selon Grégoire Chamayou, il y a plus de lettres de non-motivation rédigées et envoyées par l'artiste et il y a seulement 5% de réponses, en majorité automatiques⁸¹². Il y a 25 lettres présentées avec les réponses des entreprises dans la première partie et 10 lettres envoyées mais restées sans réponse dans la dernière. Ces lettres sont rangées arbitrairement sans numérotation des pages, comme si le livre était un portfolio de documents. Comment expliquer sa non-motivation à travers la formule de la lettre de motivation ? Comme le remarque Grégoire Chamayou : « Son propos n'est pas celui du pastiche ou de la caricature (imiter, grossir le trait). C'est tout l'inverse : chacun des personnages qu'il incarne tour à tour fait apparaître, précisément par son franc-parler, ce jeu social comme ce qu'il est : un jeu factice, mensonger et, en définitive, d'une incroyable violence⁸¹³. » Grégoire Chamayou veut souligner que les lettres de non-motivation de l'artiste ne sont pas créées pour tourner directement la lettre de motivation en dérision, mais pour la prendre au sérieux avec l'attitude « sincère » en comparaison avec l'écriture prétentieuse de la lettre de motivation. Donc, pour Grégoire Chamayou, il s'agit de la stratégie d'écriture de l'artiste, non pas seulement l'effet ironique de ces lettres de non-motivation. Pourtant, l'écriture des réponses sérieuses de

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ *Ibid.*

l'artiste et son effet ironique sont associés pour l'ensemble de cet ouvrage. Il nous faut analyser la stratégie d'écriture de l'artiste pour comprendre que la créativité de ces lettres offensantes.

Du point de vue formel, le recueil des lettres de non-motivation ressemble beaucoup à *Exercices de styles* de Raymond Queneaux publié en 1947, parce que l'artiste considère la convention de la lettre de motivation comme une contrainte avec laquelle jouer et à dépasser. La formule d'écriture de la lettre de motivation devient un moteur créatif dans lequel l'artiste peut refuser les critères de sélection proposés par chaque annonce d'emploi comme s'il pouvait refuser la réalité guidée par les valeurs entrepreneuriales. Selon encore Grégoire Chamayou :

On comprend que la plupart du temps cette lettre dans laquelle le candidat est censé se livrer, exprimer sa personnalité et ses désirs, n'aura même pas été lue avant d'atteindre la corbeille. En ce sens, la lettre de motivation apparaît comme la mise en scène de l'infériorité du demandeur et de la toute puissance de l'entreprise. C'est cet exercice imposé de la fausseté, du mensonge sur soi et de l'humiliation, que les lettres ici rassemblées, dans leurs formes variées, proliférantes, souvent dingues et toujours opiniâtres, font dysfonctionner. À l'heure du « travailler plus » pour vivre moins, ces lettres de non-motivation nous réapprennent quelque chose de fondamental. Retrouver cette capacité, jouissive, libératrice, de répondre : non⁸¹⁴.

L'artiste veut refuser la relation inégale entre l'entreprise et le demandeur d'emploi dans le jeu social représenté dans la lettre de motivation et créer une autre perspective libératrice pour nous. Donc, le thème principal dans l'ensemble de ses lettres de non-motivation est le refus de l'ordre conçu par la lettre de motivation, mais en même temps les différentes lettres entraînent une variation du refus, ou on peut dire aussi une variation du monde libéral créée par l'artiste. Dans *Exercices de styles*, tous les exercices partagent le même récit sur un homme en pardessus dans un bus, et ces exercices rédigés en différents styles présentent ainsi une variation de ce récit. Selon l'analyse de Gérard Genette sur *Exercices de styles* : « Cette œuvre est donc bien, et à juste titre, dans l'esprit de son auteur, une série de variations (stylistiques et autres) sur un même thème (original, mais volontairement neutre ou banal), que chacune de ces

⁸¹⁴ *Ibid.*

variations transforme soit selon un principe mécanique de manipulation de type oulipien, soit en le récrivant dans un style défini [...]»⁸¹⁵. » Pour Julien Prévieux, la variation de son refus est importante pour déployer et élargir sa vision du monde en bousculant les contraintes imposées par les valeurs entrepreneuriales. Comme dans une variation musicale où l'auditeur reçoit est une œuvre en progression et en même temps en répétition, dans les lettres de non-motivation le monde se construit dans la répétition de l'esprit libérateur et critique de l'artiste.

Puisqu'une variation stylistique est composée par une série d'œuvres, il y a le niveau d'ensemble et le niveau isolé pour voir sa structure. Pour l'ensemble de l'ouvrage, le refus est commun, mais pour chaque réponse de l'artiste, le contenu du refus change et varie selon les différents critères de chaque annonce d'emploi. Selon Gérard Genette, au niveau de chaque exercice de style de Raymond Queneau : « l'œuvre relève évidemment à la fois de la parodie et du pastiche, puisque chaque variation parodie le thème en pastichant un nouveau style », et Gérard Genette appelle « transtylisation » ce double procédé de la variation stylistique⁸¹⁶. Autrement dit, chaque variation transforme le thème en imitant un autre style. Dans les lettres de non-motivation de l'artiste, chaque annonce d'emploi désigne une attente conçue par une entreprise et propose à l'artiste une contrainte à franchir. Quand l'artiste découpe une annonce d'emploi publiée dans les magazines, ou dans les rubriques de journal comme source d'inspiration, il doit rédiger sa lettre selon les critères supposés dans l'attente d'une annonce choisie. Ainsi, comme un style d'écriture désigné dans *Exercices de styles*, ces critères transforment le thème du refus dans la lettre de l'artiste en imitant la réalité supposée par les critères de chaque annonce. Le refus total de l'artiste propose au lecteur son imagination, sa critique et son humour en opposition avec les critères réels de recrutement.

Examinons tout d'abord quelques exemples dans lesquels l'artiste imite les différents rôles des employés recherchés dans les annonces d'emploi. Dans l'annonce d'emploi « Commerciaux », le titre : « Votre talent en pleine lumière » prévoit une belle carrière aux demandeurs d'emploi. L'artiste propose un récit à la troisième personne

⁸¹⁵ « C'est bien l'équivalent de la variation musicale, qui s'obtient soit par transformation mécanique réglée (changement de tempo, de tonalité, de rythme, etc.), soit par transposition stylistique : *maestoso*, *espressivo*, à la manière de (*alla...*) », Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, *ibid.*, p. 135.

⁸¹⁶ *Ibid.*

plutôt qu'à la première personne en prenant une distance nécessaire avec cette occasion de rêver une brillante carrière :

Il avait choisi pour l'occasion de revêtir sa plus belle cravate et son costume de flanelle bleue qu'il réservait d'habitude aux jours de fête. Il voulait prospecter et développer une clientèle de particuliers sans trop savoir pourquoi. Il avait mis tous ses espoirs dans cette mission qui devait le faire entrer dans la lumière. Puis il s'était endormi, et la tête calée dans un fauteuil blanc, il se rendit compte qu'il faisait une grave erreur en postulant pour cet emploi⁸¹⁷.

L'artiste imite un bon commercial avec une apparence respectable rêvant sa belle carrière. En réalité, ce rêve n'est qu'un rêve, puisque chaque offre d'emploi est une chance de vivre le rêve d'une carrière réussie. Le refus de l'artiste est transformé en réveil du rêve irréaliste. Dans l'offre d'emploi « un technicien territorial » responsable du secteur électricité, l'artiste imite un rôle de passionné de nature en racontant un paysage rural dans sa lettre : « Dans l'air tremblotant d'un début de soirée printanière, un village brillait et la générosité infinie du soleil ambiant n'y était pour rien. Ce village étincelait depuis des années, de jour comme de nuit. Des milliers de chandelles étaient maintenues allumées en permanence dans les rues et sur les toits des maisons⁸¹⁸. » Sans électricité, le village peut rester encore chaleureux avec la lumière des chandelles : « Cette lumière aidait depuis des siècles le voyageur égaré à retrouver sans mal son chemin⁸¹⁹. » Tout d'un coup, le récit du village est interrompu à cause d'un regard distrait sur cette offre d'emploi :

Tandis que je sortais un ouvrage dans lequel se trouvait votre offre, une goutte d'eau s'échappa du ruisseau et vint comme une loupe s'interposer une fraction de seconde entre la lumière émise par le village et votre annonce. À cet instant, la concentration des rayons de lumière fut telle qu'elle provoqua la combustion immédiate du recueil et je n'eus d'autre choix que de m'en séparer le plus rapidement possible en le jetant dans l'eau voisine. Voyant dans cette mésaventure les présages d'une future

⁸¹⁷ Julien Prévieux, *Julien Prévieux – Lettres de non-motivation*, Paris, Éditions La Découverte « Zone », 2007.

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ *Ibid.*

collaboration désastreuse, je préférerais ne pas accepter l'emploi que vous proposiez...⁸²⁰

Comme malédiction, la chaleur produite par la lumière électrique brûle le papier et détruit la jolie image du village rural. Le refus de l'artiste est transformé en peur de l'invention moderne.

Il est arrivé que l'artiste fasse exprès de fausser le contenu de l'annonce afin de trouver un rôle comique à imiter. L'offre d'emploi « Manager de rayons » est proposée par le supermarché de l'enseigne Champion, mais l'artiste prétend être le champion du sport de rue dans sa lettre :

Remontons ensemble le temps jusqu'au printemps 92. Je termine alors 2^{ème} aux championnats de France de Skate-board / freestyle à Blagnac avec un run de mutant : switch stance flip 360°, impossible flip, kickflip nose manual to flip 180°, ... yeah !!! old-style de tuerie, ça s'régalait dans tous les sens avec des crypto-tricks de taré. MAIS grosse déception, une mauvaise réception et la place de champion m'échappe. Deux ans plus tard la discipline disparaît, le street reprenant la majorité des tricks sur des curbs, rails ou par-dessus 10 marches, [...] Se remémorer ces si beaux souvenirs n'est pas anodin. En effet, je n'ai jamais été champion, je n'ai donc pas les compétences requises pour travailler pour vous⁸²¹.

Le supermarché Champion est assez répandu dans les rues de France, mais l'artiste substitue le sens général de « champion » au nom de l'enseigne. L'artiste imite donc un professionnel du *skate-board* en parlant des techniques spécifiques et de la nouvelle tendance du *street*. Pourtant, pour transformer son refus de recrutement, l'artiste ne peut pas être le « bon candidat », et c'est pourquoi il confesse que son titre de champion n'est pas vrai. Son refus est donc transformé en erreur, un malentendu sur l'annonce. Ces imitations présentent de différentes excuses aux responsables de recrutement, malgré qu'elles soient faites pour transformer le refus de la lettre de motivation en faux rêve, en malédiction ou en malentendu.

Deuxièmement, on trouve aussi des exemples dans lesquels le refus de l'artiste est

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ *Ibid.*

transformé en critique, donc l'artiste doit jouer des rôles opposés aux employés recrutés par les entreprises. Dans l'annonce d'emploi publiée par Pilkington pour recruter « 1 coupeur de verre et 1 manutentionnaire », l'entreprise cherche des artisans compétents avec esprit de coopération : « *Pour les 2 postes : une première expérience significative en industrie est nécessaire. Rigoureux, organisé et conscient des exigences liées à la sécurité dans la manipulation des produits verriers, vous êtes volontaire, vous avec le respect de la hiérarchie et le sens du travail en équipe*⁸²². » Dans sa lettre de réponse datée du 10 août 2007, l'artiste se moque en apparence de ce recrutement :

On a changé d'époque, monsieur, vous devez absolument vous moderniser et proposer des métiers qui correspondent à votre temps. Le XXI^{ème} siècle est largement entamé, apprenez que les taillandiers, les poinçonneurs, les troubadours, les schlitteurs, les drapiers, les cochers, les bourreliers, les crieurs publics et autres montreurs d'ours ont disparu. Aujourd'hui nous sommes en plein boom des télécoms et de l'informatique, sans être novateur proposez au moins des postes d'ingénieur réseaux. Nous avons besoin de nouveaux managers, d'experts en veille stratégique, de consultants, de truqueurs d'images, de DRH, d'ingénieurs bio-tech...⁸²³

L'artiste oppose les anciens emplois laborieux aux nouveaux emplois nés avec les nouvelles technologies informatiques afin de proposer une vision actuelle de la société informatique par rapport à l'image démodée de l'industrie verrière donnée par cette annonce d'emploi. La critique de l'artiste suscite sans doute la polémique sur la valeur des anciens métiers. Dans la réponse à l'artiste, le directeur des ressources humaines de cette entreprise défend bien l'industrie verrière en disant :

Si votre lettre de « non-candidature » ne manque pas d'humour, j'ai toutefois peu apprécié que vous puissiez vous permettre de tourner en dérision un des métiers les plus reconnus de notre profession. Permettez-moi à mon tour de vous faire remarquer que le verre qui vous entoure a été façonné puis posé par des hommes après avoir été produit au cours d'un procès de haute technologie. À vous lire, permettez-moi également de vous inviter à cultiver l'humilité (mais gardez votre

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*

sens de l'humour) ; les savoir-faire professionnels les plus nobles s'accrochent mal de titres ronflants, souvent aussi creux qu'éphémères⁸²⁴.

La stratégie de l'artiste est de créer plus qu'une perspective de l'emploi proposée par l'entreprise, mais le directeur des ressources humaines ne comprend pas le rôle de l'artiste et se met en colère par conséquent. Malgré sa colère, la lettre du directeur montre quand-même la formalité de la lettre officielle avec des expressions de politesse. Ironiquement, le directeur est persuadé par le propos de l'artiste en mettant l'accent sur le procès de haute technologie de son entreprise. Ce directeur est aussi une des seules personnes à prendre au sérieux la lettre de non-motivation de l'artiste en répondant à la critique de l'artiste par ses propres remarques personnelles dans cet ouvrage.

Dans la lettre à Pilkington, l'artiste transforme son refus en mépris envers les artisans en imitant la vision d'un technicien informatique, mais il peut aussi imiter le rôle opposé à la société informatique. Dans l'annonce d'emploi lancée par l'*Archon group* (France), une filiale d'une banque d'affaires américaine spécialisée dans la gestion de patrimoine immobilier veut recruter un « Administrateur base de données junior » qui a « pour mission d'administrer les données de la base (créée sous Oracle) et de veiller au respect des contraintes du système⁸²⁵ ». Après avoir lu cette annonce, l'artiste crée une vision de la société de surveillance en imitant la réalité fondée sur les bases de données proposée par cette offre d'emploi :

Madame, Monsieur,

Je vous écris suite à votre annonce parue dans le journal « Carrière et Emplois ».

Je jure que je n'ai rien fait de mal. Je jure que je n'ai jamais agi dans l'intention de nuire. Je jure que, même si certaines fois j'ai pu faire des erreurs, cela n'était pas de manière intentionnelle. J'ai toujours mené une existence paisible. Je paye mes impôts. Je ne bois pas plus que de raison (si cela m'est arrivé, je n'ai pas pris ma voiture pour rentrer chez moi). Je ne me drogue pas. J'aime les animaux. Je ne vole pas. [...] J'ai aussi l'intention de devenir propriétaire foncier et peut être d'acheter des actions. J'ai des témoins qui m'ont vu ne rien faire. Je ne comprends pas de quoi je suis coupable. Je ne comprends pas pourquoi vous voulez me punir aux travaux

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ *Ibid.*

forcés sur des bases de données. [...] Je vous en prie, ne m'embauchez pas⁸²⁶.

L'artiste fait une confession au lecteur sur sa vie banale « à la manière » d'un suspect interrogé par la police. Dans les pratiques hypertextuelles, l'objet d'une imitation peut être un style, une manière, un genre, voire un stéréotype, comme le dit Gérard Genette : « imiter, c'est généraliser⁸²⁷ ». L'artiste généralise les objets de surveillance dans notre vie, comme s'il était sous une surveillance totale. En outre, dans le but de nous faire partager cette peur d'être surveillé, la confession de l'artiste exagère l'influence de cet emploi. Gérard Genette remarque que « l'état idéal commun au pastiche et à la charge peut être défini comme un état d'imitation *perceptible comme telle* », et que la condition essentielle de cette perceptibilité mimétique est l'exagération⁸²⁸ ». Il est clair que la réponse de l'artiste est la charge, une représentation exagérée et caricaturale du « surveillant » ou du « veilleur » de bases de données. La peur révélée dans la lettre de l'artiste crée non seulement l'image d'une victime de la technologie informatique mais aussi l'image d'une paranoïa persécutée par la société de surveillance. Le refus du recrutement est transformé en refus de la surveillance. Ironiquement, la lettre de réponse automatique envoyée par l'Archon Groupe ne montre que des formules de politesse : « Nous vous remercions de la confiance que vous avez manifestée envers notre société en nous proposant votre offre de collaboration⁸²⁹. » Puisqu'il n'y a personne qui veut envoyer la lettre de non-motivation à l'entreprise, la réponse automatique ne prépare que de jolis mots sans prévoir le refus et la critique du candidat. La comparaison entre la lettre de l'artiste et la réponse de l'entreprise nous montre l'égotisme de l'entreprise qui possède le droit et le pouvoir de refus dans le jeu de la lettre de motivation.

Dans le même but d'exagérer le rôle opposé, l'artiste essaie d'imiter la vie d'un consommateur « extra-fidèle » aux produits de Bénédicta, pour répondre à l'offre d'emploi « Chef de secteur » proposée par cette entreprise spécialisée dans la fabrication de mayonnaise, de moutarde et de sauces :

Je dispose d'une solide formation commerciale, d'un tempérament enthousiaste et

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ Gérard Genette, *ibid.*, p. 92.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 94, 95.

⁸²⁹ Julien Prévieux, *Julien Prévieux – Lettres de non-motivation, ibid.*

d'un goût immodéré pour la junk-food. Depuis 5 ans, je me nourris exclusivement de sauce béarnaise, de sauce hot pepper, de sauce pommes frite, de sauce américaine, d'aïoli, de sauce pour nem, de sauce bourguignonne et de sauce mère. Dans une recherche d'efficacité maximum, j'ingurgite les pots le plus rapidement possible. Fort de cette expérience, j'ai largement dépassé le poids limite qu'on peut se permettre si l'on veut pouvoir se déplacer.

Comme la charge du surveillant de base de données, l'artiste exagère l'image du consommateur de junk-food et du pot de mayonnaise Bénédicte et personne ne croit possible cette exagération. Selon Gérard Genette, « la charge se caractériserait-elle (parfois : dans les cas les plus nets) par un degré de plus dans l'exagération, qui serait une sorte de passage à l'absurde⁸³⁰ ». L'imitation du consommateur en surpoids à cause des produits Bénédicte est sans doute absurde mais la stratégie de l'artiste est d'emprunter cette imitation absurde pour transformer son refus de cet emploi en refus de la junk-food riche en calories.

Troisièmement, dans certains cas, l'artiste ne se concentre plus sur le contenu de l'offre d'emploi. L'artiste veut jouer la forme d'écriture ou le langage de communication, le matériau papier, et la formule elle-même de refus. Dans l'offre « Chef de projet logiciel », l'artiste imite directement le langage de programmation utilisé en informatique :

```
#include <stdio.h>
[... ]
printf ( "Quel est le nom du candidat refusant de travailler pour vous ? ");
get (nomInput) ;
} while (strcmp (monNom, nomInput) != 0);
Puts ("Réponse correcte ! ") ;831
```

On sait bien que ces instructions de programmation sont fausses, puisqu'elles sont en français. L'artiste imite le langage de l'ordinateur pour transformer son refus en information incompréhensible. Dans une autre offre pour « Un Responsable du Service

⁸³⁰ Gérard Genette, *ibid.*, p. 96, 97.

⁸³¹ Julien Prévieux, *ibid.*

Bâtiments » proposée par la ville d'Arnouville-Lès-Gonesse, l'artiste utilise des « hiéroglyphes », des éléments illisibles pour tenter de connaître la réaction de la part du responsable de recrutement : « Ja ba bo bu col o ka kruk krax krax toulurpionouuuuulle. Bo co gru gu col o vo ta brix gretripunule...⁸³². » Comme une blague, la lettre de l'artiste sert à espionner pour voir si le « système » de réponse fonctionne ou pas. La réponse de la Ville d'Arnouville-Lès-Gonesse, étonnamment, est positive : « Suite à l'annonce qui a été diffusée relative au recrutement d'un responsable pour le service Bâtiment, vous avez fait acte de candidature. Je vous informe que votre dossier a été enregistré, et fera l'objet d'une étude en vue d'un entretien courant septembre⁸³³. » Puisque le texte comme *mojibake*⁸³⁴ envoyé par l'artiste ne présente que des mots incompréhensibles sans parler de son refus, sa candidature est ironiquement prise en considération. Par rapport aux excuses bien « pensées » et « construites » dans d'autres lettres de non-motivation, cette lettre de refus est retenue par l'organisme de recrutement, même si son refus est transformé en *mojibake*, une communication impossible. La tentative de l'artiste a réussi à révéler le jeu ridicule de la lettre de motivation. Dans l'offre des « chargés de clientèle bancaire », l'artiste propose le récit sur la production et la transportation d'un journal :

Des blocs de bois sont maintenus contre une pierre à adoucir. Des fibres sont cuites dans une solution de sulfate de magnésium. [...] Une voiture transporte un marchand de journaux. Des pièces de monnaie sont échangées. Je lis « Le Parisien Emploi ». Des paquets de données transitent du contrôleur-maître vers un périphérique. [...] Une lettre mise sous pli se trouve dans une boîte métallique de couleur jaune. [...] Une voiture transporte une lettre. Une personne transporte une lettre. Vous avez entre les mains ma lettre de refus pour le poste que vous proposez⁸³⁵.

L'artiste déroule de longues et complexes procédures de production et d'envoi de l'annonce et de sa lettre de non-motivation. Le candidat devient lui-même comme une lettre qui transmet non seulement l'idée du refus mais aussi le matériau physique de

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Mojibake* vient du mot japonais et désigne les caractères d'un logiciel informatique ne s'affichent pas correctement à cause du problème de codage.

⁸³⁵ Julien Prévieux, *ibid.*

papier. Le refus de l'artiste est transformé en papier d'une lettre envoyée par le système de la poste. Cet envoi, au niveau matériel, est aussi une des procédures ennuyeuses et contre-productives du jeu de la lettre de motivation.

Dans l'offre pour le poste d'électricien, l'artiste énumère tous les titres des emplois qu'il refuse : « Après avoir refusé les postes d'assistant technique et commercial, manager, conducteur de lignes automatisées, kinésithérapeute, électromécanicien, climaticien, livreur, comptable [...] cuisinier, responsable du recrutement, j'ai le plaisir de vous annoncer que je refuse le poste d'électricien que vous proposez⁸³⁶. » Comme un résumé sur les échecs de la demande d'emploi, cette lettre de réponse n'établit aucune relation avec l'annonce d'emploi, mais simplement mentionne 130 titres d'emploi refusés par les lettres de l'artiste. Cette lettre veut imiter et suivre simplement les autres excuses de refus présenté aussi dans d'autres lettres de non-motivation. L'accumulation des expériences de refus devient la motivation de l'artiste dans cette lettre. Il s'agit de la réflexivité dans ces lettres de non-motivation où chaque refus est conçu pour s'accorder avec d'autres refus. Il n'est pas difficile de s'imaginer que l'écriture de l'artiste devient une formule de refus, comme une lettre automatique de refus envoyée par le recruteur. Dans l'offre pour un poste de « discothécaire » proposée par la ville de Puteaux, l'artiste utilise la première personne du pluriel « Nous » comme s'il représentait une entreprise : « Après étude et sans que cela ne remette en cause son intérêt, nous vous informons que nous n'y donnerons pas une suite favorable⁸³⁷. » C'est donc le candidat qui retourne l'offre d'emploi à son responsable de recrutement : « Vous souhaitant pleine réussite dans vos nouvelles démarches et regrettant de ne pouvoir vous faire une meilleure réponse, nous vous prions d'agréer l'expression de nos salutations distinguées⁸³⁸. » L'artiste imite la formule de politesse de la lettre automatique de refus afin d'exprimer son refus « officiellement » et « euphémiquement », et son refus est ainsi transformé en formalité du refus, comme dans la plupart des réponses négatives envoyées par le recruteur. Avec tant de lettres de refus, la lettre de non-motivation de l'artiste devient elle-même une routine comme celle de la procédure de recrutement. Dans ce jeu social de la lettre de motivation, le participant devient le juge en basculant les règles de la lettre de motivation.

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ *Ibid.*

L'imitation des rôles de rêveur et de critique sur des annonces d'emploi transforme le refus de l'artiste en différents sujets : le malentendu, la fausse imagination, la malédiction de la modernité, l'enthousiasme pour la technologie, la peur de la surveillance informatique, ou la consommation du junk-food. Il y a aussi les imitations formelles sur la langue et sur l'écriture ou encore les imitations matérielles sur la production de papier dans le but de proposer des refus formels sans aucun sens. Le refus de refus de l'artiste crée l'anti-lettre de motivation comme le jeu littéraire dans l'antiroman. Selon Gérard Genette, « La folie, ou plus précisément le délire, est évidemment le principal opérateur du type d'hypertextualité propre à l'« antiroman » : un héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l'univers de la fiction, se prend pour l'un de ses personnages, et « interprète » en ce sens le monde qui l'entoure⁸³⁹. » Julien Prévieux incarne un anti-héros qui refuse de participer au jeu social et s'oppose à la réalité adhérente aux valeurs entrepreneuriales. Ce recueil des annonces d'emploi propose au lecteur la réalité du marché du travail dans laquelle l'artiste mène son enquête sociale et recueille les réactions de recruteur. Pourtant, l'enquête de Julien Prévieux n'est pas sérieuse comme celle menée par un vrai sociologue. L'artiste préfère plutôt le jeu parodique en imitant cette réalité supposée par la formule de lettre de motivation. Selon les remarques de l'artiste lui-même : « Cet exercice de style peut être imaginé comme un véritable atelier d'écriture impliquant un rédacteur de petites annonces, un chef du personnel et moi-même. Il donnait à voir, tout en l'amplifiant sur un mode tragi-comique, une facette de la réalité néolibérale qui nous entoure : celle du marché du travail, de sa puissance normative et des contorsions multiples qu'il nous impose⁸⁴⁰. » Dans le jeu de transtylisation de ses lettres de non-motivation, l'artiste essaie de substituer la réalité du marché de travail avec le monde de son écriture à travers le pastiche ou la charge dans ses imitations riches de différents candidats. En même temps, ses écritures transforment le modèle de la lettre de motivation, en travestissement, en folie ou en délire de ce jeu social.

En 2006, Julien Prévieux réaliste *Mallette n°1 – Ministre de l'Intérieur* (Fig. 156), une action encore plus audacieuse que ses écritures de la lettre de non-motivation.

⁸³⁹ Gérard Genette, *ibid.*, p. 168.

⁸⁴⁰ Julien Prévieux, « Esthétique des statistiques. À propos de quelques ateliers artistiques stat-activistes », *Stat-activisme : comment lutter avec des nombres*, sous la direction de Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux, Paris, Éditions La Découverte, « Zones », 2014, p. 89-90.

Comme le raconte l'artiste concernant cette action :

30 mai 2006. Je me rends au n° 20 de la rue du colonel Pierre Avia dans le 15^e arrondissement de Paris. L'UMP y tient un meeting consacré au sport où sont conviés des sportifs et des cadres du parti. Le Ministre de l'Intérieur, M. Nicolas Sarkozy, doit prendre la parole vers 17h. À ma demande, un agent du service de sécurité me place sur le chemin qu'il empruntera une fois son discours terminé. Un peu avant 18h, le Ministre se dirige vers moi, je lui tends un livre et un stylo soigneusement essuyés. Une fois la dédicace obtenue, je replace avec précaution les deux objets qu'il a touchés dans une pochette plastique. Le lendemain, je révèle ses empreintes digitales grâce à une poudre magnétique habituellement utilisée par les services de l'identité judiciaire⁸⁴¹.

L'artiste falsifie les empreintes digitales du Ministre de l'Intérieur en imitant un admirateur pour les obtenir. Pourtant, l'artiste n'utilise pas ses empreintes pour commettre un crime, mais pour fabriquer une mallette professionnelle comme celle utilisée pour l'analyse et la comparaison des empreintes recueillies dans les séries policières diffusées par la télévision. Comme la pratique hypertextuelle du travestissement, qui transforme souvent un texte en le dégradant, la mallette de l'artiste ne se consacre pas à la haute-technologie, mais aux objets artisanaux : « Transformées en tampons encreurs destinés à être utilisés, les empreintes peuvent être reproduites à l'envie⁸⁴². » La mallette de l'artiste transforme le kit ou la mallette de police technique et scientifique en mallette de jeu pour enfant. En même temps, les empreintes digitales de M. Nicolas Sarkozy (1955-) sont transformées en tampons encreurs pour jouer et remplacer le rôle du Ministre de l'Intérieur.

Selon la présentation de l'œuvre dans le site Web officiel de Julien Prévieux : « Ce geste de hacker low-tech revient à confisquer des procédures de contrôle, de plus en plus marquées par une volonté de rentabilité : capture des données sans consentement préalable, stockage, surexploitation. L'artiste renverse temporairement le rapport de force en soulignant la fragilité du tout-sécuritaire⁸⁴³. » Pour l'artiste, son action est en

⁸⁴¹ Julien Prévieux, *Mallette n°1* [En ligne], le site Web officiel de l'artiste. Disponible sur <https://www.previeux.net/fr/works-mallette.html> [consulté le 29 mars 2021].

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ *Ibid.*

fait une imitation du crime de violation du droit d'auteur ou du droit intellectuel, et la victime de ce crime est le dirigeant le plus haut placé des forces de l'ordre. Autrement dit, même les forces de l'ordre de l'État elles-mêmes ne peuvent pas se protéger de la violation du droit d'auteur. La charge, c'est-à-dire à la manière d'un hacker low-tech joué par l'artiste, critique toute l'ignorance et l'incompétence de la police sur le nouveau type de crime en col blanc (terme originel de *white-collar crime*) dans lequel les activités illégales telles que le blanchiment d'agent, la forgerie, l'usurpation d'identité, la corruption, le délit d'initié et aussi la criminalité économique sont commises par un travailleur de bureau. L'action de l'artiste imite donc l'acte criminel de l'usurpation d'identité afin de mettre l'accent sur la menace potentielle pour la sécurité de l'information et de respect de la vie privée dans notre société de l'information.

L'intérêt de l'artiste pour l'informatique est présenté aussi dans son projet *Atelier de dessin BAC du XIV^e arrondissement de Paris* créé en 2011 (Fig. 157). Selon l'explication de l'artiste : « L'objectif de cet atelier était d'apprendre à tracer, manuellement, ce qu'on nomme des “ diagrammes de Voronoï ” sur des cartes recensant des délits récents⁸⁴⁴. » L'idée est d'apprendre à connaître et à suivre la théorie supposée par la cartographie de la criminalité sans dépendre de l'aide d'un outil informatique. La cartographie automatique produite par l'informatique peut-elle vraiment remplacer les expériences personnelles sur le terrain ? D'abord, Julien Prévieux introduit l'application des diagrammes de Voronoï au sein du travail de la police :

Ces diagrammes permettent aussi de référencer spatialement le nombre de délits recensés ; ils rendent visible la quantification de la délinquance et font partie des multiples outils de cartographie de la criminalité (*crime mapping*) intégrés aux systèmes de type *Compstat*. Destinés à visualiser les délits en temps réel, d'une manière toujours plus efficace, ils sont censés optimiser le déploiement des patrouilles en conséquence. Ces systèmes d'information géographiques accompagnent les polices états-unienne depuis un certain temps et sont utilisés depuis peu dans certaines préfectures françaises⁸⁴⁵.

⁸⁴⁴ Julien Prévieux, « Esthétique des statistiques. À propos de quelques ateliers artistiques stat-activistes », *ibid.*, p. 91.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 91-92

Les diagrammes de Voronoï se basent sur les principes de la géométrie afin de trouver la distance la plus courte entre deux points différents, donc la police peut emprunter ces diagrammes pour la disposition de ses points de patrouille. Comme l'explique encore l'artiste :

Les maillages du graphique superposés aux plans de la ville facilitent l'identification des zones où se sont déroulées les infractions : les cellules du diagramme se densifient quand le nombre de délits augmente ou, au contraire, se raréfient lorsque l'activité criminelle diminue. [...] Certains fabricants de logiciels vont jusqu'à proposer des solutions d'analyse prédictive qui croisent une multitude de données sociologiques, historiques et contextuelles pour permettre, en théorie du moins, d'identifier les circonstances (événements dans une ville, météo, vacances, etc.) ayant favorisé l'apparition des délits passés pour prévoir où et quand ils pourraient être perpétrés de nouveau⁸⁴⁶.

La cartographie de la criminalité peut présenter non seulement les informations passées mais aussi les prévisions pour le futur. Autrement dit, ce système des diagrammes Voronoï cherche à numériser des problèmes et des menaces sécuritaires à travers des données statistiques, voire à prévoir des émeutes, comme la fonction de la météo. Les diagrammes Voronoï remplacent le rôle de la police, et l'intuition de détective du policier peut ainsi être transformée en résultat statistique. Quand le raisonnement, la capacité d'analyse, le sentiment intrinsèque de l'homme sont remis au traitement statistique des informations, quel est le rôle de l'homme face aux problèmes de l'homme ?

Julien Prévieux invite les vrais policiers à imiter ce que fait le logiciel des diagrammes Voronoï :

J'ai proposé à ces policiers français de dessiner à la main ces diagrammes, en prenant le temps d'exécuter, une par une, les différentes étapes de l'algorithme. Ces quatre policiers de la brigade anticriminalité (BAC) ont accepté de jouer le jeu. L'exercice est lent et laborieux, et nécessite une grande rigueur. Il faut d'abord déterminer quels

⁸⁴⁶ « Pred-Pol utilisé par la police de Los Angeles ou la suite Blue CRUSH d'IBM vendu au département de la police de Memphis », *ibid.*, p. 92.

sont les trois délits les plus proches et les relier entre eux, la carte est progressivement recouverte de triangles joints les uns aux autres. Il faut ensuite tracer les médiatrices de chaque segment et les connecter entre elles pour obtenir les polygones définitifs⁸⁴⁷.

L'imitation par le dessin des diagrammes à la main ralentit le processus et réduit l'efficacité de ce travail de l'analyse des zones sensibles pour lutter contre la criminalité, mais elle redonne aux policiers des idées de la méthode des diagrammes de Voronoï. Pour l'artiste, les dessins des policiers participants proposent une comparaison importante entre le travail manuel de l'homme et l'opération automatique de l'informatique : « Avec cette technique de dessin traditionnelle, la visualisation en temps réel est évidemment mise à mal : les schémas sont terminés toujours trop tard, l'outil perd sa fonction d'optimisation. Ce que l'ordinateur trace en une fraction de seconde, nous mettions plusieurs jours pour l'obtenir [...]»⁸⁴⁸. » Certes, le traitement informatique fait gagner beaucoup de temps, pourtant il ne s'agit qu'une programmation du logiciel, sauf nouvelle mise à jour du logiciel. Selon Julien Prévieux, ces dessins manuels ont quand-même leur avantage :

L'exploration approfondie de l'algorithme à l'origine des diagrammes permet de reprendre la main sur une technologie qui en occulte les différentes étapes. Le processus de construction géométrique, rendu opaque par la vitesse de calcul et de tracé des ordinateurs, est révélé par le dessin manuel. La dimension « artisanale » favorise la réappropriation d'un certain savoir-faire là où l'informatique déconnecte totalement l'outil de l'expérience commune⁸⁴⁹.

L'imitation des policiers des diagrammes de Voronoï est un retour à l'expérience humaine face au triomphe de la technologie informatique sur notre vie. Imaginons si tous nos héros, nos détectives dans les romans policiers perdent leur intuition, leur jugement de situation et leur expérience personnelle, le récit de l'enquête devient lui-même un résultat statistique, ou une cartographie automatique produite par un logiciel.

⁸⁴⁷ Il s'agit des policiers français du commissariat du XIV^e arrondissement de Paris : Benjamin Ferran, Gérald Fidalgo, Mickaël Malvaud et Blaise Thomas, *ibid.*, p. 92.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 94.

Que reste-il encore d'attirant pour le lecteur du roman policier ? En plus, quand le récit de l'enquête est réduit en quelques secondes par l'utilisation de l'informatique, comment peut-on s'émouvoir du malheur de la victime ou se fâcher contre le coupable ?

Dans la discussion entre l'artiste et les policiers participants sur la méthode des diagrammes de Voronoï et sur d'autres nouveaux outils implantés dans le travail de la police, Julien Prévieux indique que « c'est bien l'implacable mot d'ordre "faire toujours plus avec toujours moins" qui constitue le cœur du programme. Ces outils ont de véritables chevaux de Troie dont les policiers pâtissent plus qu'ils ne bénéficient. La visualisation des délits camoufle une politique publique délétère, imposant des accessoires à l'efficacité limitée sur le terrain, cache-misère pernicieux incapables de combler le manque de moyens humains⁸⁵⁰. » En fait, la supposition du logiciel provenant des données recueillies de la réalité transforme notre réalité en chiffres, en informations, ou en diagrammes, c'est pourquoi la réalité « informatisée » par le logiciel demande à être mis à jour en permanence. Elle est fiable et réelle dans le cadre de certains paramètres donnés, mais elle est momentanée et transitoire, comme la météo du jour. Au contraire de la réalité « informatisée », la supposition du roman policier provenant de l'ordre de la réalité peut transformer la fiction en notre vision sur la réalité. Notre vision sur la réalité formée par notre expérience personnelle et par notre connaissance collective n'est pas si fiable que celle produite par des diagrammes de Voronoï, mais elle est fidèle à notre intuition, notre sentiment et nos conditions de vie.

Certes, le projet *Atelier de dessin BAC du XIV^e arrondissement de Paris* est une exagération (ou charge en termes de Gérard Genette) des diagrammes de Voronoï en présentant les dessins maladroits de l'homme face à l'efficacité de l'algorithme informatique. Pourtant, dans cette imitation inefficace, on peut retrouver notre différence avec l'ordinateur. En 2013, Julien Prévieux a une occasion de présenter une autre expérience de quantification : « Il s'agissait cette fois-ci de mesurer les regards des visiteurs sur les œuvres d'art exposées grâce à un protocole identique à celui utilisé par certains départements marketing qui tentent de déchiffrer l'attention visuelle de leurs clients. L'analyse par oculométrie – ou *eye-tracking* – s'attache à étudier la vision d'un panel d'individus sur des publicités, des emballages de produits ou des pages Internet⁸⁵¹. » L'artiste approprie l'analyse de la clientèle à l'étude du public de

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

l'exposition d'art en traçant les regards du public par informatique (Fig. 158). Selon lui, les diagrammes peuvent présenter la bonne visualisation des différents mouvements oculaires, et aussi proposer au spectateur un autre regard rétrospectif : « Dès lors, l'exposition initiale n'était plus visible que sous la forme de traces, de regards fantômes, dont le résultat final a pu être visité par les regardeurs eux-mêmes regardant leurs propres regards⁸⁵². » En fait, l'artiste change le sujet de la clientèle au public de l'art en imitant des diagrammes de l'oculométrie. Quand la publicité et les produits commerciaux sont remplacés par des œuvres d'art, le but de surveillance de nos regards est de connaître au lieu de voir vraiment nos mouvements oculaires inaperçus. Au contraire de l'expérience visuelle dans le miroir, dans les diagrammes de l'oculométrie, on voit plutôt la répartition spatiale de nos regards sur les œuvres d'art, tout comme la différence entre la pluie vue par la fenêtre et le symbole de pluie dans la prévision de la météo. C'est la raison pour laquelle l'artiste invite les spectateurs à « voir » les diagrammes qui résument la répartition de nos regards en reprenant sa position et son autonomie envers le sujet. Si les données statistiques essaient de construire la réalité par nos raisonnements et nos connaissances, pour l'artiste, la lutte contre la réalité établie par la statistique n'est pas l'abandon de la technologie, mais la révélation de son influence sur le monde qu'on voit.

La curiosité pour la technologie informatique mène Julien Prévieux aussi à visiter les bureaux de Google, le grand créateur du moteur de recherche sur Internet, à Los Angeles, en juin 2014. D'après l'introduction de l'œuvre sur le site web d'artiste, l'artiste repère certaines traces : « C'est le tableau blanc dans le couloir au deuxième étage du Binoculars Building de Frank Gehry qui retient son attention. On y voit les notes laissées par les employés, leurs dernières idées, des fragments d'algorithmes, des schémas ou des dessins humoristiques⁸⁵³. » Ces traces de leurs notes représentent peut-être les idées initiales de certains projets de programmation informatique : « Pour Prévieux, il s'agit d'inverser les rôles. Si les géants du web capturent nos données, il ne tient qu'à nous de reprendre la main sur nos informations, voire de traquer le traqueur », donc, « l'artiste a réalisé une série de dessins à l'encre de Chine à partir des détails prélevés dans cette image⁸⁵⁴. » L'artiste joue le pirate informatique pour « traquer » les

⁸⁵² *Ibid.*, p. 97.

⁸⁵³ Julien Prévieux, *Today is Great* [En ligne], le site Web officiel de l'artiste. Disponible sur <https://www.previeux.net/fr/works-todayIsGreat.html> [consulté le 27 mars 2021].

⁸⁵⁴ *Ibid.*

secrets de l'entreprise Google. Parmi ces traces retirées par l'artiste (Fig. 159), il y a des dessins, comme un nautilus ou un œil, des formules mathématiques ou des écrits, comme « rules », « Today is Great », mais il est difficile de savoir si ces traces sont des inspirations pour le travail ou des expressions personnelles des employés de Google. Pour Julien Prévieux, ces traces symbolisent ce qui est laissé par le traqueur, c'est-à-dire le moteur de recherche Google qui peut s'associer aux informations infinies et aussi les contrôler ou les filtrer. Ainsi, quand le public mène sa recherche sur « Today is Great Julien Prévieux » par le moteur de recherche Google, ces traces « piratées » par l'artiste sont révélées aussi dans le monde virtuel d'Internet comme des données à traquer pour tout le monde.

Dans *Forget the Money* (2011), Julien Prévieux invite le spectateur à mener une enquête sur l'affaire de Bernard Madoff⁸⁵⁵ avec lui à partir de la bibliothèque personnelle de ce fameux escroc qui a commis des crimes financiers. Comme il est indiqué dans le portfolio de l'artiste :

L'artiste présente une centaine de livres, principalement des thrillers et des best-sellers, ayant appartenu à Madoff et rachetés lors de ventes aux enchères organisées après la saisie de ses biens par le FBI. Ces ouvrages aux titres prémonitoires (*End in tears, No second chance, The World is Made of Glass, The investigation, Inventing Money,...*) semblent fonctionner comme autant de reliques, empreintes d'un fétichisme ambigu, reposant bien évidemment moins sur leur qualité que sur le destin de leur propriétaire. Il y a dans ces livres un morceau d'histoire érigé en monument absurde, qui aborde le scandale par ses à-côtés, ses détails mineurs dans lesquels on ne peut s'empêcher d'essayer de décrypter les signes annonciateurs de l'affaire⁸⁵⁶.

La reconstruction de la bibliothèque de Bernard Madoff pour l'artiste est comme une reconstitution du crime financier de Bernard Madoff (Fig. 160). Il nous semble que Bernard Madoff peut s'inspirer du genre du thriller et du sujet de l'argent dans les best-

⁸⁵⁵ Selon l'introduction de l'artiste sur Bernard Madoff, « célèbre homme d'affaires américain responsable de l'escroquerie du siècle, dont le montant pouvait avoisiner 65 milliards de dollars, et révélée suite à la crise financière de 2008 », Julien Prévieux, *Forget the Money* [En ligne], le site Web officiel de l'artiste. Disponible sur <https://www.previeux.net/fr/works-forgetmoney.html> [consulté le 27 mars 2021].

⁸⁵⁶ *Ibid.*

sellers. Ces livres n'ont plus de valeur après l'enquête close du FBI, et leur propriétaire Bernard Madoff est déjà condamné à 150 ans de prison. Pourtant, la légende de Bernard Madoff mérite une autre enquête sur son talent pour l'escroquerie. Dans les best-sellers, tels que *Sons of Fortune*, *Inventing Money*, le sujet de l'argent symbolise le culte de l'argent dans la société capitaliste. Bernard Madoff utilise la méthode de la Pyramide de Ponzi, qui crée une illusion dans laquelle on peut rapporter plus de profit en recrutant plus de investisseurs, pour persuader les gens, les entreprises et aussi les grandes banques de différents pays. Comme l'indique *Inventing Money*, un des titres mentionnés par l'artiste, il s'agit d'inventer l'argent imaginaire, voire irréel, afin de rapporter des profits réels. Une victime d'escroquerie et de comportements frauduleux laisse souvent duper à cause des illusions de richesse. En effet, les comportements frauduleux de Bernard Madoff et son escroquerie commencent dès le début des années 1970 mais sa condamnation est prononcée en 2009. Une trentaine années de sa carrière d'« escroc » est un travail collectif, comme le dit Mary Galligan, responsable de la division du FBI à New York : « chacun des accusés sur son chemin a pu jouer un rôle-clé dans la conception, la construction et le maintien de château de cartes⁸⁵⁷. »

Le goût du genre du thriller de Bernard Madoff révèle un peu sa personnalité criminelle et son talent pour ses crimes organisés pendant une trentaine d'années sans être repéré par la SEC (*U.S. Securities and Exchange Commission*). Pendant la lecture du thriller, Bernard Madoff peut retrouver peut-être certains plaisirs qui se rapprochent des sensations perçues dans ses escroqueries, puisque l'escroquerie est aussi une tactique psychologique dans laquelle on cherche à recouvrir les mensonges de beaux prétextes. Comme le décrit le titre : *The World is Made of Glass*, un de ces thrillers mentionnés par l'artiste, le crime légendaire de Bernard Madoff est un miroir qui reflète un ordre de la réalité perdu dans le jeu d'argent. La reconstitution de la bibliothèque de Bernard Madoff invite le spectateur à mener sa propre enquête en décryptant certains messages dans ses lectures. Il ne s'agit pas d'examiner le compte bancaire du criminel, mais d'imaginer le monde imaginé par lui. Si l'enquête close du FBI a pour but de l'accuser selon la justice, un ordre de la réalité, la reconstitution de la bibliothèque de l'artiste est plutôt une autre enquête qui veut nous demander de connaître notre monde

⁸⁵⁷ AFP, « Madoff : l'escroquerie a commencé au début des années 1970 », *Les Echos* [En ligne], publié le 2 octobre 2012. Disponible sur <https://www.lesechos.fr/2012/10/madoff-lescroquerie-a-commence-au-debut-des-annees-1970-380530> [consulté le 29 mars 2021].

réel basé sur le jeu d'argent. C'est pourquoi l'artiste nomme cette bibliothèque « *Forget the Money* » (oublier l'argent), un endroit merveilleux où on peut se plonger mieux dans le monde du livre que dans le jeu d'argent.

En empruntant des annonces d'emploi, l'artiste imite les différents rôles de demandeur « non-motivé » pour mener son enquête d'opinion sur la réaction de l'entreprise. La transtylisation de la lettre de motivation factice à ses lettres de non-motivation crée ainsi un monde plus libérateur face à la réalité maintenue par les valeurs entrepreneuriales. Dans *l'Atelier de dessin BAC du XIV^e arrondissement de Paris*, l'imitation du logiciel des diagrammes de Voronoï avec la main de l'homme revalorise l'intuition, les sentiments et les expériences du terrain des policiers afin de lutter contre l'ordre de la réalité contrôlé par l'algorithme informatique. La lutte contre la dépendance à l'informatique de notre société devient un thème permanent dans beaucoup d'œuvres de Julien Prévieux. Dans *Mallette n°1*, l'artiste imite le criminel en col blanc en volant les empreintes digitales du Ministre de l'intérieur afin de mettre en évidence l'abus de confiance, de droit d'auteur dans le monde informatique où l'ordre de la réalité perd son avantage dans la protection des informations personnelles. En imitant l'acte d'un hacker, *Today is Great Forget* de l'artiste est une vengeance sur Google, un des grands moteurs de recherche Internet, en révélant les idées initiales de ses ingénieurs informatiques. Quant à *Forget the Money Today*, la reconstitution de la bibliothèque de Bernard Madoff invite le lecteur à entrer dans le monde du criminel financier où l'ordre de la réalité est difficile à maintenir à cause de la société aveuglée par l'argent. Quand une escroquerie financière fonctionne pendant une trentaine d'années, il nous semble que la légende « incroyable » de Bernard Madoff peut être plus « irréaliste » qu'un thriller fictif.

Face à la justice injuste, au monde d'art corrompu, à la perte irréparable, au racisme envers les immigrants, au marché de l'emploi réservé aux entrepreneurs, à la technologie inhumaine etc., l'enquête-palimpseste de l'artiste contemporain sert à contester, à critiquer ou à compenser l'idée de l'enquête ou la pratique de l'enquête qui veulent remettre le monde ordonné. Comme le travestissement de la réalité établie, la photo des innocents représente l'erreur judiciaire, la bande dessinée au nom des armes de crocodile raconte le mal du monde de l'art, et le fantôme remplace l'absence de l'original. Comme la charge de la pratique et l'idée de l'enquête, la reconstitution

contre-forensique rend visible non seulement un meurtre non résolu mais aussi le néonazisme invisible dans la société, et les lettres de non-motivation inversent la relation inégale entre demandeur d'emploi et entreprise en démontrant tous les critères entrepreneuriaux pour un emploi. Ces enquêtes-palimpsestes nous emmènent dans un monde où on veut résister à l'ordre de la réalité.

III. L'enquête comme atlas

L'enquête, en tant que représentation de la réalité, a souvent ses contraintes et ses limites dans sa durée de validité et dans son étendue territoriale. Par exemple, le délai de prescription pour une infraction, la période d'un sondage ou l'immédiateté de l'information dans le journal. L'événementialité de l'enquête peut s'opposer parfois à la continuité de l'histoire. La réalité n'est qu'un point de vue limité sur une certaine période et selon certaines conditions. En outre, quand la justice ne sert pas les intérêts du public – et c'est le cas le plus courant dans certains pays sous régime dictatorial, l'enquête peut perdre sa crédibilité. Autrement dit, les effets d'une enquête dépendent beaucoup du cadre de l'État. Face à ces contraintes, les artistes contemporains cherchent les moyens de représenter dans leur propre enquête ceux qui sont exclus ou ignorés par la réalité établie par l'État. Dans les pratiques hypertextuelles qui sont catégorisées par Gérard Genette dans le régime sérieux, une œuvre qui est transposée dans différents pays peut trouver une nouvelle valeur dans un nouveau contexte, et une œuvre inachevée peut être développée par un autre auteur comme un complément ou comme une correction. Ces deux stratégies peuvent prolonger la durée et élargir les horizons d'une œuvre afin de générer de nouvelles perspectives sur cette œuvre. Les artistes contemporains veulent retravailler le sujet ou la forme d'une enquête afin de dépasser les contraintes de l'ordre de la réalité. Le dépassement des frontières symboliques et matérielles de l'État peut encourager les artistes à prendre contact directement avec le monde. Le franchissement de l'ordre de la réalité peut emmener les artistes à découvrir les différents points de vue existant dans le monde. Toutes ces tentatives rendent le monde plus fidèle à nos expériences vécues. Dans notre dernière partie, nous verrons que le monde n'est plus une carte établie par le gouvernement de l'État mais un atlas qui peut rassembler différentes histoires, idéologies, périodes, et différents lieux ou pays.

1. Transposition

Développée à la fin du XIX^{ème} siècle, la pratique de l'enquête est largement adoptée par les polices, sociologues ou journalistes de tous les pays du monde. Pourtant, chaque époque invente sa propre technique et chaque pays a sa propre culture de l'enquête. Il peut y avoir par conséquent différentes interprétations d'un même événement. Si l'artiste veut mener sa propre enquête, il veut proposer un point de vue autre que celui de l'enquête officielle ou autre que celui de l'enquête antérieure. Au lieu d'avoir recours à l'ordre de la réalité, il choisit de s'approcher plus près du monde pour prolonger le temps et élargir l'espace de son enquête. En littérature, transposer une œuvre dans un autre lieu ou dans une autre époque est une pratique courante et efficace pour démultiplier cette œuvre transposée en différentes formes, par exemple, la traduction d'un roman, ou l'adaptation au cinéma d'un roman. Comme la transposition d'une œuvre, l'artiste essaie de multiplier aussi son sujet d'enquête selon des lieux et époques différents afin de créer une perspective plurielle du monde.

A. Monde paradoxal

Les sujets des innocents et des survivants inspirent constamment Taryn Simon dans ses réflexions et ses recherches artistiques. De 2008 à 2011, l'artiste mène une enquête dans le monde, sur les situations absurdes liées à l'intervention ou à l'exercice du pouvoir étatique. Pour cette enquête internationale, elle choisit un titre énigmatique : *A living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII (un homme vivant déclaré mort et autres chapitres I – XVIII)*. Comme le mode de la répétition dans la série télévisée ou le roman policier, l'absurdité des conditions humaines se répète dans ces dix-huit chapitres. Dans quelle situation se trouve un homme vivant mais déclaré mort ? En empruntant le style journalistique, Taryn Simon nous raconte l'histoire de Shivdutt Yadav à la troisième personne comme ses reportages dans *Les Innocents* :

Pendant la visite du bureau local de registre foncier, Shivdutt Yadav a découvert

qu'un dossier officiel le traite comme décédé. Sa terre n'était plus enregistrée à son nom. Les deux frères de Yadav, Chandrabhan et Phoolchand, et leur cousin le plus âgé, Ram Surat, ont été aussi traités comme décédés. Les dossiers de registre foncier ont enregistré le transfert de la propriété de Yadav aux noms des autres héritiers de son père, en les autorisant à hériter de sa part des terres cultivées ancestrales de la famille. Ses parents proches sont censément menacés de destruction de leur maison familiale sur la propriété à moins qu'elle ne soit évacuée immédiatement⁸⁵⁸.

Dans la réalité, comme la déclaration de décès ne peut pas être demandée par un décédé, il faut faire accomplir les démarches administratives par les proches de sa famille, et il devient possible de falsifier la déclaration de décès. L'artiste donne ensuite une explication sur ce phénomène courant en Inde :

À Uttar Pradesh, Inde, la terre fournit la première source de revenus à la plupart des habitants. La croissance exponentielle de la population, l'insuffisance de propriété et la subdivision répétitive ont intensifié la demande de terres. À cause de la corruption, les enregistrements officiels laissent souvent les personnes vivantes déclarées mortes afin de rédiger les transferts héréditaires de terrains aux nouveaux propriétaires. Le prix de ces corruptions varie de 45 à 2,250 INR (1 to 50 USD)⁸⁵⁹.

Un registre est un inventaire, qui est souvent issu d'un ou de plusieurs recensements. Par exemple, le registre d'état civil inscrit le résultat de recensements généraux de la population. En tant qu'opération de dénombrement lancée par l'État, le recensement est aussi un moyen de connaître la population, et c'est la raison pour laquelle beaucoup d'enquêtes sociales se fondent sur les données de registres officiels. Dans le cas de l'Uttar Pradesh, le registre officiel perd sa neutralité en raison de corruptions et de mensonges aux niveaux des fonctionnaires et des pouvoirs publics. C'est l'argent qui décide du registre d'état civil d'une personne, non pas l'homme lui-même.

En outre, d'après le récit de l'artiste, le recours juridique et la pétition de Shivdutt Yadav n'ont aucun effet sur la décision administrative, car il manque toujours une vraie

⁸⁵⁸ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*, Londres, MACK, 2011, édité pour l'exposition au Tate Modern de Londres et à la Neue Nationalgalerie de Berlin en 2011-12, p. 25.

⁸⁵⁹ *Ibid.*

enquête judiciaire demandée par Shivdutt Yadav :

Yadav, ses frères, et son premier cousin ont tenté de contester les enregistrements du registre foncier officiel et de revendiquer leur statut légitime comme propriétaires vivants et héritiers. Plusieurs pétitions officielles, y compris celles signées par les habitants villageois, et les rapports officiels étayant leurs revendications ont été envoyés à la police locale. Selon la famille de Yadav, la cour locale a prévu des dates pour examiner leur cas depuis 2001, mais le juge ne s'est jamais présenté. Le délai judiciaire est fréquent en Uttar Pradesh à cause de la corruption, du paiement arriéré et du manque de juges. Dans plusieurs cas, les gens sont décédés avant que leurs cas soient examinés⁸⁶⁰.

Ce qui est paradoxal dans le cas de Shivdutt Yadav, c'est qu'il ne peut pas se rendre « vivant » et se proclamer héritier légal par sa propre présence face à tant de procédés administratifs. Ainsi, Shivdutt Yadav est mort dans « la réalité » justifiée par les registres « falsifiés » mais « officiels » avec valeur juridique, pourtant il est toujours vivant dans ce monde. L'attente de revendication est vaine quand le mensonge devient la vérité officielle. Au contraire de la réalité établie par des falsifications identitaires consentie implicitement par les autorités d'Uttar Pradesh, le monde où vivent Shivdutt Yadav et ses frères devient relativement paradoxal.

Puisque qu'il manque toujours une enquête judiciaire nécessaire sur le phénomène de falsification du registre officiel, l'artiste entame sa propre enquête sur la famille de Shivdutt Yadav en empruntant le pouvoir de résurrection de la photographie (Fig. 162) :

Photographier ces frères était un échange d'expérience déroutante parce que sur le papier, ils n'existent pas, et la photographie est si souvent utilisée comme une preuve de vie. Pourtant, ces hommes restent morts. Ce dilemme a conduit au titre du projet, qui explique que nous sommes tous des morts-vivants à bien des égards et que nous représentons, à certains égards, les fantômes du passé et de l'avenir. Donc, cette histoire est la première parmi les 18 chapitres dans ma nouvelle œuvre intitulée

⁸⁶⁰ *Ibid.*

« Un Homme Vivant Déclaré Mort et Autres Chapitres »⁸⁶¹.

L'artiste choisit la photographie comme médium et comme preuve, qui peut attester qu'un homme est vivant en enregistrant son existence corporelle sous nos yeux. Mais, cette preuve est contestée par l'administration encombrée et corrompue. Et ce sont les autorités locales qui permettent et introduisent les morts-vivants dans le monde paradoxal mais réel en Inde. Ainsi, les portraits de ces morts-vivants troublent la réalité établie par le registre officiel en présentant les « survivants », qui luttent sans cesse contre cette réalité. C'est la raison pour laquelle Taryn Simon s'inspire beaucoup de cette histoire absurde des morts-vivants en réfléchissant en même temps sur sa méthode de travail :

Dans mes projets passés, j'ai souvent travaillé sous forme sérielle, en documentant les choses qui apparaissent exhaustives grâce à un titre déterminé et une présentation déterminée, mais qui, en fait, sont assez abstraites. Sur ce projet, je voulais travailler dans la direction opposée et trouver un catalogue absolu, quelque chose que je ne pouvais pas interrompre, cataloguer ou modifier par choix. Cela m'a conduit aux liens de sang. La lignée est déterminée et ordonnée. Mais le projet se concentre sur la collision entre l'ordre et le désordre – l'ordre de la descendance qui butte contre le désordre représenté par les histoires souvent chaotiques et violentes qui sont les sujets de mes chapitres⁸⁶².

Autrement dit, l'artiste cherche un ordre intrinsèque de la vie humaine comme un contre-pouvoir au désordre de la réalité. Elle ne veut pas créer un ordre selon son intention personnelle comme dans ses projets précédents, mais suivre un ordre prédéterminé, comme la lignée :

Et pour ce travail, j'ai voyagé partout dans le monde pendant quatre ans en recherchant et enregistrant les lignées et leurs histoires. Je me suis intéressée aux

⁸⁶¹ Taryn Simon, « The Stories behind the bloodlines », *TED Salon London* [En ligne], novembre 2011, traduit en français par Elisabeth Buffard et révisé par Anna Cristiana Minoli. Disponible sur le site de TED : https://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines [consulté le 11 septembre 2019].

⁸⁶² *Ibid.*

idées qui entourent le destin, et s'il est vrai ou non que notre destin soit déterminé par le sang, le hasard ou les circonstances. Les sujets que j'ai documentés variaient depuis des familles rivales au Brésil à des victimes du génocide en Bosnie, de la première femme à détourner un avion aux morts vivants en Inde. Dans chaque chapitre, vous voyez les forces extérieures de la gouvernance, du pouvoir, du territoire ou de la religion, qui entrent en collision avec les forces internes de l'héritage psychologique et physique⁸⁶³.

La lignée est un ordre prédéterminé par notre destin incertain et imprévisible. Elle est aussi individuelle et familiale en opposition avec les règles collectives et sociales. Taryn Simon veut intégrer ainsi cette force interne de la lignée dans la réalité paradoxale établie par les forces extérieures des autorités.

Comment représenter la lignée ? Contrairement au registre d'état civil et au livret de famille, qui sont élaborés artificiellement par des formules uniformes, l'artiste choisit de photographier les membres d'une famille en suivant l'ordre généalogique (Fig. 161-162) :

Chaque collection des portraits est basée sur une généalogie limitée par une seule lignée. Cette généalogie provient d'un individu – la personne cible – et inclut seulement les ascendants et descendants vivants.

L'ordonnance de chaque lignée commence par un ascendant direct vivant de la personne cible. Les ascendants de la personne cible sont ainsi présentés en commençant par un membre vivant de la génération la plus vieille. Les membres de cette génération sont ordonnés par l'âge du plus vieux au plus jeune, et chaque membre est suivi directement par son descendant ou par sa descendante, qui est à son tour suivi aussi par ses propres descendants ou par ses descendantes. Ce schéma se répète jusqu'au moment où tous les descendants vivants ont été présentés. Si un membre de la génération descendant de la personne cible est décédé, ses descendants vivants ou ses descendantes vivantes sont présentés avant le prochain membre plus vieux que la génération de ce décédé⁸⁶⁴.

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, « Les principes d'ordonnance », *A Living Man Declared Dead ...*, *ibid.*, p. 755.

Comme le schéma de l'arbre généalogique, cette ordonnance de la lignée met l'accent sur les branches vivantes, c'est-à-dire sur la force de vie. Chaque personne cible se retrouve à l'origine de la vie de la branche – dans une filiation où la relation interpersonnelle est préétablie selon les lois de la nature, contrairement aux identités distribuées par les registres de l'État. Son état « civil » revient à son état primitif – la famille.

L'artiste choisit le style neutre de la photographie d'identité pour les portraits de la lignée d'un survivant (Fig. 162-173). En imitant la neutralité du registre officiel, les portraits sont pris de manière systématique et standardisés :

Simon et son assistante ont voyagé avec un appareil photo de grand format, un appareil photo numérique de haute résolution et un grand équipement d'éclairage afin de s'assurer que chaque image serait traitée de la même façon. Un arrière-plan ivoire était une partie de l'équipement de base, accompagné de trois blocs en bois servant du siège pour la personne photographiée et pouvant être articulés ensemble pour se mettre dans l'étui de son appareil photographique. Un autre élément important de l'équipement était un tapis en plastique qui est mis à terre, avec des points marqués sur son dessus pour arranger les positions du trépied ou de l'éclairage (Fig. 174) etc. Dans la mesure du possible, les portraits ont été pris à l'intérieur d'une salle avec un plafond blanc à une hauteur standard, en assurant la même quantité de lumière sur chaque personne⁸⁶⁵.

Comme la typologie photographique de Bernd et Hilla Becher, ces portraits établissent un inventaire systématique de chaque famille dans les différents pays, et produisent ainsi une sérialité sur un thème unique, celui de la lignée. Donc, chaque image n'est pas indépendante comme une photo d'identité mise en conformité selon les règles du registre officiel. Avec la mosaïque de chaque lignage, l'artiste présente aussi d'autres documents et récits autour la personne cible, comme le contexte ou le sol qui nourrit cet arbre généalogique :

⁸⁶⁵ Traduction de l'auteur. Geoffrey Batchen, « Revenant », *A Living Man Declared Dead ...*, *ibid.*, p. 741.

Chaque œuvre que je réalise est composée de trois segments. Sur la gauche il y a un ou plusieurs panneaux de portraits dans lesquels je classe systématiquement les membres d'une lignée donnée. Vient ensuite un panneau de texte, à faire défiler, dans lequel je construis le récit qui est en jeu. Et puis, sur la droite, il y a ce que j'appelle un panneau de notes [comme note de bas de page]. C'est un espace qui est plus intuitif, dans lequel je présente des fragments de l'histoire, des débuts d'autres histoires, des preuves en photo. Et il est destiné à refléter les relations que nous établissons avec les histoires sur Internet, sous une forme moins linéaire. Il est donc plus confus. Et cette confusion est en contraste direct avec l'ordre immuable d'une lignée⁸⁶⁶.

Les panneaux de notes comprennent des documents, des photographies, des preuves ou des objets comme une démonstration du processus d'enquête de l'artiste. En l'absence d'enquête judiciaire sur l'état civil de Shivdutt Yadav, ces panneaux de notes la remplacent par l'association des archives familiales et des idées personnelles de l'artiste avec des photographies de lignée. Par exemple, dans ce premier chapitre, Taryn Simon nous propose une image dans laquelle le personnage est photographié sur ses terres à Varanasi (Fig. 175), la lettre de pétition adressée au chef magistrat juridique (Fig. 176), le document du registre foncier qui inscrit Shivdutt Yadav comme décédé (Fig. 177). On trouve encore la photo d'une personne vraiment morte (Fig. 178), photo dont la légende indique : « le cadavre d'une personne atteinte de lèpre flottant dans le fleuve Gange ». Dans la tradition indienne, les personnes mortes doivent être incinérées sur la rive du fleuve, ou attachées à une pierre lourde pour couler dans l'eau. Dhanaïy Yadav, le père de Shivdutt Yadav, a été incinéré dans le fleuve *Gange*, à *Varanasi*⁸⁶⁷. L'artiste introduit les coutumes funéraires de la région du Gange comme une interférence culturelle dans son enquête.

Le concept de la mort est remis par l'artiste dans son contexte culturel. Dans la religion hindoue, mourir dans le Gange, c'est la promesse d'atteindre la *Moksha*, c'est-à-dire la libération finale de l'âme. C'est dans ce fleuve sacré que des milliers de pèlerins veulent se baigner ou mourir, et dans ce fleuve que la vie et la mort peuvent

⁸⁶⁶ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, « The Stories behind the bloodlines », *A Living Man Declared Dead ...*, *ibid.*

⁸⁶⁷ Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead ...*, *ibid.*, p. 47.

coexister en parallèle. À travers le fleuve, la mort est transformée en renaissance de l'âme. Comme le fleuve Gange, la lignée associe les générations du passé, du présent et du futur à travers le sang, et symbolise ainsi le pouvoir de renaissance et de régénération. Dans les portraits de la lignée, on peut revoir certains traits de visage, regards et gestes partagés entre les familles. Ces points communs génétiques ou non génétiques de l'homme vivant déclaré mort sont transposés dans les prochaines générations. En fait, tout le monde peut rencontrer des situations injustes, voire absurdes, dans la vie, et doit lutter pour survivre, c'est la raison pour laquelle Taryn Simon veut mener son enquête dans différents pays pour raconter des histoires de « morts-vivants ». Dans les pratiques hypertextuelles définies par Gérard Genette, la *transposition* est une transformation de style très féconde qui « peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre⁸⁶⁸ ». L'instinct de survie est transformé en force vitale de la lignée qui passe de génération en génération, tout comme la transposition temporelle d'une œuvre littéraire. Pourtant, cet instinct de survie ne se réserve pas à une famille, ni à un pays. Si on peut retrouver des situations paradoxales partout du monde, on voit aussi des histoires de survivants partout dans le monde. La transposition spatiale de l'histoire de Shivdutt Yadav dans le monde révèle la condition humaine partagée par tous.

Dans les chapitres suivants d'*A living Man Declared Dead...*, Taryn Simon continue de transposer le sujet de la lignée de survivants non seulement dans différents territoires et différentes époques mais aussi dans différentes langues et cultures. Au Liban, l'artiste découvre la religion Druze qui croit à la réincarnation au Proche-Orient :

Ribal Btaddini croyait être la réincarnation de son grand-père paternel, Milhem Btaddini. Il est ainsi le père et le fils en même temps de son propre père, Fouad Btaddini, et le grand-père de ses frères, Feras Btaddini et Iad Btaddini. Enfant, Ribal a pu se rappeler des aspects de sa vie antérieure, y compris la situation de sa maison et comment s'y rendre ; le vêtement et où il avait été acheté ; les bombardements qui s'étaient passés dans la nuit de sa mort ; et comment sa femme a essayé d'entraîner

⁸⁶⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 237.

son corps blessé en sécurité. Ribal appartient aux Druzes, une communauté religieuse fondée principalement au Liban, en Israël, en Jordanie et en Syrie. La réincarnation est au cœur de leurs croyances⁸⁶⁹.

La mémoire d'un ancêtre mort se retrouve dans un autre corps vivant. Dans ce corps vivant, que représente-il ? La vie antérieure ou la vie actuelle ? Si un homme possède deux âmes en même temps, c'est-à-dire une double identité, comment se connaît-il lui-même ? Dans ce paradoxe de vie et de mort, il ne s'agit pas de falsification identitaire comme dans le cas de Shivdutt Yadav, mais d'une croyance religieuse sur la réincarnation selon laquelle un mort peut survivre ou renaître dans une autre vie. Dans la stratégie de transposition selon les termes de Gérard Genette, la translation spatiale ou temporelle consiste à modifier l'univers où se déroule l'histoire au niveau diégétique⁸⁷⁰. Le nouveau chapitre sur la vie de Ribal Btaddini propose un nouvel univers d'histoires pour la photographie de la lignée de survivants, et le sujet du paradoxe de la vie et de la mort du premier chapitre est transposé dans la diégèse de la religion du Druze, c'est-à-dire aussi dans les pensées de réincarnation au Liban. Contrairement à d'autres religions au Moyen-Orient, les Druzes ont aussi survécu à tous les conflits politiques grâce à leur croyance singulière, comme le remarque Taryn Simon : « La religion Druze a joué un rôle intégral dans la formation de l'État de Liban moderne. Ils avaient caché depuis longtemps les aspects les plus ésotériques de leur croyance par crainte de persécution⁸⁷¹. » La croyance en la réincarnation s'applique aussi à l'histoire de la renaissance de la religion Druze, elle-même.

Dans les photos de la famille Btaddini, l'artiste recompose le schéma de la lignée (Fig. 179) avec leur croyance en la réincarnation en insérant le portrait de Ribal Btaddini (Fig. 180) à la place de son grand père Milhem Btaddini. Son portrait réapparaît et se répète quatorze fois dans les différentes branches généalogiques, comme une façon de réinsérer ses ancêtres morts dans la famille vivante. À travers la photographie, l'artiste réalise et exagère la réincarnation de Ribal Btaddini en trahissant l'ordre de la généalogie réelle. Dans son enquête, Taryn Simon est plongée également dans ces pensées de la réincarnation chez « Quatre autres membres de famille de Ribal

⁸⁶⁹ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead...*, *ibid.*, p. 513.

⁸⁷⁰ Gérard Genette, *ibid.*, p. 237-238.

⁸⁷¹ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead ...*, *ibid.*, p. 513.

Braddini » qui « déclarent avoir la mémoire de vies précédentes⁸⁷² ». Par exemple, « Ragheed Chehayeb se souvient d’avoir piloté un avion qui a été frappé par une fusée et s’est écrasé en Israël⁸⁷³. » L’artiste trouve une autre personne liée à la mémoire précédente de Ragheed Chehayeb pour jouer cette mise en scène de la noyade (Fig. 181) : « Said Bou Hamdan joue sa mort comme Najib Al-Awar. Bou Hamdan déclare qu’il s’est noyé dans sa vie précédente comme Al-Awar, suite à la chute d’un avion. *À la plage de Deauville, Khalde*⁸⁷⁴. » Le paradoxe de vie et de mort est représenté par cette mise en scène d’un homme représenté comme mort.

En outre, Trayn Simon réalise aussi une autre imagination de réincarnation chez un autre membre de famille Braddini :

Amal Btaddini se souvient du collier qu’elle portait souvent comme Najla Daou, et les noms de plusieurs personnes dans les photos de la Famille Daou qu’elle n’avait jamais rencontrés. Elle est née le jour même où Daou est décédée. On considère que si un enfant n’a pas de mémoire issu de la vie précédente, cette vie-là ne contient aucun événement intéressant, non plus de choses dérangeantes pour la mémoire de cet enfant⁸⁷⁵.

Dans la photo annexe du chapitre sur la vie de Ribal Btaddini, l’artiste demande à Amal Btaddini de jouer Najla Daou avec les autres familles de Daou comme dans une photo familiale (Fig. 182)⁸⁷⁶. L’artiste est fascinée par cette coexistence de la vie et de la mort en utilisant la photo comme une illusion de réincarnation. À l’opposé de ces mises en scène photographiques, elle juxtapose le document d’identité de Milhem Bttaddini et le passeport Libanais de Ribal Btaddini (Fig. 183) pour nous montrer les identités officielles de ces deux personnes. Néanmoins, ces documents officiels sur l’identité ne représentent que la contrainte de la réalité selon laquelle chaque personne ne peut qu’être reconnue par une seule identité. La photographie de la lignée de la famille Btaddini devient une contestation contre le document officiel d’identité, puisque notre identité qui vit avec nous peut se multiplier selon la religion, la culture ou les milieux

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 578-579.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 513.

⁸⁷⁶ « Amal Btaddini (au centre du haut) comme la réincarnation de Najla Daou, avec la famille Daou. *À l’Halle de l’union social d’Al-Risala, Aley* », *ibid.*, p. 580-581.

sociaux.

Par rapport à la double identité que l'on est libre d'imaginer dans la croyance en la réincarnation, la doublure du corps est aussi une double identité utilisée en raison de la condition de ressemblance physique entre deux personnes. À Bagdad, l'artiste révèle une histoire sur la fausse et secrète identité imposée par l'État :

Latif Yahia déclare avoir être la doublure corps de Uday Hussein, le fils de Saddam Hussein. Yahia était la camarade de Uday, et on les confondait souvent l'un avec l'autre. Après avoir fini ses études en droit et en administration, Yahia s'est engagé dans l'armée dans le cadre du service militaire obligatoire d'Iraq. Son commandant l'a relâché plus tard avec l'instruction de l'envoi au palais présidentiel, où les forces de sécurité ont cherché un « fiday » (doublure corps) pour Uday. Ce recrutement a été lancé en raison d'une information concernant la possibilité d'attentat pour l'assassinat de la famille Hussein par les Iraniens. [...] Il a accepté la position seulement après une menace du viol contre sa sœur⁸⁷⁷.

Latif Yahia (Fig. 184-185) a été forcé d'imiter une autre personne non seulement au niveau de l'apparence physique mais aussi au niveau du comportement : « Yahia a eu une chirurgie reconstructive sur ses dents et son menton dans un hôpital de Bagdad en 1987. [...] Avant chaque événement du remplacement de Uday, Yahia avait reçu les instructions sur ce qu'il portait, ce qu'il disait, et sur comment il se déplaçait⁸⁷⁸. » Dans le régime dictatorial de Hussein, Latif Yahia doit se transformer en doublure de Uday Hussein pour se protéger.

Néanmoins, le déguisement en fils de dictateur lui cause des ennuis après l'effondrement du régime politique de Hussein :

Yahia a été libéré de sa mission d'être la doublure de Uday après quatre ans, en l'été de 1991, à la suite de la fin de la guerre du Golfe. Selon Yahia, il a été ensuite arrêté et torturé pendant plusieurs semaines car il était soupçonné de voir une des copines de Uday. Il a fait quarante-cinq jours de séjour hospitalier pour se rétablir avant de fuir dans la région Kurde au nord d'Iraq. Il a déclaré qu'il a été transporté en avion

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

en Turquie en 1992 par les agents du renseignement américain en échange d'informations⁸⁷⁹.

En fait, son identité secrète en tant que doublure corps de Uday Hussein ne peut pas être effacée après sa démission. Les agents américains veulent connaître le vrai visage de Uday Hussein, pas sa doublure corps. La propre valeur de la vie de Latif Yahia doit dépendre de son autre identité cachée. Le paradoxe de vie et de mort se trouve ainsi dans la capitulation aux Américains dans la mesure où la fausse identité de Uday Hussein sauve sa propre vie. L'artiste demande à Latif Yahia de prétendre être Uday Hussein dans la photographie (Fig. 186) tout comme la stratégie de travestissement dans son *Innocence Projet*. L'effondrement et l'établissement du régime politique libanais proposent la diégèse pour l'homme qui doit vivre comme un autre, et la lignée de Latif Yahia devient ainsi une force pour affronter toutes ces conspirations politiques.

Le destin de l'homme n'est pas toujours entre ses mains, surtout en temps de guerre. L'artiste reprend l'histoire de la terreur nazie à travers un des complices importants de Hitler : « Hans Frank était le conseiller juridique personnel d'Adolf Hitler et le gouverneur-général de la Pologne occupée. Il a été reconnu coupable de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité par le Tribunal militaire international siégeant à Nuremberg et a été exécuté le 16 octobre 1946⁸⁸⁰. » Pendant l'occupation de la Pologne par les Nazis, le destin du pays et les vies du peuple Polonais sont déterminés par sa volonté :

Sous la règne de Frank, en tant que gouverneur-général de la Pologne occupée et que commandant de la SS de Heinrich Himmler, le gouvernement-général a forcé les ressortissants polonais à travailler en Allemagne, a fermé les écoles et les collèges polonais, a arrêté les intellectuels et les universitaires polonais, a augmenté la contribution à l'Allemagne alors que la population polonaise était morte de faim ; a mis en œuvre des projets obligatoires de réinstallation, y compris le développement des quartiers juifs ; a demandé aux juifs et à d'autres minorités de porter des symboles identitaires, et a initié un programme d'extermination des juifs⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 425.

⁸⁸¹ *Ibid.*

Beaucoup de Polonais et juifs sont torturés à mort à cause de ses décisions. Mais, il accuse Adolf Hitler plus qu'il ne s'accuse lui-même même au procès : « Durant son emprisonnement et procès, il a renouvelé sa foi chrétienne. Dans son témoignage à Nuremberg, Frank a déclaré qu'il avait présenté quatorze demandes de démission à Hitler, mais que toutes ont été refusées⁸⁸². » À la fin de la Seconde guerre mondiale, Hans Frank est aussi « un homme condamné à mort » suite à sa condamnation à l'exécution capitale. Cette déclaration de sa condamnation rend justice aux victimes mais elle ne peut pas régénérer les vies de ces victimes sous le régime Nazi.

L'artiste essaye de trouver la famille de Frank pour son projet photographique, mais certains membres refusent de s'exposer en public. Dans les portraits de sa famille (Fig. 187), on peut retrouver les deux fils de Hans Frank : Norman (Fig. 188) et Niklas (Fig. 189). En 1987 Niklas Frank publie *Der Vater : Eine Abrechnung* et d'autres ouvrages polémiques sur ses mémoires d'enfance pendant l'occupation Polonaise. Il est aussi un des « enfants de Nazis » qui ose critiquer son père et sa mère sans pitié⁸⁸³. Ses descendants doivent porter toujours le fardeau de leur père Nazi. Ces enfants de Nazi sont aussi des hommes vivants mais condamnés comme criminels par l'opinion et les reproches publics à cause de leur père coupable. La situation délicate des enfants de Nazis propose une diégèse du paradoxe de vie et de mort, parce qu'ils doivent vivre cachés comme des morts pour éviter les critiques publiques sur leur identité. Ce sont les descendants du criminel qui doivent payer de leur vie pour expier le crime de leur père. Quand l'artiste choisit la famille de Hans Frank qui doit vivre toujours dans l'ombre du crime de Hans Frank, ces portraits de ses descendants, y compris ceux qui sont lacunaires, représentent leur lutte pour leur survie et aussi leur expiation du crime des Nazis.

Dans son enquête, l'artiste présente trois tableaux : *La Dame à l'hermine* de Da Vinci (Fig. 190), *Paysage avec le Bon Samaritain* de Rembrandt (Fig. 191), et *Portrait de jeune homme* de Raphaël (Fig. 192) qui étaient conservés autrefois dans la maison familiale de Hans Frank. D'après la description de l'artiste :

La Dame à l'hermine de Leonardo da Vinci, tableau spolié par les troupes

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ Tania Crasnianski, « Niklas Frank », *Enfants de Nazis*, Paris, Grasset, 2016.

allemandes de la collection de Czartoryski durant la Seconde guerre mondiale. Il est accroché dans l'appartement Wawel de Hans Frank et a été emporté à sa maison familiale, à Schoberhof. Après l'arrestation de Frank, le tableau a été retourné au musée de Czartoryski, où il est maintenant accroché en face de la place vide du tableau perdu de Raphaël : *Portrait de jeune homme. Musée de Czartoryski, à Krakow*⁸⁸⁴.

Cette description nous explique surtout les conditions des tableaux spoliés par les Nazis. Au contraire de la redécouverte de *La Dame à l'hermine*, *Portrait de jeune homme* est toujours introuvable : « Hans Frank était le dernier propriétaire enregistré du tableau. Ce portrait est parmi 843 œuvres encore introuvables de la collection de Czartoryski⁸⁸⁵. » La place vide du *Portrait de jeune homme* au musée représente aussi la condition paradoxale du tableau qui existe mais est déclaré perdu dans le monde. Son absence nous donne sans doute matière à réflexion sur l'histoire des tableaux spoliés : comment des bourreaux comme les Nazis peuvent-ils admirer une œuvre d'art qui représente l'humanisme de la Renaissance, et comment peuvent-ils en même temps donner l'ordre de massacrer un peuple, sans humanité ? La condition paradoxale est aussi présentée dans ces crimes des Nazis : l'admiration d'œuvres d'art d'un côté mais l'extermination d'autre peuple de l'autre côté.

Les histoires de massacre ne se limitent pas au domaine de l'Homme. Du point de vue de toute notre planète, la nature est souvent sacrifiée pour les intérêts de l'homme. L'artiste choisit un sujet sur l'invasion du lapin à cause de son introduction artificielle en Australie : « Vingt-quatre lapins européens ont été introduit en Australie en 1859 pour la chasse dans un domaine à Victoria. Dans un délai de cent ans la population de lapins a explosé en un demi-milliard⁸⁸⁶. » Pour résoudre cette invasion, c'est l'Homme qui décide du destin de ces lapins :

Depuis les années 1950, l'Australie avait introduit des maladies mortelles dans la population des lapins sauvages afin de maîtriser leur croissance. Celles-ci comprennent la maladie hémorragique virale du lapin (RHDV), qui a été introduite

⁸⁸⁴ Traduction de l'auteur. Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead...*, *ibid.*, p. 450-451.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 452-453.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 181.

en 1995. Les lapins dans certaines régions ont montré une résistance modérée à la souche de virus de RHDV, mais pas aux souches de virus sauvage qui sont apparus ultérieurement. [...] Ces souches de virus sauvage mutées gardent une plus grande virulence que la souche de virus de RHDV introduite en 1995. Les lapins qui n'étaient pas infectés ont été euthanasiés⁸⁸⁷.

Les autorités introduisent le virus RHDV non seulement dans la population de lapins européens mais aussi dans la nature où l'homme vit sans précaution relativement aux effets de résistance potentiels. Ironiquement, puisque les animaux ne savent pas parler, l'artiste ne peut que présenter des « autojustifications » de la part de l'Homme :

Les lapins européens n'ont pas de prédateur naturel en Australie. Ils sont en concurrence avec la faune locale, dégradent les terres, endommagent les plantes et la végétation locales. Les méthodes précédentes du contrôle de naissance comprennent la chasse, la capture, la destruction de terriers, la fumigation, et la construction d'un grillage de 3,256 kilomètres. Plusieurs dommages à l'environnement et à la production agricole à cause des lapins font subir des coûts annuels en Australie entre 600 millions et 1 milliard AUD.⁸⁸⁸

Ces justifications pour éliminer les lapins révèlent en même temps l'égoïsme de l'Homme, qui est plus fatal que les virus. En concernant les portraits généalogiques des victimes (Fig. 193), l'artiste expose 84 exemples de ces lapins tués et conservés par l'institut de recherche local. Pour des yeux humains, il n'y a pas de différence au niveau de leur apparence (Fig. 194). L'intervention de l'Homme sur la nature, comme diégèse, crée aussi la situation paradoxale de vie et de mort des lapins en Australie. La lignée des lapins morts présente la preuve du massacre inhumain de l'Homme. Les descendants de ces lapins morts doivent lutter contre le projet d'élimination conçu par le gouvernement australien.

Dans son enquête, l'artiste montre beaucoup de preuves de ce massacre de lapins, par exemple les fioles contenant des virus (Fig. 195). Il y a aussi une scène de crime sur la terre de pâturage dans l'est de Kingaroy, à Queensland (Fig. 196) : « Les

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 181.

lapins tués avec le .22 *Magnum rifles* par *NatureCall*, une organisation engagée pour éliminer les lapins dans les terrains privés. Les lapins morts ont été disposés afin d'enregistrer leurs données, telles que le sexe, l'âge, la grossesse et l'état de virus actifs⁸⁸⁹. » Comme expérimentation animale, les lapins morts sont traités comme des données pour les projets d'élimination à l'avenir. Ceux qui survivent aux virus deviennent des lapins vivants mais maudits et condamnés à mort parce que l'Homme veut éliminer non seulement la population de lapins mais aussi leur image favorable dans la fête de Pâques, comme l'explique de l'artiste : « Le Bilbis de Pâques en chocolat chez Haigh a remplacé le lapin de Pâques en 1993. Haigh a arrêté de produire le lapin en chocolat et a collaboré avec la *Foundation for Rabbit-Free Australia* dans le but de lutter contre la fête de lapin. Produit de chocolat chez Haigh, à Adelaide⁸⁹⁰. » (Fig. 197) Même l'icône du lapin doit être abandonnée, dans le but d'éviter de donner aux gens de la compassion humaine envers le lapin. Toute la population de lapins doit payer de sa vie pour les erreurs commises par l'Homme.

L'enquête de l'artiste remplace l'enquête des autorités en Inde, les documents officiels d'identité au Liban, le rétablissement de l'identité en Irak, l'expiation pour le crime des Nazis, et la contrainte artificielle sur la population des lapins européens en présentant le monde où vivent les « hommes vivants déclarés morts » : au Liban, la croyance de l'incarnation s'oppose à la seule identité officielle de Ribal Btaddini ; en Irak, Latif Yahia doit vivre dans la fausse identité de Uday Hussein pour se protéger ; en Allemagne, les enfants de Nazis doivent subir des reproches pour toujours à cause de leur père meurtrier, en Australie, la population du lapin australien devient porteuse de virus dans le projet d'élimination créé par l'homme. Chaque fois, quand quelqu'un est déclaré « mort », « remplaçable », « coupable » ou « mortel » par l'ordre de la réalité, il peut survivre dans une autre pensée religieuse, dans une autre identité, ou dans un autre anticorps. La photographie de la lignée représente le pouvoir de régénération de ces survivants face aux conditions absurdes de leur vie. En transposant ce pouvoir de survivant dans différents pays, l'enquête de l'artiste, comme palimpseste, transforme la réalité établie par l'État en monde vécu par chaque homme vivant déclaré mort. Si un atlas est un recueil de portraits du monde, Taryn Simon crée aussi un atlas du monde

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 248-249.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 246-247.

paradoxal en déroulant la lignée des survivants.

B. Pays ennemis

La photographie des lignées de Taryn Simon, comme une série, est prise non seulement comme thème sur les conditions paradoxales de l'homme, mais aussi pour déployer le monde en transposant le thème dans différents pays. Les transpositions spatiales, en tant que stratégie hypertextuelle, redonnent aux images photographiques le contexte (ou la diégèse en termes de Gérard Genette) qu'elles perdent pendant la prise de vue. Quand toutes ces transpositions spatiales de différents pays s'articulent l'une avec l'autre, elles peuvent se développer comme un atlas, qui cartographie le monde réel à travers les portraits des survivants. Dans *Targets* (Cibles) de Herlinde Koelbl, la photographe allemande, qui travaille souvent pour la presse, mène son enquête sur les cibles utilisées pour l'entraînement militaire dans une trentaine de pays pendant six ans et publie cette série photographique en 2014. La cible, en tant que substitut d'un ennemi, change son image selon le pays de transposition. Autrement dit, une cible représente non seulement l'image d'un ennemi mais aussi l'imagination sur un pays ennemi et sur la guerre.

L'album *Targets* recueille non seulement les images de cibles, mais aussi les images de champ de tir, les portraits de soldats et les entretiens avec les soldats. Tous ces matériaux recueillis dans trente pays composent aussi un atlas du monde imaginé pour la guerre dans notre monde réel. Dans un centre d'entraînement militaire aux États-Unis, les soldats se trouvent dans un décor qui simule une cité moyen-orientale avec des maisons en argile, des panneaux signalétiques en arabe sur le mur, des palais islamiques et des grandes mosquées, décorées avec de grandes flèches et des coupoles en forme d'oignon ou conique (Fig. 199-201). Comme dans une scène de tournage d'un film, la simulation du monde moyen-oriental propose aux soldats un effet réaliste de paysage inconnu et lointain (Fig. 203-204). Dans la garnison américaine de l'Allemagne, il y a même une décoration intérieure de maison de thé traditionnelle au Moyen-Orient dans laquelle les clients s'assoient sur le tapis (Fig. 202). Selon l'introduction de la photographe, il s'agit de l'entraînement du combat de maison en

maison (*house-to-house fighting*), « qui est souvent une reproduction entière de villages ou de villes avec caractères moyen-orientaux⁸⁹¹ ». Le centre d'entraînement national de Fort Irwin en Californie est l'un des grands centres des forces armées des États-Unis dont la reproduction est créée par les décorateurs hollywoodiens, comme le constate la photographe :

Des mosquées avec dômes dorés surmontent les maisons. Des fruits et légumes en plastique sont étalés devant les boutiques, et des tapis à vendre sont drapés contre le mur. Chez un charcutier, une viande d'agneau en plastique est suspendue à un crochet, et une viande a été laissée sur la planche à hacher. C'est pour sensibiliser les soldats avec les vrais environnements de leur prochain tour de service. La guerre a changé. La nouvelle, souvent guerre asymétrique, est menée dans les villages et les villes. C'est pourquoi ces villes fantômes surgissent dans tous les pays⁸⁹².

Ces villages et villes construits pour l'entraînement militaire créent concrètement la diégèse pour l'imaginaire de la guerre de chaque pays. Dans une remarque sur l'image de cible, un soldat américain parle de son « ancien ennemi » : « Ma cible était la figure d'Ivan avec une étoile rouge sur son casque », et Herlinde Koelbl explique que « l'ennemi était l'Union soviétique. L'étoile rouge a disparu. La figure d'Ivan restait (Fig. 204). Les nouvelles cibles ont été introduites. Des figures avec vêtements orientaux et à la peau foncée. Un nouvel ennemi⁸⁹³. » La figure verte d'Ivan avec un visage toujours impassible peut se référer au prénom du premier tsar de Russie *Ivan le Terrible* (Ivan IV Vassiliévitch, 1533-1584) et aussi à la masse de soldats russes de la Seconde guerre mondiale qui étaient des paysans forcés d'intégrer l'armée. Quand le symbole communiste de l'étoile rouge est enlevé, la figure d'Ivan incarne 'un autre nouvel ennemi qui menace les États-Unis.

De la Guerre froide à la guerre Iran-Irak (1980-1988) et à la guerre en Afghanistan (2001-2014), la cible utilisée par l'armée américaine change de nationalité selon le contexte politique mondial. Si on considère l'ennemi réel comme un hypotexte, l'image de la cible devient un hypertexte de l'ennemi réel. Une cible représente ainsi les soldats

⁸⁹¹ Traduction de l'auteur. Herlinde Koelbl, « In the Cold Morning Light », *Targets*, avec les contributions de Gerry Adams et Arkady Babchenko, Munich, London, New York, Prestel, 2014, p. 9.

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*

du pays ennemi pendant l'entraînement militaire. Comme l'indique Gérard Genette : « Le changement de nationalité n'est le plus souvent que l'effet de transpositions diégétiques plus massives », et ce changement de nationalité fonctionne comme procédé de *naturalisation*, au sens juridique du terme, si on connaît, par exemple, certaines œuvres autour du rôle de Robinson⁸⁹⁴. Les romanciers transposent l'aventurier Robinson Crusoé dans leur pays. De même, la figure d'Ivan, originaire de Russie, est naturalisée afghane dans les champs de tir de l'armée américaine. Ce procédé de la naturalisation d'une figure fictive peut familiariser les soldats avec l'image de l'ennemi, comme l'explique encore Gérard Genette sur le procédé de naturalisation : « Comme on vient de l'entrevoir à propos de la nationalité, le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public⁸⁹⁵. » Quand la Guerre froide est devenue lointaine pour le peuple américain, c'est la guerre antiterroriste qui est déclarée contre l'Afghanistan au nom de la sécurité nationale et internationale après les Attentats du 11 septembre 2001.

Cependant, quand Daniel Defoe (1660-1731) s'inspire de la vie réelle Alexandre Selkirk (1676-1721), marin écossais abandonné seul sur une île pendant quatre ans, il imagine et crée naturellement son personnage Robinson Crusoé comme anglais, la même nationalité que l'auteur lui-même. En ce qui concerne les cibles pour l'entraînement de tir, elles sont imaginées comme ennemi, qui n'ont pas la même nationalité que les soldats. La relation opposée entre cible et soldat est établie dans la supposition et la simulation du moment de guerre. Autrement dit, les cibles peuvent représenter non seulement l'image de l'ennemi mais aussi l'idéologie, voire la discrimination, envers les opposants ou les pays ennemis. Le procédé de la naturalisation d'une cible devient la différenciation, voire la stigmatisation d'autres pays. Dans certains pays, les cibles pour l'entraînement de tir sont neutres en utilisant simplement le contour du corps humain (Fig. 205-206), les cercles concentriques (Fig. 207). Les raisons du choix des cibles simples et neutres peuvent varier d'un pays à l'autre, telles que l'absence d'ennemi visé, les problèmes économiques, la tradition

⁸⁹⁴ « le Crusoé d'origine était anglais, chaque nation voulut donc avoir son Robinson national ; d'où par exemple le Robinson allemand de Campe (1779) ou le Robinson suisse de Wyss (1813) [...] », Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 351.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 351.

culturelle, ou la position politique de l'armée. Les cibles utilisées par les soldats américains, allemands se distinguent beaucoup par leur déguisement dans les photographies prises par Herlinde Koelbl entre 2008 et 2014. Dans la photo d'une cible prise au Liban (Fig. 208), il y a deux figures qui sont collées ensemble : la photographie d'un soldat voilé avec sa tenue militaire camouflée et sa mitraillette dans les mains, et le dessin d'un homme en chemise bleue avec ses cheveux bruns et bien coiffés qui ressemble à un occidental. La combinaison de ces deux figures crée ainsi un sentiment de conflit et représente peut-être les deux forces ennemies. En Afghanistan ou en Irak, leur voile à damier rouge et blanc est appelé *Shemagh*⁸⁹⁶, une coiffe traditionnelle arabe, qui sert à se couvrir le visage pour se protéger de la chaleur ou du sable du désert. Dans la photographie prise aux États-Unis, un homme qui porte aussi le Shemagh avec des mitraillettes dans la main répond à la reproduction d'une ville moyen-orientale (Fig. 209). Pourtant, dans une autre photo, un modèle d'homme blanc porte une cagoule et un sweater, et derrière lui, un autre modèle porte le shemagh blanc (Fig. 210). En comparant les deux modèles, le Shemagh est considéré comme cagoule utilisée par un braqueur de banque. La coiffe Shemagh remplace ainsi le casque portant une étoile rouge, et devient un nouvel emblème de l'ennemi.

La photographe visite aussi en France le Centre d'entraînement aux actions en zone urbaine (CENZUB), dont les installations sont construites pour préparer à la guerre urbaine. Dans le CENZUB, il y a deux quartiers : Beauséjour qui se compose de 63 maisons différentes, de différents obstacles et de différents types de rues, et Jeoffrecourt qui représente une grande ville de cinq mille habitants avec de grands immeubles, des centres commerciaux, des magasins, des écoles, des lieux de culte, des restaurants et bars etc. (Fig. 211-212). C'est dans cette ville simulée que la photographe trouve des plaques de rue en Allemand : « Berliner Straße » ou « Universitätsstraße » (Fig. 213) qui implique que l'Allemagne est un des pays ennemis conçus par l'armée française. Pourtant, la plupart des enseignes sont écrites en Français dans Jeoffrecourt. Il est possible que les noms de rue allemands soient donnés pour créer une ambiance exotique sur certains immeubles construits dans le style allemand avec des murs épais et des fenêtres haut placées (Fig. 212), ou pour répondre aux stéréotypes liés à l'histoire

⁸⁹⁶ Au Proche et Moyent-Orient, il y a plusieurs types de coiffé : le keffieh porté par les citadins en Palestine, en Irak et au Levant, la ghutra portée par les nobles et le shemagh porté par les bédouins dans le Golfe et la péninsule arabe et le muzzar porté à Oman et au Yemen.

des deux guerres mondiales. Pour stimuler l'attention des soldats, il y a des mots provocants comme « C'est ta mère » écrits sur une cible suspendue du haut et comportant un dessin de seins féminins et de culotte (Fig. 214). À part la tactique militaire et le complexe historique sur le pays ennemi, le travestissement et la charge de l'ennemi sont aussi une partie de l'entraînement des soldats dans le champ de tir.

En Allemagne, la photographe découvre une suite de cibles idylliques dans lesquelles les figures de soldats sont peintes de manière naïve avec des figures de vache dans un pré (Fig. 215). Selon Herlinde Koelbl, ces cibles « mignonnes » sont fabriquées dans les ateliers militaires⁸⁹⁷. Il y a donc un contraste entre la nature paisible et l'exercice de la préparation à une guerre dans le champ de tir qui se trouve dans le lieu reculé. Un village construit pour l'entraînement de tir en Allemagne reproduit les maisons en *Heimatstil*, un style architectural folklorique qui se caractérise par l'utilisation de bois en façade et de poutres sculptées avec des pierres rustiques (Fig. 216). On peut imaginer que certains conflits ou certaines émeutes sociales peuvent se produire à l'intérieur du pays. Surtout, les attaques terroristes au sein des frontières européennes deviennent une préoccupation centrale pour chaque pays européen. Le centre d'entraînement suisse reproduit un village alpin dans les montagnes (Fig. 217) et les centres norvégiens ou finlandais fabriquent aussi des villages scandinaves aux couleurs vives (Fig. 218-219). Au contraire d'un village exotique, les architectures vernaculaires de chaque pays donnent aux soldats une envie de défendre leur propre pays et leur population. Herlinde Koelbl trouve aussi en Allemagne des figures intéressantes de cibles qui évoquent différents rôles : par exemple le braqueur de banque armé de pistolet avec casque de moto, l'officier armé avec ses jolis cheveux blonds (Fig. 220), ou la scène d'enlèvement où l'homme en cagoule menace une femme de son pistolet (Fig. 221). Ces figures sont peintes de manière réaliste et raffinée et proposent ainsi les scènes d'entraînement de tir comme des intrigues du film.

Ces cibles exotiques, réalistes ou provocantes peuvent-elles apprendre vraiment aux soldats à comprendre la guerre ? Certes, comme le proclame un enseignant dans l'enquête de Herlinde Koelbl : « Ils [les soldats] sont supposés apprendre à viser (hit), non pas à tirer (shoot)⁸⁹⁸ », ces cibles ne sont pas les vies réelles d'êtres humains, pourtant, elles prévoient la tuerie de guerres à venir. Dans ces centres d'entraînement

⁸⁹⁷ Traduction de l'auteur. Herlinde Koelbl, « In the Cold Morning Light », *ibid.*, p. 11.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

militaire, les villes, les villages ou les cibles sont faux mais sont utilisés pour remplacer le monde réel. Dans la guerre d'Afghanistan, la guerre n'est pas arrivée à résoudre les conflits d'intérêts ou les malentendus culturels ou religieux entre les pays occidentaux et les pays moyen-orientaux, mais a produit plus de problèmes de migration et de menaces terroristes au monde. En réalité, une enquête officielle révèle qu'une certaine force armée est impliquée dans le meurtre de civils afghans pendant l'opération de guerre⁸⁹⁹. Dans cette accusation, les soldats deviennent donc une machine à tuer sans distinguer leur cible. Un membre d'une force spéciale explique à Herlinde Koelbl que « Tuer avec une arme de feu est effectué par ce qu'on appelle la mémoire musculaire – non pas par le cerveau ». La photographe a aussi quelques échanges au sujet de l'entraînement militaire avec Dave Grossman, l'auteur de *On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society* (1995) et aussi un lieutenant-colonel retraité dans l'armée américaine, et conclut en disant que « nous sommes devenu bons pour entraîner les gens à tuer comme un réflexe et à créer des tueurs de sang-froid. Une clé pour cela est le conditionnement à travers la désensibilisation pendant l'entraînement⁹⁰⁰ ». Apprendre à tuer est aussi un entraînement pour apprendre à agir contre notre conscience et contre notre émotion. Pour les soldats, le combat d'une guerre n'est pas seulement contre le terrorisme mais aussi contre soi-même.

Certains soldats ne peuvent pas sortir de la guerre au niveau mental après leur retraite du service militaire. Selon les recherches de Herlinde Koelbl : « Environ 150,000 vétérans du Viêt-Nam se sont donné la mort, un nombre trois fois plus élevé que celui des soldats en exercice qui sont tombés au Viêt-Nam. Pour chaque soldat américain tué en Afghanistan, il y a relativement vingt-cinq cas de suicide parmi les vétérans. En 2012, trente-huit soldats en exercice se sont donné la mort. Un lourd bilan⁹⁰¹. » Le nombre de suicides de soldats est un chiffre difficile à montrer au public, puisqu'il va détruire la figure héroïque du soldat et la combativité de l'armée. Il est en fait difficile de diviser le monde par la valeur de bien et de mal, mais la guerre crée sans

⁸⁹⁹ « L'inspecteur général de l'armée a publié jeudi une enquête officielle de 465 pages, au contenu terrible et largement caviardé, livrant des détails sur des dizaines de meurtres qui ont "eu lieu en dehors du feu de l'action". », Le Monde avec AFP, « Le chef de l'armée d'Australie admet que ses soldats ont "tué illégalement" au moins 39 Afghans », *Le Monde* [En ligne], publié le 19 novembre 2020, disponible sur https://www.lemonde.fr/international/article/2020/11/19/un-haut-responsable-admet-que-des-soldats-australiens-ont-tue-illegalement-au-moins-39-afghans_6060303_3210.html [consulté le 26 juin 2021].

⁹⁰⁰ Traduction de l'auteur. Herlinde Koelbl, « In the Cold Morning Light », *ibid.*, p. 10.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

cesse des ennemis. La photographe n'organise pas ses photos par pays, mais les mélange sans ordre particulier, puisque les pays ne sont que les imaginations représentées par les cibles et les installations dans les centres d'entraînement militaire. Les soldats s'entraînent à viser « les autres pays » incarnés par les cibles, mais à part les techniques et la tactique, les entraînements de tir ne peuvent pas apprendre aux soldats à connaître mieux les pays ennemis. Plus de connaissances sur un autre pays peuvent éviter des erreurs et des malentendus, mais les entraînements militaires sont menés dans le but d'éliminer les ennemis le plus rapidement et le plus précisément possible. La photographe utilise son objectif photographique pour viser les cibles d'entraînement au lieu de tirer sur elles avec des armes à feu. Lors des entraînements, toutes les images d'ennemis sont introduites par la force militaire comme une réalité certifiée par l'État. La guerre réalise ces inventions d'ennemis de l'État. Ces imaginations deviennent les stéréotypes des ennemis supposés et les prévisions de guerres réelles. *Targets* est une enquête-palimpseste sur l'imagination de guerre de l'État dans la mesure où on voit un monde composé de pays ennemis inventés pour les soldats. C'est un atlas du monde fictif et artificiel pour l'entraînement militaire, mais c'est aussi un atlas de notre monde réel où les guerres continuent d'être imaginées et d'être produites.

C. Lieux insaisissables

Dans *Targets*, les imaginaires de la guerre sont transposées dans les différents pays, néanmoins la transposition peut se présenter non seulement au niveau spatial mais aussi au niveau temporel en transformant concrètement une œuvre particulière. Dans *Twentysix Gasoline Stations* (Vingt-six stations-service), livre d'artiste publié en 1963, Ed Ruscha choisit 26 photos de stations d'essence de la Route 66, qui traverse huit états nord-américains d'est en ouest, de Chicago à Los Angeles (Fig. 222). Quand nous tournons les pages du livre du début à la fin, selon un axe allant de gauche à droite, les stations sont arrangées aussi selon l'orientation géographique de Los Angeles (ouest) à Oklahoma City (est), en se référant à un itinéraire réel sur la Route 66. En outre, cet ordre de gauche à droite s'accorde aussi avec l'orientation au nord d'une carte, qui

indique généralement l'ouest à gauche et l'est à droite. Ainsi, dans ce livre, comme dans un atlas, les photos des stations d'essence remplacent les cartes locales et deviennent les repères visuels de la Route 66. Au niveau du style photographique, les 26 photos produisent un effet de série typologique, et réalisent une sorte d'étude documentaire sur les édifices de station d'essence locaux. Selon Cécile Whiting, « dans les années 1960, une analyse visuelle objective de la ville avec la perspective des habitants pouvait permettre aux urbanistes, aux planificateurs et aux architectes d'éviter les extrêmes grandiloquents dans le débat sur Los Angeles et de prendre au sérieux la ville⁹⁰². » Le paysage routier de station d'essence porte le même regard typologique sur les façades d'architecture dans le paysage urbain de Los Angeles représenté dans *Every Building on the Sunset Strip* (1966 ; Fig. 223) d'Ed Ruscha.

Comment comprendre ce style typologique dans la photographie du paysage urbain ? D'après Cécile Whiting, certains architectes de cette époque pensent que les architectures devraient être vues dans le système routier de l'environnement urbain à l'aide des enseignes qui sont anti-spatiales car elles sont des architectures de communication au-delà de l'espace⁹⁰³, ou pareillement, d'autres théoriciens de l'époque considèrent que les enseignes en deux dimensions pourraient contribuer à une nouvelle lisibilité de la ville⁹⁰⁴. On peut comprendre ainsi que les travaux de l'urbanisation sont évidents après la Seconde guerre mondiale et que, dans la planification urbaine, les architectures deviennent des marques visuelles ou des toponymes. La perspective tridimensionnelle de l'architecture est réduite à deux-dimensions non seulement aux yeux du photographe mais aussi aux yeux de l'urbaniste. Presqu'à la même période, on peut retrouver aussi le même style topologique dans les albums photographiques de Bernd et Hilla Becher sur les différents édifices industriels en Allemagne. En supprimant le contexte spatial d'une architecture, les formes plastiques se distinguent plus que les éléments scripturaux ou architecturaux dans ces photographies de façades. Les photographes de style typologique, comme l'ambitionne d'Alphonse Bertillon dans l'invention de la photographie d'identité, cherchent à

⁹⁰² Traduction de l'auteur. « Par exemple, à la fin des années 1960, un groupe, qui avait rassemblé les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour et leurs étudiants de l'Université Yale, choisit le style objectif en adoptant l'esthétique photographique d'Edward Ruscha comme un modèle de détachement pour son étude sur Las Vegas », Cécile Whiting, « Cruisig Los Angeles », *Pop L.A. : Art and the City in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 102-103.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

objectiver et standardiser chaque prise de vue pour classer ce qu'ils voient dans l'urbanisation ou dans l'industrialisation d'une société.

Après quelques dizaines d'années, on peut retrouver beaucoup d'artistes qui reprennent le titre de *Twentysix Gasoline Stations* pour leur œuvre photographique ou plastique. *Twentysix Gasoline Stations* d'Ed Ruscha, comme une source d'inspiration, est appropriée sans cesse par d'autres artistes et transformée en différentes idées de création⁹⁰⁵. En 1992, Jeffrey Brouws (1955-) publie *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* comme une visite des stations d'essence alors abandonnées. Au niveau formel du livre, Jeffrey Brouws reprend le même format (environ 18 x 13 cm), le noir et blanc des photos, le design du livre d'Ed Ruscha, et aussi son style neutre et impersonnel de *Twentysix Gasoline Stations*, mais il n'y a pas de relation géographique entre les 26 photographies choisies par l'artiste et les photographies originelles d'Ed Ruscha⁹⁰⁶. Certes, Jeffrey Brouws maintient le style typologique d'Ed Ruscha mais le thème n'est plus le même :

Quand Brouws commençait son projet au début des années 1990, beaucoup de stations-essence ont été abandonnées à cause de l'implantation de nouvelles stations-services, et des exigences plus strictes de l'Agence américain pour la Protection de l'Environnement (EPA) qui demande à remplacer les réservoirs à huile vieillissants, ce qui nécessite une énorme dépense financière. Les propriétaires de stations d'essence indépendantes ne pouvaient pas prendre en charge ces frais, alors que les compagnies multinationales plus grandes, mieux financées, telles que Chevron et Shell, pouvaient se permettre de répondre à ces règlements stricts. Un reportage d'enquête journalistique dans le Los Angeles Times à l'époque a suggéré

⁹⁰⁵ Les appropriations telles que celles de Frank Eye, *Twenty-Four Former Filling Stations* (2005), Michalis Pichler, *Twentysix Gasoline Stations* (2009), Joachim Schmid, *Twentysix Gasoline Stations, Every Building on the Sunset Strip, Thirtyfour Lots, Nine Swimming Pools, A Few Palm Trees, No Small Fires* (2009), Michael Maranda, *Twentysix Gasoline Stations 2.0* (2010). Tom Sowden, « Exploring Appropriation as a Creative Practice », *Arts*, revue sur MDPI [En ligne], publié le 15 novembre 2019. Disponible sur <https://www.mdpi.com/journal/arts> [consulté le 6 juin 2021]. Ou encore les plus récentes telles que Sowon Kwon, *White owned Gasoline Stations* (2010), Joseph Putrock, *Twentysix Gasoline Cans* (2012), Claudia de la Torre, *Ten (Unknown) Gasoline Stations* (2012), Bernard Birsinger, *Twentysix Gasoline Stations – toys* (2013), David Campany, *Gasoline* (Tribute to Ed Ruscha, 2013), Mearl Earl Williams, *Twentysix Gasoline Stations : In Grand Theft Auto V* (2014), Gregory Eddi Jones, *Another Twentysix Gas Stations* (2014), Åsne Eldøy, *Grøntområder (Twentysix Gasoline Stations)* (2016), Iñaki Bergera Serrano, *Twentysix (Abandoned) Gasoline Stations* (2018), Michalis Pichler, *Twentysix Gasoline Stations* (2019).

⁹⁰⁶ Jeffrey Brouws, présentation de ses publications, site personnel et officiel de l'artiste [En ligne], disponible sur <http://www.jeffbrouws.com/books/main.html> [consulté le 6 juin 2021].

que les compagnies pétrolières ont conspiré avec l'EPA pour faire faire faillite aux concurrents en ayant recours à ces tactiques⁹⁰⁷.

Par rapport à Ed Ruscha, qui porte un regard positif sur la culture de l'automobile de Los Angeles dans les années 1960, Jeffrey Brouws porte plutôt un regard critique sur l'impact socio-économique sur paysage de stations-services. Ce regard critique transforme le style Pop art d'Ed Ruscha en style réaliste et documentaire du journalisme d'investigation, quand l'absence d'être humain n'est pas un effet artificiel pour mettre l'accent sur les stations-essence comme des produits commerciaux ou des biens immobiliers dans un catalogue, mais une situation réelle des stations d'essence abandonnées. Au début du projet, Ed Ruscha réalise soixante photos mais n'en choisit que finalement vingt-six en éliminant celles qu'il considère comme trop intéressantes afin de dépersonnaliser les différentes stations-essence. Il s'agit d'une l'esthétique littérale dans laquelle on voit ce qu'on voit sans commentaire, ni sentiment personnel. Au contraire des photos d'Ed Ruscha qui sont produites pour être vues comme un itinéraire banal, les stations-essence prises par Jeffrey Brouws ont leur propre sens parce qu'elles sont désertées à cause des problèmes financiers des entrepreneurs indépendants face à la compétition avec les grandes compagnies pétrolières. Ce que Jeffrey Brouws veut montrer est un enjeu social et politique à travers ces stations-essence, par rapport au regard du voyageur ou du passant d'Ed Ruscha sur la Route 66.

Comme l'indique la présentation de l'artiste : « La série de Brouw – qui a commencé initialement comme un simple riff sur l'idée originelle de Ruscha et un jeu de mots – a évolué tangentiellement vers une typologie documentaire reflétant cet aspect changeant du paysage commercial. Les deux livres, dans le décalage de trente ans, font un commentaire visuel sur la croissance et la disparition d'un élément important de la culture américaine de la voiture. » Jeffrey Brouws transpose l'admiration des formes de stations-essence des années 1960 dans ses préoccupations à l'égard des ruines de station-essence dans les années 1990. La station devient un motif ou un sujet pour l'observation sociale des activités économiques. Jeffrey Brouws prend toute l'œuvre de *Twentysix Gasoline Stations* mais le motif des stations-essence de la culture populaire est transposé dans les années 1990, époque à laquelle les grandes

⁹⁰⁷ Traduction de l'auteur. *Ibid.*

compagnies pétrolières se développent⁹⁰⁸ et les anciennes stations indépendantes deviennent des ruines. Le culte de l'édifice de la station-essence d'Ed Ruscha est remplacé par les ruines de stations d'essence.

Dans *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*, on voit que les pompes à essence ne fonctionnent plus à la *Mohawk station* qui porte le nom d'un peuple autochtone nord-américain et où le profil d'un Mohawk avec la coiffure de crête iroquoise qui a servi à la marque de la *station Monawk* est encore affiché sur les pompes à essence (Fig. 224). Un poste d'essence abandonné nommé *Sunland* est décoré par un avion coupé et déposé verticalement sur le toit du poste (Fig. 225). Une voiture cassée à l'abri d'une station d'essence vide se trouve dans un paysage de désert (Fig. 226). Un poste d'essence est totalement vide, avec une seule pompe à essence, devant la grande usine de fabrication des métaux *R&R Fabricating & Welding Inc.* (Fig. 227). Une station est vidée de ses équipements et de ses pompes à essence et il ne reste que des supports métalliques et un édifice en ruines (Fig. 228). Une autre station-service vide est nommée *Union* avec le slogan : *Minute Man Service* qui vient de la légende des miliciens des treize colonies qui furent prêts à combattre rapidement en quelques minutes dans la guerre d'indépendance des États-Unis (Fig. 229). Le terme de *Minute Man* désigne non seulement le patriote mais aussi le serveur rapide et fiable à l'accueil de la station de service. Il y a aussi une station de service de l'enseigne Union qui porte un nom local : *Caliente Store* (Fig. 230). Certaines stations de service de l'enseigne Texaco sont construites en briques et en style américain latin (Fig. 231-232). L'affiche, la marque, l'enseigne, le slogan, l'architecture de ces stations d'essence révèlent encore les caractéristiques locales par rapport aux stations-service standardisées des grandes enseignes de compagnies pétrolières. Les photos de ces ruines de stations gardent la mémoire locale et témoignent aussi de la disparition des stations-essence indépendantes. Ainsi, par rapport aux photos d'Ed Ruscha sur les formes et l'esthétique littéraliste de station d'essence, celles de Jeffrey Brouws, comme témoignage, se distinguent par leur sens social, politique et économique.

Le titre *Twentysix Gasoline Stations* est transformé en motif de création, comme *Ulysse* (1922) dans le domaine littéraire, transposé de l'*Odyssée* d'Homère (fin du

⁹⁰⁸ Les six plus grandes compagnies pétrolières privées mondiales : Esso, Shell, BP, Total, Chevron, Conoco, dit les *supermajors* (Big Oil) sont apparues à la fin des années 1990 en réponse à la baisse importante du prix du pétrole.

VIII^{ème} siècle av. J.-C.) dans le début de XX^{ème} siècle à Dublin en Irlande. Cette transposition, selon les termes de Gérard Genette, peut être menée au niveau du temps, mais aussi au niveau de l'espace. En 2008, Éric Tabuchi (1959-), photographe français, publie un autre *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* sous le format de carte offset (15,5 x 19,2 cm) avec un étui en carton (Fig. 236). Les photos sont en couleur par rapport aux photos en noir et blanc d'Ed Ruscha et de Jeffrey Brouws. Au contraire des paysages californiens, les stations d'essence abandonnées prises par Éric Tabuchi se trouvent sur le territoire de la France, précisément dans le milieu périurbain de la région Île-de-France. La découverte de ce paysage entre milieux rural et urbain provient probablement de son autre projet *Alphabet Truck* publié en 2008 et 2009 (Fig. 233) aussi sous le même format de carte postale (15,5 x 19,2 cm) que *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*. On peut imaginer que quand le photographe a poursuivi les camions, il a vu aussi des stations-essence, lieu indispensable pour le repos des chauffeurs et l'approvisionnement en essence des véhicules. Les deux œuvres peuvent donc se compléter l'une avec l'autre.

Tout d'abord, dans le projet d'*Alphabet Truck*, Éric Tabuchi photographie vingt-six culs de camions qui contiennent chacun une lettre de l'alphabets de A jusqu'à Z, sur des autoroutes vides. Ces lettres représentent l'image de marque, l'identité visuelle d'une entreprise ou d'un agent de livraison. Le rassemblement des vingt-six lettres reflète la fréquence du transport de camions d'un côté, et des coïncidences, de bonnes chances et la volonté ferme dans la recherche de l'artiste sur les camions qui portent des lettres de l'alphabet de l'autre côté. L'idée d'un itinéraire sur la route, par exemple celle de *Twentysix Gasoline Stations* d'Ed Ruscha, est transformée en ordre des lettres de l'alphabet. L'image d'une autoroute n'est pas composée par la route mais par autant d'aventures avec des camions portant les lettres de l'alphabet. La présentation écrite par l'éditeur Florence Loewy indique les deux sources d'inspiration d'*Alphabet Truck* :

Chaînon manquant entre *The back of all trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara* de John Baldessari et *Auchan*, l'alphabet des marques de Claude Closky, *Alphabet Truck*, achevant un travail qui représente plusieurs milliers de kilomètres parcourus pendant plusieurs années, pousse les logiques burlesques ou compulsives des pièces d'Éric Tabuchi en une quête presque dérisoire de ce qui pourrait constituer ses origines danoises et japonaises. À travers le langage

(*Alphabet*) et le déplacement (*Trucks*), *Alphabet Truck* interroge donc, au-delà de son aspect formel et référentiel, les notions d'appartenance, d'identité et de mixité⁹⁰⁹.

Les photos prises par John Baldessari (Fig. 234) enregistrent l'événement de la poursuite et de la surveillance des camions en une seule journée du 20 janvier 1963 en Californie. Comme le style typologique de *Twentysix Gasoline Stations* d'Ed Ruscha, la partie arrière de ces camions montre les différentes formes selon les articles chargés, les fonctions et les modèles de camions. Les photos témoignent non seulement d'un itinéraire du photographe mais aussi du transport routier de l'époque. En ce qui concerne la collection des lettres de l'alphabet des marques, Claude Closky détache chaque lettre de sa marque commerciale et remet toutes les lettres trouvées dans le nouvel ordre de l'alphabet qui est supposé comme une contrainte du jeu de collection (Fig. 235). Comme un grand puzzle, ces lettres composent une pédagogie de notre vie dans la société de consommation. Les camions de John Baldessari proposent à Éric Tabuchi un sujet d'enquête, et la collection de l'alphabet de Claude Closky lui donne la forme de présentation et d'organisation pour son œuvre. En associant les deux œuvres dans *Alphabet Truck*, Éric Tabuchi transpose les images des camions réels dans le jeu de la société de consommation, c'est-à-dire les identités d'entreprise représentées par les lettres de l'Alphabet, et à l'inverse, ces lettres sont transposées dans la circulation réelle de camions.

Si *Alphabet Truck* cherche à intégrer différentes sources d'inspiration pour inventer un nouvel ordre fictif de la réalité, *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* cherche aussi à transposer le motif de station-essence d'Ed Ruscha dans le paysage français. Comme le regard rétrospectif de Jeffrey Brouws, Éric Tabuchi choisit des stations de service abandonnées qui se trouvent dans un lieu entre deux côtés : celui de la ville et celui de la banlieue. Comme l'explique la présentation de l'éditeur Florence Loewy : « Entre objectivité et fiction, les vingt-six stations abandonnées – exclusivement prises dans une Île -de-France étendue – témoignent en effet autant des mutations du paysage périurbain sous les effets de la concentration des réseaux routiers que du fantasme de l'après d'un hypothétique désastre dont elles seraient l'une des

⁹⁰⁹ « Éric Tabuchi : *Alphabet Truck-vol.2* », Présentation de l'œuvre sur le site *les presses du réel* [En ligne], disponible sur <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1784&menu=0> [consulté le 10 juin 2021].

manifestations les plus significatives⁹¹⁰. » La construction de ces stations-service répond au besoin de la prolongation des réseaux routiers qui est conçue pour le plan de la périurbanisation en Île-de-France. Le transport entre le centre-ville et la région est indispensable pour les aliments, les commerces, le travail, le tourisme etc. Les stations-service maintiennent cet échange important entre les deux côtés. Quand certaines routes sont remplacées par de nouvelles voies ferroviaires ou par d'autres voies alternatives, la baisse importante du transport causera la fermeture des stations de service aux alentours. Il est aussi possible que l'ouverture de nouvelles grandes surfaces qui offrent nombre de services, y compris les stations-essence dans les régions rendent certaines stations-service isolées moins attractives. Ainsi, l'expansion et la récession des zones périurbaines renforcent leur impact sur la gestion des stations-service de banlieue. Les ruines de stations-service deviennent les traces de la périurbanisation en Île-de-France.

Dans ce changement incessant du paysage périurbain, les stations-service, comme bornes géodésiques, permettent de repérer l'origine de la frontière entre ville et banlieue, entre concentration et dispersion et aussi entre passé et présent. Elles sont le lieu entre-deux, par rapport aux stations d'essence abandonnées de Jeffrey Brouws qui gardent encore leurs caractéristiques locales. Dans la pratique hypertextuelle de transposition, la transformation d'une œuvre ne se limite pas seulement au niveau sémantique mais aussi au niveau pratique, comme l'indique Gérard Genette⁹¹¹. Dans certains cas, la transposition d'une œuvre dans une autre époque ou dans un autre pays permet de retrouver une nouvelle valeur à la réinterprétation de cette œuvre empruntée, ainsi que l'explique Gérard Genette sur *Ulysse* de James Joyce :

Transvalorisation : c'était ici un double mouvement de dévalorisation et de (contre-)valorisation portant sur les mêmes personnages : Ulysse et accessoirement Pénélope, destitués de leur grandeur héroïque mais investis en retour d'une « épaisseur » d'humanité commune (égoïsme, tendresse, lâcheté, imagination, etc.) qui relève évidemment d'un autre système de valeurs – c'est en quoi consiste, incidemment, la transformation générique propres à *Naissance de l'Odyssée* : de

⁹¹⁰ « Éric Tabuchi : *Twenty-six Abandoned Gasoline Stations* », Présentation de l'œuvre sur le site *les presses du réel* [En ligne], disponible sur <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1783&menu=0> [consulté le 10 juin 2021].

⁹¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 343.

l'épique au romanesque, ou plutôt à *un certain romanesque*, [...] ⁹¹²

Si on considère la station-essence comme le sujet principal de l'œuvre d'Ed Ruscha, sa valeur porte sur la culture de la voiture en Californie et sur l'esthétique du readymade littéraliste dans le Pop art des années 1960. Quand Jeffrey Brouws retrouve ces stations abandonnées après quelques dizaines d'années, leur valeur commerciale dans la réalité est en perte à cause de la croissance de grandes compagnies pétrolières, et en même temps leur valeur *Pop*, comme un engouement, n'est pas retenue par le photographe. Les photos des stations d'essence vides et désertes contre-valorisent leur existence de façon spatial et temporel du passé, le paysage changeant, l'architecture démodée, l'installation inutile, voire le désastre environnemental. La valeur des photos de Jeffrey Brouws se trouve donc dans les préoccupations sociales et les témoignages historiques du déclin des commerces locales et indépendantes.

En ce qui concerne les stations-service abandonnées d'Éric Tabuchi, elles subissent l'expansion et la récession de l'urbanisation de la région de l'Île-de-France. La périurbanisation peut valoriser les réseaux routiers et les stations de service aux alentours, et au contraire, la désurbanisation peut réduire leur valeur commerciale et les dénuer de leur rôle comme halte ou comme relais pour le transport. La valeur des stations est évaluée selon la condition de la périurbanisation du réseau routier. Au contraire de ces valeurs commerciales et économiques, ce que le photographe saisit c'est la non-valeur de ces stations de service abandonnées. Il contre-valorise ces stations abandonnées en mettant l'accent sur leur valeur sociale et historique. Dans un article, le photographe parle de ses sources d'inspiration en matière de problèmes sociaux :

Je me suis inspiré des photographies de Walker Evans et des films de John Ford des années 1950, notamment son film *Grapes of Wrath* (Les Raisons de la colère, 1940) où les pauvres « Okies » (pour la plupart des agriculteurs dont les terres se sont asséchées) partent en Californie avec un matelas dans la voiture au lieu de rester en Oklahoma et de mourir de faim. [...] Sur la route en Californie, j'ai découvert l'importance des stations d'essence. Elles ressemblent aux arbres parce qu'elles sont là. Elles n'étaient pas choisies parce qu'elles étaient de type Pop mais choisies parce

⁹¹² *Ibid.*, p. 418.

qu'elles ont des angles, couleurs et formes, comme des arbres. Elles étaient simplement là, donc elles étaient dans mon centre d'intérêt visuel, non pas parce qu'elles étaient supposées d'être un sujet social insignifiant⁹¹³.

Comme le regard sociologique de Jeffrey Brouws, Éric Tabuchi considère la station-service comme une partie indispensable de notre vie quotidienne. Sans arbre, on ne peut pas respirer d'air frais, sans station d'essence, on ne peut pas se déplacer au loin. Les stations-service, même abandonnées, n'effacent pas leur lien avec nous. Dans les photos d'Éric Tabuchi, même si les stations de service perdent leur nom, leur enseigne commerciale, leur personnel, leurs clients, leurs pompes à essence et autres équipements il reste encore leur structure, le plafond gigantesque en particulier (Fig. 237-240). Elles deviennent une ruine de la périurbanisation, la trace de notre vie.

En outre, en s'éloignant de la foule et de l'embouteillage, ces stations abandonnées gagnent une nouvelle identité par les tags de graffiti, comme l'indique l'éditeur Florence Loewy : « en prenant la forme d'un archivage méthodique des ruines de notre passé proche dans leur dimension la plus commune, l'apparente neutralité de TAGS, en décrivant un univers réduit à l'abandon, ressemble finalement plus à l'un de ces récits d'anticipation qui hante la série B américaine et dont le narrateur, dans ce *road movie* désolé, ferait figure de rescapé⁹¹⁴. » Les tags de graffiti, en tant que sous-culture, réaffirment le statut marginal de ces stations abandonnées. Dans « Tags, pochoirs, affichettes... Marquage territorial et marginalité créative », Béryl Chanteux parle de la culture du tag : « Pour les taggers, il s'agit d'organiser de véritables "expéditions", de viser des lieux a priori inaccessibles (géographiquement ou symboliquement), donc prestigieux⁹¹⁵. » Dans les photos (Fig. 241-244), il nous semble que les tags de graffiti gravés sur les murs ou les colonnes voudraient coller aux stations-service l'étiquette « lieu culte » des aventuriers périurbains. Leur marginalité est inscrite dans leur distance spatiale non seulement avec la ville ou avec la banlieue mais aussi avec les activités économiques de l'Homme. En tant que lieu marqué comme marginal, ces

⁹¹³ Traduction de l'auteur. Jim Casper, « Book review : *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* », *LensCulture* [En ligne], disponible sur <https://www.lensculture.com/articles/eric-tabuchi-twentysix-abandoned-gasoline-stations> [consulté le 13 juin 2021].

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ Béryl Chanteux, « Tags, pochoirs, affichettes... Marquage territorial et marginalité créative », *Travaux de l'Institut Géographique de Reims* [En ligne], vol. 23-24, n° 91-92, 1995. Marginalité et exclusions dans l'espace urbain, p. 11. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/tigr_0048-7163_1995_num_23_91_1323 [consulté le 12 juin 2021].

stations coupées du monde réel sont transformées en scène de science-fiction post-apocalyptique où l'homme est exclu ou s'enfuit. Comme l'indique encore l'éditeur Florence Loewy sur l'esthétique d'Éric Tabuchi : « Travaillant comme toujours sur le territoire photographique de l'entre-deux aussi bien géographique que temporel, les TAGS participent sur le fond des mêmes ambiguïtés dialectiques que le sujet dont elles traitent⁹¹⁶. » Les tags de graffiti, symbole du marginal dans la culture dominante, proposent donc aux stations abandonnées une nouvelle valeur de sous-culture périurbaine. Les ruines des stations et leurs graffitis deviennent les strates du paysage périurbain. La photographie est un moyen de saisir ces strates du temps formées dans le lieu entre-deux suscitant sans cesse la dialectique entre ville et rural, entre expansion et récession, entre réalité et fiction, et entre l'enquête sociale et l'imagination cinématographique.

Les stations de service abandonnées d'Éric Tabuchi sont imprimées comme des cartes postales et chaque photo peut être considérée indépendamment des autres. Pour le photographe, chaque photo est expédiée d'un lieu inconnu et lointain et représente un itinéraire singulier, donc l'idée de la route d'Ed Ruscha dans *Twentysix Gasoline Stations* est transformée en vingt-six sites dispersés en région d'Île-de-France, comme des points marqués sur la carte. Néanmoins, il n'est pas sûr que ces stations abandonnées soient encore indiquées ou déjà retirées sur la carte réelle. Leur existence est réelle mais insaisissable, puisque l'indication d'une station d'essence abandonnée sur la carte peut poser problème à ceux qui cherchent les stations pour leur voiture sans essence. Les stations-essence abandonnées deviennent un monde ignoré dans la réalité présentée par la carte. Pour Éric Tabuchi, la photographie peut représenter ce qui est oublié, caché, méconnu et insaisissable sur une carte. Dans le projet de l'*Atlas des régions naturelles* (ARN), le photographe, en collaboration avec Nelly Monnier, commence à se documenter sur des édifices selon différents critères de formes ou différents thèmes, pour créer des atlas photographiques de la France à partir de 2017 (Fig. 245). Les artistes n'utilisent pas de carte traditionnelle qui découpe un pays par régions administratives définies par l'État, mais utilisent plutôt la notion de région naturelle pour s'associer aux sujets qu'ils découvrent. Par rapport à la division administrative contrôlée par le pouvoir de l'État, une région naturelle (ou pays traditionnel) possède de mêmes caractères physiques, tels que la géomorphologie, la

⁹¹⁶ *Ibid.*

géologie, le climat, la source d'eau, qui peuvent s'associer à une occupation humaine homogène, et peut avoir une identité culturelle propre. Les régions naturelles sont plus proches du monde vécu par les habitants locaux que les régions administratives, comme l'explique Éric Tabuchi : « Les régions naturelles sont déterminées par des tas de facteurs et n'ont pas de délimitations arbitraires. C'est ce croisement, ces spécificités qui nous ont fait réaliser que photographier les régions naturelles était une manière pertinente d'appréhender le territoire, une unité de mesure⁹¹⁷. » Selon les listes établies par Frédéric Zégierman dans *Le Guide des pays de France*, il y a plus de 500 régions naturelles en France, donc la réalisation de l'ARN nous propose une gigantesque archive sur la France⁹¹⁸. Ré-cartographier ces régions naturelles par la photographie est aussi une quête du lieu entre-deux, entre le monde visité par le photographe et la réalité établie par les régions administratives.

Comment représenter une région naturelle ? Du paysage de la nature jusqu'à l'architecture construite par l'Homme, comme l'explique l'artiste :

Sur les cinquante photos d'une région naturelle, il y aura dix photos de paysages ou apparentés : le relief, les sols, la végétation, l'organisation du bâti, quelque chose qui va montrer des lieux et qui sont des archétypes. Un peu comme un jeu d'échecs, il y a le plateau et les pièces. Dans l'ARN il y aura le paysage comme étant le réceptacle de ce qui est construit. Il y aura environ cinq photos de villages ou de rues, et les 35 restantes seront des constructions. C'est un ordre d'idée qui fonctionne pour deux tiers des régions.

Le plateau d'échecs, comme le maillage cartographique, propose une perspective en progression dans laquelle les photos peuvent se déployer en série. Le photographe suit des caractères locaux pour découvrir un certain type de bâti : « Quand on est dans une région naturelle, on essaie de trouver un élément structurant. Ça peut être les silos, la ligne Maginot, les églises, peu importe. Quand on trouve cet objet, tout s'articule autour.

⁹¹⁷ Antoine Séguin, « Atlas des Régions Naturelles : entretien avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier », *Exercice* [En ligne], numéro zéro, « Micellannées », disponible sur <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien> [consulté le 15 juin 2021].

⁹¹⁸ « on a réalisé qu'il y a tout de même près de 500 régions naturelles en France. On a prévu de faire cinquante photos par région, en multipliant ça par 500, ça fait 25000 images à l'arrivée. Et ça, on ne l'avait pas anticipé. [...] Nous nous sommes fixé trois ou quatre jours par région, ce qui nous amène à une durée de sept ans d'exploration en y consacrant tout notre temps. Ça donne une échelle du projet ! », *ibid.*

Parfois, on passe des heures à chercher une maison qui est un archétype régional, qui a vraiment un pignon comme ça, construit avec tel type de pierre, dans un état non restauré...⁹¹⁹ » Le choix de chaque archétype n'est pas prévu mais décidé durant le trajet local. Cet archétype peut ainsi être développé en série ou être considéré comme une identité de la région. Il est possible que le photographe ne puisse pas trouver d'archétype dans une région, mais l'absence d'identité n'est pas insignifiante, comme le dit Éric Tabuchi :

Si on considère que ne pas avoir d'identité est possible, c'est que c'est suffisamment rare pour constituer une identité. Il y a des régions qui vont évoquer quelque chose d'assez triste, une vraie disparition du vernaculaire, par exemple. Je pense au sud-est, où tout est tellement bâti que tu ne trouves plus de bâtiment de l'entre-deux-guerres intact. Il y en a extrêmement peu et le fait de ne pas pouvoir les représenter met cette absence en évidence. Finalement on s'aperçoit que les régions les plus pauvres sont les plus intéressantes car elles conservent des caractéristiques typiques et historiques⁹²⁰.

L'absence d'identité peut être issue de l'oubli, de la démolition, de la disparition, ou de la reconstruction, voire du remplacement après les guerres, par exemple : « Le chaos architectural de la Lorraine me réjouit, tout y a été détruit. Tu ne peux pas ériger une règle qui consisterait à se référer à quelque chose qui a été détruit tant de fois, alors il y a de tout ! À l'inverse, en Bretagne, on continue de construire des toits en ardoise, parce que malgré tout, on veut se référer à un archétype qui est en train de disparaître⁹²¹. » Dans une nouvelle construction, la référence aux règles établies est nécessaire pour s'adapter aux ressources locales et pour s'assurer des techniques héritées des générations précédentes.

Comme la photographie dans *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*, qui révèle non seulement un type d'édifice mais aussi le lieu et les conditions où se trouve cet édifice, le projet de l'ARN n'est pas simplement une étude typologique sur des édifices spécifiques mais aussi la redécouverte des régions naturelles qui sont oubliées et

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Ibid.*

remplacées par les régions administratives, à travers leurs édifices. Ainsi, on peut dire que le thème du projet de l'ARN consiste à documenter les archétypes architecturaux ou les paysages de différentes régions, et, qu'en même temps, chaque région naturelle devient un style typique qui est incarné par un archétype. Dans le site de l'ARN (Fig. 246), les différentes régions naturelles sont représentées par leur propre archétype mais elles peuvent s'associer avec d'autres régions selon d'autres critères de classification (Fig. 247, 248). Un archétype, comme les stations-essence abandonnées en raison de la récession de périurbanisation, se forme et se propage aussi dans son propre environnement naturel, industriel, social et culturel. Dans la pratique hypertextuelle, la traduction est un exemple de transposition purement formelle dans laquelle on dit la même chose mais dans une autre langue. Pourtant, dans certains cas, un hypertexte peut modifier la signification de son hypotexte en entraînant en conséquence des transpositions formelles, comme l'analyse Gérard Genette :

L'effet dominant, je l'ai dit, est désormais une transformation thématique qui touche à la signification même de l'hypotexte : je réserve pour cet effet le terme de transformation *sémantique*, qui parle assez pour lui-même. Une telle transformation peut éventuellement (la chose est rare, mais nous en rencontrerons au moins un cas) se présenter à l'état pur, mais le plus souvent elle utilise comme moyen et/ou entraîne comme conséquence (la relation de causalité n'est pas ici des plus univoques) deux autres pratiques transformationnelles qui sont la transposition *diégétique*, ou changement de diégèse, et la transposition pragmatique, ou modification des événements et des conduites constitutives de l'action⁹²².

Dans une nouvelle interprétation, ou une adaptation, l'œuvre empruntée peut être transposée dans un nouveau contexte ou dans un nouvel arrière-plan qu'on appelle « diégèse » : un univers spatio-temporel désigné par le récit. Si un archétype est un récit, sa région naturelle propose une diégèse propre à cet archétype lui-même.

Par exemple, dans la région naturelle de *Parisis*, on retrouve une photo de *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* (Fig. 249) dans laquelle une gigantesque structure métallique est un élément principal de l'édifice. En tant qu'archétype, les

⁹²² Selon Gérard Genette, « l'adjectif du grec *pragma*, qui désigne, chez Aristote et ailleurs, toute espèce d'événement ou d'acte [...] », Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *ibid.*, p. 341.

métaux peuvent construire directement un pont ou un pavillon, et aussi servir d'échafaudage de chantier (Fig. 249). Les structures métalliques sont exposées pendant la construction d'un nouvel immeuble (Fig. 249), ou après l'abandon d'un ancien édifice. Elles aident aussi à la construction de HLM modernes après les guerres ou la construction de nouvelles architectures contemporaines (Fig. 250). Ces expressions riches de structures métalliques composent la série *Parisis* et révèlent en même temps le paysage urbain de la région Parisis. Le photographe transpose la structure métallique de station-essence abandonnée dans la nouvelle diégèse de Parisis où la démolition, l'aménagement, l'urbanisation, la reconstruction, la rénovation, et la création se succèdent rapidement pour répondre aux besoins de la ville. La gigantesque archive des régions naturelles crée ses propres systèmes de classification, par exemple, dans la rubrique de « Bâti », on a différentes matières de construction : bardage, béton, brique, colombage, enduit, parpaing, préfabriqué, terre, tôle-acier, verre, bois, pierre, crépi. Dans la rubrique d'« Habitat individuel », on peut trouver : habitat mobile, maison modeste, maison, maison mitoyenne, cité ouvrière, pavillon, lotissement, maison bourgeoise, domaine, remises. Cette classification par mot-clé favorise la comparaison entre les différentes régions naturelles et propose ainsi une perspective plurielle dans laquelle un même thème, comme un archétype, varie selon les translations spatiales (ou les transdiégétisations selon les termes de Gérard Genette⁹²³) générée par les régions différentes.

Dans *Électricité de France : Atlas des Régions Naturelles*, album photographique basé sur l'archive de l'ARN et publié en 2019, Éric Tabuchi rassemble les transformateurs EDF et les compare avec d'autres édifices de la même région en montrant les différents archétypes régionaux (Fig. 251). En réponse au nouveau découpage des 13 régions administratives françaises, qui est entré en vigueur en 2016, le photographe utilise les douze régions administratives : Auvergne-Rhône-Alpes, Bourgogne-Franche-Comté, Bretagne, Centre-Val de Loire, Grand Est, Hauts-de-France, Île-de-France, Normandie, Nouvelle-Aquitaine, Occitanie, Pays de la Loire et Provence-Alpes-Côte d'Azur comme rubriques principales de classification. Ensuite,

⁹²³ « C'est, entre autres, ce cadre historico-géographique que j'appelle la diégèse, et il va de soi, j'espère, qu'une action peut être transposée d'une diégèse dans une autre, par exemple d'une époque à une autre, ou d'un lieu à un autre, ou les deux à la fois. Une telle transposition diégétique, ou pour faire plus bref (sinon plus joli), transdiégétisation, ne peut évidemment aller sans, pour le moins, quelques modifications de l'action elle-même », Gérard Genette, *ibid.*, p. 343.

dans chaque rubrique de région administrative, le photographe développe deux à six photos prises dans les différentes régions naturelles pour montrer les différents archétypes et leur différentes identités locales.

En prenant l'exemple de la région administrative du Centre-Val de Loire, on peut trouver cinq archétypes différents présentés par leurs différentes régions naturelles. Dans la région naturelle de la Brenne, le transformateur EDF est construit en béton comme l'édifice de la Coopérative des Agriculteurs (Fig. 252-253). En région naturelle du Gâtinais Orléanais, le transformateur EDF et la halle en bois possèdent un toit de style médiévale (Fig. 254-255). Dans la région naturelle de la Perche, le photographe trouve une résidence carrée des années 1970 correspondant au transformateur EDF construit en forme et en décor géométriques (Fig. 256-257). Dans la région naturelle du Thymerais, on voit que l'extérieur du transformateur EDF à Laons (Fig. 258) est construit comme un mirador ou une tour d'ancienne porte de ville. Dans un but de comparaison, le photographe trouve aussi une ancienne porte de ville abandonnée à Thimert -Gâtelles (Fig. 259) dans la même région naturelle. Les deux édifices héritent de la même forme de château-fort du Moyen Âge. Ces différents transformateurs EDF en région Centre-Val de Loire représentent la transdiégétisation de différents archétypes régionaux dans la construction de transformateurs EDF. Au contraire de la variété dans la région administrative du Centre-Val de Loire, la région naturelle des Hauts-de-France révèlent l'influence de la culture flamande dans la construction des transformateurs EDF. Le photographe propose les photos des trois régions naturelles : l'Artois, la Santerre, et le Vermandois dans lesquelles la préférence pour la brique relie les maisons individuelles et les transformateurs EDF locaux (Fig. 260-262). Ces photos des transformateurs EDF partagent le même archétype régional formé par la même diégèse, c'est-à-dire la région naturelle des Hauts-de-France, qui hérite bien de la technique et de la culture de la brique.

Pour Éric Tabuchi, les archétypes régionaux ne se trouvent pas dans les célèbres architectures indiquées par le guide touristique, mais plutôt dans des architectures modestes ou quotidiennes, par exemple de transformateur EDF. L'Électricité de France, entreprise fondée officiellement après la Seconde guerre mondiale, installe partout des transformateurs pour fournir l'électricité à tous les foyers français. Pour des questions de sécurité, ces transformateurs ne peuvent pas s'exposer directement au public et doivent ainsi se déguiser sous l'apparence de tours. Beaucoup de transformateurs EDF

s'intègrent dans le paysage local, et héritent ainsi des caractéristiques d'archétypes locaux. Dans la région administrative de la Provence-Alpes-Côte d'Azur, le photographe choisit deux régions naturelles : le Crau et le Comtat Venaissin. En Crau, le transformateur EDF en béton est comparé avec un chantier de construction inachevé (Fig. 263-264) et l'un est aussi banal que l'autre. Quant à la région du Comtat Venaissin, le photographe choisit une fausse architecture classique à Valréas, qui est en fait un trompe-l'œil en peinture murale sur l'immeuble modeste d'une école (Fig. 265, 267, 268). Le peintre crée une façade d'immeuble qui ressemble à un palais noble dont les deux portes ouvertes s'ouvrent sur une dame noble en costume d'époque qui tient des lettres et un artisan vigneron accompagné de trois tonneaux de vin et de trois sacs remplis de fleurs de lavande séchée. La dame dans la peinture murale représente évidemment Madame de Sévigné (1626-1696) qui séjourne auprès de sa fille plusieurs fois au Château de Grignan, pas loin de la ville de Valréas. Sa petite fille Pauline de Grignan (1674-1737) qui fait publier ses lettres connues, devient plus tard la Marquise Simiane et habite au Château de Simiane, monument historique incontournable de Valréas. L'artisan, le tonneau et la lavande représentent aussi les spécialités locales.

À part ces figures historiques, il y a aussi un dessin pour représenter l'industrie célèbre de la fabrication et de l'imprimerie de cartonnage à Valréas du milieu du XIX^{ème} siècle à nos jours. On voit aussi une légende de cette peinture murale : « Valréas : enclave des Papes, 1000 ans d'histoire » mise à côté des armoiries de Valréas. Dans la peinture murale, la façade est liée à un grand arc, à travers lequel une arcade se prolonge jusqu'au clocher pignon de l'Église Notre-Dame de Nazareth. Le peintre crée aussi d'autres personnages : des enfants, des touristes, des dames en costume traditionnel. Les histoires locales sont donc intégrées dans les monuments classicistes de Valréas. De l'autre côté, en réponse à ce trompe-l'œil, le photographe découvre à Villes-sur-Auzon un transformateur EDF qui est aussi décoré par un trompe-l'œil en peinture murale (Fig. 266). Cette peinture murale fait la publicité d'une cave locale : *La Montagne Rouge* à Villes-sur-Auzon. Le transformateur EDF est peint comme une tour classiciste avec des fenêtres gothiques à travers lesquelles on voit les voûtes d'ogive de l'intérieur d'une tour. Une partie de la peinture est couverte par plusieurs couches des tags de graffiti. Il nous semble que ce transformateur EDF est déjà abandonné, parce qu'il n'y a plus de câble électrique qui passe par lui. La préférence pour l'ancienne architecture classiciste est bien présentée dans ces deux peintures murales à Valréas et

le trompe-l'œil sur les anciennes architectures devient ainsi un archétype de la région Comtat Venaissin. De la région naturelle du Crau à celle du Comtat Venaissin, le transformateur banal en béton est transformé en tour gothique et transposé dans la riche histoire de Valréas.

Dans *Électricité de France : Atlas des Régions Naturelles*, le transformateur EDF, qui est chargé de représenter l'archétype régional, peut changer de style selon les différentes diégèses proposées par les différentes régions naturelles françaises. Ces diégèses proposent non seulement des techniques, des matériaux, des styles, mais aussi des imaginaires historiques, des esthétiques architecturales et des identités régionales pour la construction d'un transformateur EDF. Quand les trente-sept transformateurs EDF sont exposés comme une série d'archétypes régionaux, ils représentent des paysages inconnus, insignifiants, voire imperceptibles sur la carte de France. Pourtant, ils existent réellement dans le monde à travers l'objectif photographique, et sont connectés avec tous les foyers français à travers les câbles électriques. Comment peut-on ignorer leur présence réelle ? Pour Éric Tabuchi, l'album de ces transformateurs EDF est considéré comme un atlas, un recueil des illustrations de paysages régionaux français, au contraire d'une cartographie conçue par les treize régions administratives qui cherchent à incorporer les différences des cinq cents régions naturelles. Cet atlas est comme un palimpseste sur lequel la transposition spatiale des transformateurs EDF répond à la transmission culturelle des archétypes régionaux. Entre région administrative et région naturelle, comme entre la réalité établie par la carte et le monde représenté par l'atlas des transformateurs EDF, le photographe revendique les perspectives plurielles de notre monde.

Quand Éric Tabuchi transpose les études urbanistiques d'Ed Ruscha dans le territoire français, *Twentysix Gasoline Stations* d'Ed Ruscha devient un sujet partagé par les photographes contemporains pour étudier la transition de paysages urbains ou périurbains. La Route 66 de *Twentysix Gasoline Stations* est transformée ainsi en route de recherche historique, culturelle ou sociologique. Pourtant, la transformation du sujet de la route ne se limite pas à la dimension intellectuelle. Quand Ed Ruscha publie son *Royal Road Test* sur le fracassement d'une machine à écrire, il propose au lecteur un regard de médecin légiste ou un regard de police scientifique sur une scène d'infraction. Son regard objectif dans son étude formelle pour l'itinéraire des *Twentysix Gasoline Stations* se déplace donc dans un essai expérimental de choc pendant la conduite à haute

vitesse. *Royal Road Test*, en tant que rapport, incarne un esprit d'enquête des années 1960 dans lequel l'artiste joue des formes d'enquête afin de créer son œuvre comme document à communiquer avec le public. Cet esprit d'enquête continue de guider les artistes d'aujourd'hui mais parfois de manière inverse au raisonnement ou à l'engagement dans l'enquête. En 2003, l'artiste anglais Simon Morris publie *The Royal Road to the Unconscious* (Fig. 269-270) comme un hommage à *Royal Road Test* d'Ed Ruscha. En prenant la même reliure spirale que *Royal Road Test*, *The Royal Road to the Unconscious* enregistre aussi le processus de fragmentation d'un objet jeté au cours d'une conduite à haute vitesse. Pourtant, Simon Morris change l'objet d'essai de la machine à écrire au texte de l'ouvrage de Sigmund Freud : *L'Interprétation du rêve* (1899). Dès le début, l'artiste explique le travail collectif pour créer une autre lecture à l'inverse de l'ouvrage de Sigmund Freud : « Le mardi 14 janvier 2003, 74 étudiants d'art et de design du *York College* coupent chaque mot de *L'Interprétation du rêve* de Sigmund Freud, livre de 736 pages (y compris l'index – 333,960 mots). Chaque mot est coupé en suivant sa phrase originale qui a été prononcée. Dans le découpage de droite à gauche, les mots de Sigmund Freud sont lus à l'inverse⁹²⁴. » (Fig. 271) L'artiste coupe le texte de l'ouvrage en petits morceaux de papier et jette d'un seul coup ces fragments de la fenêtre de la voiture en marche (Fig. 271). L'identification des bribes de la machine à écrire dans *Royal Road Test* devient l'identification des morceaux de papier dispersés le long de la route (Fig. 272).

En même temps, l'artiste essaye de réinterpréter *L'Interprétation du rêve* de Sigmund Freud en profitant de l'imprévisibilité, la spontanéité et l'inconstance d'un jet à haute vitesse inspiré de *Royal Road Test*. Selon Sigmund Freud lui-même, « *L'Interprétation des rêves* est la voie royale vers une connaissance des activités inconscientes du psychisme⁹²⁵ », mais son interprétation des rêves est présentée par les pensées, les analyses, les raisons et les phrases logiques qui s'opposent aux formes fragmentés, irraisonnables, délirantes, mélangées, inexprimables du rêve. L'artiste emprunte la méthode d'Ed Ruscha d'un côté et le sujet de Sigmund Freud de l'autre côté et transforme l'un avec l'autre. L'interprétation des rêves devient ainsi des

⁹²⁴ Traduction de l'auteur. Simon Morris, *The Royal Road to the Unconscious*, York, England, Information as Material, 2004.

⁹²⁵ John A. Schneider, « Du travail du rêve de Freud au travail de la rêverie de Bion : l'évolution de la conception du rêve dans la théorie psychanalytique », *L'Année psychanalytique internationale*, volume 2011, janvier 2011, p. 103-126.

fragments des mots extraits de l'ouvrage et l'identification d'une scène d'infraction devient un rêve indicible. La marque de la machine à écrire : Royal Road, est transformée en « voie royale » vers l'état d'inconscience. La motivation de Simon Morris ne se trouve plus dans la démonstration d'une enquête qui est menée pour examiner, mesurer, énumérer, inventorier et établir des nomenclatures des bribes. Au contraire, l'artiste cherche à représenter une enquête impossible qui refuse la reconstitution, l'explication et le raisonnement. Si *Royal Road Test* d'Ed Ruscha est un hypotexte de l'œuvre de Simon Morris, l'action de jet à haute vitesse est introduite avec deux différentes motivations. Selon Gérard Genette, la transformation thématique peut entraîner la transposition *pragmatique*, ou modification des événements et des conduites constitutives de l'action⁹²⁶. Comme une transposition pragmatique, l'action du jet dans *The Royal Road to the Unconscious* est menée pour accéder à une autre « voie royale » vers l'inconscience, et la motivation de mener une enquête raisonnable ne demeure plus. Comme l'indique Gérard Genette, « La démotivation est donc ici l'instrument d'une motivation plus "profonde", que la suppression d'une motivation "superficielle" révèle ou, comme on dit aux échecs lorsque le départ d'une pièce ouvre le jeu à une autre pièce jusque-là masquée, *découvre* : motivation "à la découverte", donc, remarquablement économique puisqu'elle ne coûte que le prix d'une opération négative⁹²⁷. » Dans *The Royal Road to the Unconscious*, l'artiste refuse la méthode d'identification imposée par Ed Ruscha afin de substituer le désordre de l'inconscience à l'ordre établi par l'enquête. Il s'agit donc de la stratégie de contre-motivation, qui propose une motivation à l'inverse de la motivation origine.

Un coup de jet symbolise non seulement un lancement mais aussi un lâchage, un renoncement. Pour Ed Ruscha, l'action de jet est un prétexte pour l'examen microscopique des pièces détachées de la machine à écrire, mais pour Simon Morris, le jet des mots coupés de l'ouvrage de Sigmund Freud est le renoncement de l'identification et de la reconstitution. Les mots dispersés sur la surface de la route et dans les herbes sur les côtés (Fig. 272) s'expriment par eux-mêmes et par hasard. L'« interprétation des rêves » devient impossible dans la situation inextricable et c'est cette impossibilité qui réinterprète fidèlement l'état d'inconscience de rêve. En représentant ce qui est exclu par la conscience et la raison, *The Royal Road to the Unconscious*

⁹²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *ibid.*, p. 341.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 378.

devient non seulement le palimpseste de *L'Interprétation du rêve* mais aussi l'enquête-palimpseste de *Royal Road Test*.

Les petits morceaux de papier dans *The Royal Road to the Unconscious*, transformés à partir des débris de la machine à écrire de *The Royal Road Test*, symbolisent l'impossibilité de l'identification de notre monde inconscient. Comme une exposition de l'état d'inconscience dans la dispersion des mots écrits par Sigmund Freud, le fracassement de la machine à écrire dans l'œuvre d'Ed Ruscha nous propose une occasion de connaître l'intérieur de la mécanique de la machine testée. Au contraire de la destruction irréparable après un fracassement, dans l'œuvre *In Free Fall* (2010 ; Fig. 273) Hito Steyerl donne un autre regard sur le fracassement à travers le point de vue des matériaux eux-mêmes. Dans son enquête au Mojave Air and Space Center en Californie, on découvre un grand nombre d'avions achetés par les producteurs de Hollywood auprès des gens ruinés après la crise économique. Ces avions sont souvent utilisés pour les scènes d'explosion à effets spéciaux dans les tournages de films hollywoodiens. Grâce à leur matériau en aluminium brut, les carcasses d'avion fracturées après l'explosion sont ensuite recyclées et vendues en Chine pour fabriquer des DVD. En contenant les films hollywoodiens, ces DVD peuvent être revendus aux États-Unis ou aux quatre coins du monde. D'un côté, les DVD, en tant que matériau brut, transmettent leurs propres images de mort à travers les scènes d'explosion du film qu'ils contiennent, et d'un autre côté, en tant que marchandise, ils redonnent vie au matériau recyclé en profitant des circuits de distribution du marché international. Comme palimpseste, chaque DVD devient non seulement le débris physique d'un avion mort, mais aussi une image virtuelle de la mort de cet avion.

Le désert des Mojaves, dans le Sud de la Californie, souvent servit de décor naturel dans les Western et c'est la raison pour laquelle il est choisi comme cimetière d'avions par les producteurs hollywoodiens dans *In Free Fall*. Le désert est idéal aussi pour servir de cachette à une œuvre d'art. Dans le film policier *Where is Rocky II* (2016 ; Fig. 274), le cinéaste Pierre Bismuth mène son enquête sur une œuvre d'art perdue. En 1979, Ed Ruscha crée un faux rocher en résine et le nomme Rocky II d'après le film de Sylvester Stallone. Pendant la préparation d'un documentaire de 1980, l'équipage de BBC filme le travail d'Ed Ruscha et le moment où l'artiste cache Rocky II dans le vaste désert des Mojaves où le faux rocher reste toujours avec d'autres rochers, sans pouvoir être discerné. Rocky II a donc disparu depuis ce jour-là. Sur presque tous les catalogues

d'exposition d'Ed Ruscha, on ne trouve aucune trace de Rocky II (Fig. 275). C'est la raison pour laquelle Pierre Bismuth veut profiter de cette énigme réelle de l'histoire de l'art pour sa fiction. Son film devient le palimpseste de l'œuvre d'art d'Ed Ruscha. Alors que *Where is Rocky II ? propose* la fictionnalisation d'une enquête réelle, Lea Lublin, mène une enquête réelle sur Marcel Duchamp. En 1949, Lea Lublin finit ses études à l'école des Beaux-arts de Buenos Aires et débute sa carrière artistique. En 1989, quand elle retourne à Buenos Aires, elle découvre certaines traces du séjour de Marcel Duchamp dans la ville en 1918 et 1919. Elle fait d'abord des recherches dans la correspondance de Marcel Duchamp et retrouve ainsi son ancien appartement, dans lequel la fenêtre et les murs ont gardé leur état original. Elle pense que cet appartement peut-être une des sources d'inspiration de l'œuvre *Fresh Window* (1920 ; Fig. 276) de Marcel Duchamp. Elle photographie cet appartement vers 1990 et l'intègre dans la série : *Présent suspendu* (1919-1991 ; Fig. 277). En outre, l'artiste trouve aussi une copie du journal local *La Nación* sur laquelle est présentée une publicité de *Rose's lime juice* (Fig. 278). La prononciation de la marque du jus de citron vert correspond à celle du nom pseudonyme « Rose Sélavy » de Marcel Duchamp. À partir de cette publicité, Lea Lublin transforme l'étiquette commerciale en gravure avec ses propres symboles féminins dans *Le corps amer, l'objet perdu de Marcel Duchamp* (1996 ; Fig. 279-280). Pour Gérard Genette, la transexuation est une stratégie hypertextuelle de transposition dans laquelle « le changement de sexe suffit à renverser, parfois en la ridiculisant, toute la thématique de l'hypotexte »⁹²⁸. L'étiquette de *Rose's lime juice* répond à la stratégie du ready-made de Marcel Duchamp et révèle une autre identité féminine cachée de l'artiste connu par son « urinoir ». Les gravures des étiquettes de Lea Lublin symbolisent le refus du corps masculin incarné par *Fontaine* (1917) et deviennent le palimpseste de l'enquête sur Marcel Duchamp.

2. Continuation

La transposition est la stratégie de transposer un sujet d'enquête dans différents lieux ou différentes époques afin de le multiplier par différentes cultures, idéologies

⁹²⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris Seuil, 1982, p. 346.

politiques, valeurs ou motivations. La perspective plurielle propose ainsi de multiples points de vue pour développer un sujet d'enquête. À l'inverse, l'artiste peut hériter d'un point de vue de quelqu'un ou d'une méthode d'enquête pour développer une enquête infinie. Il s'agit donc de la continuation, une pratique hypertextuelle qui dépend de l'imitation d'un style pour compléter une œuvre inachevée. Cependant, la pratique de continuation consiste à remplacer l'auteur original, c'est pourquoi elle se perd petit à petit dans la demande de respect de l'originalité et de l'authenticité de l'œuvre au cours du XIX^{ème} siècle⁹²⁹. C'est aussi la raison pour laquelle Gérard Genette nomme cette pratique la forgerie, action par laquelle on fabrique un faux en écriture pour faire croire qu'il est authentique. En évitant cet aspect péjoratif de la forgerie, on utilise le terme de continuation pour analyser les enquêtes d'artiste qui imitent un procès judiciaire ou une expédition polaire pour retrouver un nouveau sens du sujet d'un point de vue plus local que d'un point de vue officiel.

A. Entre justice et fétichisme

Dans l'Ituri, province de la République Démocratique du Congo, Bogoro est un village mais aussi un théâtre de conflits entre les pays voisins et entre les différentes ethnies. Bogoro est un territoire soutenu par la milice du groupe ethnique *héma* : l'UPC (l'Union des Patriotes Congolais) qui est aidée par l'armée ougandaise. Quand la force de l'UPC s'est affaiblie, deux autres milices du groupe ethnique *lendu* : Mathieu Ngudjolo Chui du FNI (le Front des Nationalistes Intégrationnistes ; Fig. 281) et Germain Katanga de la FRPI (la Force de Résistance Patriotique de l'Ituri ; Fig. 282) ont attaqué Bogoro et le camp militaire de l'UPC caché au sein du village en 2003 (Fig. 283). Ce massacre de Bogoro a tué probablement 330 civils dont 173 de moins de 18 ans (Fig. 284). En fait, depuis 1999, les affrontements interethniques entre milices qui se battent pour les sources naturelles des terres de l'Ituri, comme le pétrole ou les minéraux précieux, ont déjà fait des centaines de milliers de morts. En 2007, à la demande du gouvernement du Congo, la Cour Pénale Internationale (CPI) à la Haye a décidé d'intervenir dans cette affaire en accusant les deux chefs des milices, Germain

⁹²⁹ Gérard Genette, *ibid.*, p. 183.

Katanga de la FRPI et Mathieu Ngudjolo Chui du FNI, de crime contre l'humanité et de crime de guerre lors de l'attaque du village de Bogoro. Les victimes et les survivants du massacre du village de Bogoro ont dû vivre dans la peur et dans la menace de vengeance des accusés pendant les procès contre les deux chefs des milices.

La CPI à la Haye est une juridiction internationale chargée de juger les individus responsables de génocide, d'agression, de crime de guerre, de crime contre l'humanité. Dans le procès sur le massacre de Bogoro, on peut imaginer qu'il y a eu une grande distance à parcourir entre les juges européens et les témoins et les accusés africains aux niveaux géographique, linguistique, politique et culturel. D'après un communiqué de la CPI, les juges de la cour ont effectué eux-mêmes une visite en Ituri, au Congo, pour connaître le village de Bogoro et les villages des deux accusés, ainsi que d'autres témoins, tels que Aveba, Zumbe et Kambusto. De même, les témoins africains, ont dû entreprendre un long voyage aller-retour à la Haye. Aujourd'hui, sur le site de la CPI, on peut retrouver nombre de documents et vidéos sur l'affaire Katanga⁹³⁰, dans lesquels le chef de la FRPI, Germain Katanga, n'a été condamné que pour complicité de crimes contre l'humanité le 7 mars 2014, parce que la cour n'arrivait pas à prouver qu'il était le commandant ayant donné l'ordre de l'attaque à Bogoro. En outre, le chef du FNI, Mathieu Ngudjolo Chui, a été acquitté de toutes les charges le 18 décembre 2012, puisque la cour a eu de la difficulté à établir des éléments de preuve solides après plusieurs années passées depuis l'événement. Il est difficile de considérer ces jugements comme des échecs, puisque la CPI a fait beaucoup d'efforts dans les traductions, et les interprétations entre les témoignages des victimes et les instructions des juges. Cependant, il nous semble que le procès contre les deux chefs de milice n'a pas abouti à l'accomplissement des objectifs auxquels nous aspirions. Les grandes distances physiques et culturelles et le décalage temporel entre l'évènement et le procès de la cour ont bloqué les enquêtes sur ce massacre.

Julien Seroussi, un sociologue qui s'intéresse aux questions sur les crimes contre l'humanité, est assistant spécialiste au pôle « Crimes contre l'humanité, crimes et délits de guerre » du tribunal de grande instance de Paris. De 2009 à 2012, il était analyste à la CPI et connaissait ainsi le massacre de Bogoro. Ayant assisté un des juges de l'affaire

⁹³⁰ « Affaire Katanga : Le Procureur c. Germain Katanga ICC-01/04-01/07 », *Affaires*, La Haye, La Cour Pénale Internationale. Disponible sur <https://www.icc-cpi.int/drc/katanga?ln=fr> [consulté le 12 avril 2019].

Germain Katanga / Mathieu Ngudjolo Chui à la CPI, Julien Séroussi peut témoigner des nombreux obstacles et de la grande distance entre la justice occidentale et l'attente des victimes de Bogoro⁹³¹. Julien Séroussi a beaucoup discuté avec Franck Léibovici, artiste et poète, sur les procès du génocide de Bogoro et les deux amis ont commencé à travailler ensemble sur la masse de documents issue de la CPI avec leurs différents talents. Franck Leibovici s'est intéressé aux différentes conversations dans lesquelles la poésie est peut-être « ordinaire » comme un ready-made devant nos yeux. Dans son œuvre *Des récits ordinaires* (2014), l'artiste, avec le curateur Grégory Castéra et la chercheuse Yaël Kreplak, cherche une autre forme d'existence d'une œuvre d'art dans nos conversations quotidiennes⁹³². Les conversations au sujet d'une œuvre d'art peuvent devenir elles-mêmes une œuvre. Le procès sur le massacre de *Bogoro* est considéré par le sociologue comme un thème de réflexion en droit. En revanche, le procès est traité par l'artiste comme une forme ou une fonction du document de témoignages. Donc, leur collaboration cherche à ouvrir un champ interdisciplinaire entre la sociologie, la poésie et l'art contemporain.

Comment représenter un procès judiciaire ? Il s'agit des procédures d'interrogatoire et de contre-interrogatoire dans lesquelles une série de questions-réponses se poursuit pendant les audiences, l'une suivant l'autre. Souvent, il n'y a que les juges et les avocats qui ont le droit de poser les questions, et les témoins et les accusés doivent leur répondre. Ces systèmes d'interrogatoire et contre-interrogatoire sont des rhétoriques représentatives de l'Occident dans la mesure où la vérité est produite après un long débat. Dans ce régime de vérité, le juge devient ainsi le producteur de la vérité. Julien Seroussi et Franck Leibovici, les deux auteurs ont envie de rendre plus « visible » ce régime de vérité. Dans une note sur le dispositif d'écriture, les deux auteurs présentent la structure de leur ouvrage *Bogoro* publié en 2016 :

⁹³¹ Jérôme Mauche, Franck Leibovici et Julien Seroussi, « Poésie Plate-Forme “Enquêter / Transcrire” », *conférence de la Fondation d'entreprise Ricard* [En ligne], Paris, radio France Culture, 2016. Programme radiophonique en format MP3, Disponible sur <https://www.franceculture.fr/conferences/fondation-dentreprise-ricard/poesie-plate-forme-enqueter-transcrire> [consulté le 27 mars 2019].

⁹³² « Les conversations, informelles, ordinaires, sont le véhicule qui permet à une œuvre de traverser les âges. Elles sont un des lieux où les œuvres se transmettent, se refont, existent. Les œuvres ont des modes d'existence multiples, et selon les modes, des propriétés, des comportements différents S'est-on jamais demandé quelles propriétés les œuvres avaient dans une conversation ? Certainement pas les mêmes que dans les livres ou dans le face-à-face physique. Et si, dans une conversation, ce n'était plus nous qui parlions *au sujet d'une œuvre*, mais l'œuvre elle-même qui se mettait en action ? » Grégory Castéra, Yaël Kreplak, Frank Leibovici, *Des récits ordinaires*, Paris, Les presses du réel, Villa Arson, 2014.

bogoro suit la chronologie d'un des premiers procès de la cour pénale internationale, à La Haye, le procureur vs germain katanga et mathieu ngudiolo (2007-2014) le texte est composé de quatre parties : la première partie donne la parole aux témoins du procureur, anciens enfants soldats, à la fois victimes de la guerre et participants actifs aux massacres ; la seconde donne la parole aux victimes ; la troisième, aux témoins de la défense ; la quatrième rend compte, dans un retournement un peu théâtral, de la crédibilité des témoins telle qu'elle fut évaluée dans le jugement de la cour⁹³³.

Ces quatre parties correspondent aussi aux représentants des différentes positions au procès : le procureur, les victimes, les accusés et la cour. Les deux auteurs conservent les caractéristiques austères de ces documents juridiques :

au sein de chaque témoignage, non seulement l'indication temporelle des jours d'audience a été conservée, mais aussi et surtout, l'architecture éditoriale des transcripts : le report des numéros de ligne originaux permet de transporter, au-delà du texte même, quelque chose du document juridique.

il semble qu'il y avait quelque chose d'éthiquement juste à conserver ces chiffres pour permettre au lecteur de considérer les actions effectuées sur les matériaux d'origine et, éventuellement, de retourner vers ces derniers⁹³⁴.

Les transcriptions éditées dans *Bogoro* portent leur titre codifié originalement par la cour, par exemple « icc-01/04-01/07-t-155-red2-fra ct wt 14-06-2010 4/71 wnt » et suivent aussi le format originel de document de la cour : « la mise en pages a été élaborée depuis un format 18 x 22 cm. Ce dernier a été choisi pour conserver la longueur de la ligne du document d'origine, sans la briser⁹³⁵ », afin que chaque phrase puisse être retrouver dans sa ligne numérotée. Les deux auteurs veulent respecter la forme de document judiciaire sans perdre une once de son authenticité.

Outre les règles de transcription à la cour, les témoins sont aussi codifiés : « chaque témoignage est organisé selon la règle anglo-saxonne du contradictoire :

⁹³³ Franck Leibovici et Julien Seroussi, « note sur le dispositif d'écriture », *Bogoro*, publié avec l'aide du Centre national du livre, Paris, Questions théoriques, 2016, p. 349.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ *Ibid.*

l'interrogatoire permet d'élaborer une narration de l'événement depuis la perspective du témoin, mise à l'épreuve ensuite par un contre-interrogatoire (appuyé parfois par des contre-témoins)⁹³⁶. », par exemple : les témoins du procureur qui portent la lettre « p » et les chiffres attribués comme « p-28 », les témoins des victimes comme « v-4 », les témoins de l'accusé (du côté de la défense) sont nommés comme « d02-001 ». Tous ces éléments doivent être codifiés dans la documentation judiciaire. En ce qui concerne la mise en page de *Bogoro*, les auteurs choisissent d'annuler les règles de capitale et de majuscule dans la tradition d'écriture et de typographie. Tous les noms propres et les premières lettres au début de la phrase sont minuscules comme s'il y avait une égalité absolue parmi toutes ces paroles prononcées soit par les témoins, soit par les juges ou les procureurs. De plus, ils conservent aussi les moments interrompus pendant le procès en les présentant avec la couleur grise : « le passage au gris signale l'irruption régulière de problèmes procéduraux ou technologiques. Ce sont eux qui, d'une certaine façon, rythment les audiences⁹³⁷ » afin de reconstituer chaque procès dans sa propre condition *in situ*. L'ouvrage *Bogoro* imite le codage de la transcription du procès et des témoins, le format du document judiciaire et utilise entièrement la typographie minuscule afin de se présenter comme un document judiciaire. On peut considérer *Bogoro* comme une continuation du procès du massacre de Bogoro, parce que le jugement de la CPI met fin au procès malgré l'insatisfaction de la part du procureur. Comme dans la pratique hypertextuelle de forgerie (ou dit continuation), il y a vocation à continuer une œuvre qui est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur ou de toute autre cause d'abandon définitif, afin de l'achever, de la compléter, ou de la corriger en respectant le style de son auteur original⁹³⁸. Franck Leibovici et Julien Seroussi veulent poursuivre le procès mais le transportent en dehors de la cour et suscitent le débat public sur le crime contre l'humanité.

Néanmoins, ces transcriptions demandent une lecture longue et complexe entre les différents points de vue. Pour faciliter la compréhension du procès, les auteurs utilisent les mots-clés en couleur rouge pour souligner certains thèmes importants :

une technique d'écriture, à la fois simple et utile, aura été d'utiliser un système de

⁹³⁶ *Ibid.*

⁹³⁷ *Ibid.*

⁹³⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *ibid.*, p. 182.

mots-clés pour qualifier certains paragraphes. Cette technique permet de créer des échos d'un témoignage à l'autre, puisque les mêmes thèmes sont à la fois repris, diminuant ainsi l'effet de coq-à-l'âne que pourraient éprouver des lecteurs de romans. mais cette technique offre aussi la possibilité de passer d'une lecture linéaire à une lecture tabulaire : en choisissant, depuis l'index, un *tag* comme fil directeur, le lecteur pourra alors traverser d'une tout autre manière la masse de l'ouvrage⁹³⁹.

En effet, le système de *tags* (étiquettes) en informatique a pour but de donner un schéma de classification dans une page web, et chaque tag porte souvent un hyperlien dirigeant vers une page d'index répertoriant toutes les pages qui portent le même tag. Puisque ce système de tags peut être utilisé pour une classification plus flexible et pour une documentation efficace, il peut remplacer la page web traditionnelle, qui est regroupée et fixée dans une seule hiérarchie de catégories. En outre, il reflète aussi un besoin de classification modulable dans une masse de données qui se multiplie sans cesse. De la même façon, le système de tags dans *Bogoro* remplace aussi les titres et les sous-titres fixés traditionnellement par la distribution de chapitres du livre. Selon Joël Hubrecht, *Bogoro* peut proposer au lecteur deux manières de lecture : personnelle et professionnelle. Premièrement, en raison du manque de cartographie et de chronologie pour faciliter la compréhension, la lecture peut dérouter quand les témoignages eux-mêmes sont parfois incertains, confus, voire contradictoires. Pourtant, « Le dispositif imaginé par Leibovici et Seroussi encourage les lecteurs à plonger dans cette complexité et à trouver leurs propres axes de lecture. Nous échafaudons ainsi une vision plus personnelle du procès mais sans pour autant tomber dans une subjectivité qui irait à l'encontre de l'établissement des faits⁹⁴⁰. » Deuxièmement, « Au contraire, en utilisant le système des tags comme fils directeurs alternatifs à la lecture linéaire, nous nous dotons d'une vision plus "professionnelle", plus proche de la vision transversale et des recoupements que font les juges⁹⁴¹. » La manière personnelle et professionnelle de lecture peuvent se compléter la compréhension du lecteur sur le long procès sur le

⁹³⁹ Franck Leibovici et Julien Seroussi, *Bogoro, ibid.*, p. 349.

⁹⁴⁰ Joël Hubrecht, « Rendre visible le process du procès : Muzungu / Bogoro par Franck Leibovici et Julien Seroussi », *Les Cahiers de la justice* [En ligne], N° 4, Dalloz, 2018, p. 704. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2018-4-page-699.htm> [consulté le 31 mai 2021].

⁹⁴¹ Franck Leibovici et Julien Seroussi, *Bogoro, ibid.*, p. 349.

massacre de Bogoro de 2007 à 2014.

En fait, le dispositif de tags ne propose pas absolument la vision des juges mais plutôt la vision critique des auteurs sur le résultat insatisfaisant du procès. Sur la base des transcriptions originales du procès, les tags ajoutés par deux auteurs, comme les différentes pistes d'une enquête, recomposent encore et encore l'enquête de la CPI. Des récits d'enquête sont reconstruits ainsi par les hyperliens établis par les tags, par rapport au récit d'enquête composé par les transcriptions du procès. Pour mieux comprendre la fonction de tags, on peut choisir le tag de « fétiches » et lire ses quelques paragraphes. D'abord, dans le témoignage du témoin p-280, un ancien enfant soldat explique à la cour les pratiques de fétiches :

- 7 r. ces fétiches consistaient à nous inciser sur notre corps, et nous portions
8 également... nous portions également des amulettes, ou d'autres produits, nous les
9 utilisions également dans notre... l'eau de bain.
10 q. et en ce qui concerne ces fétiches, les amulettes, les autres produits, auxquels
11 vous faites mention, vous les avez reçus quand ?
12 r. nous les avons reçus au moment d'aller livrer la bataille. c'est en ce
13 moment-là qu'on nous incisait. il y avait également certaines petites choses « dont »
14 j'ai oublié.
15 q. alors, afin qu'il soit clair pour tout le monde, lorsque vous parlez du fait que
16 vous les avez reçus au moment d'aller livrer la bataille, est-ce que vous faites
17 référence à l'attaque de bogoro ou à une autre batailles ?
18 r. lors de toutes les autres attaques, par exemple lorsqu'on venait nous attaquer
19 ou lors de la bataille de bogoro, on utilisait les mêmes pratiques⁹⁴².

On peut comprendre qu'une des fonctions de la pratiques de fétiches est de servir de rite de bénédiction pour encourager les soldats à affronter les dangers. Néanmoins, pour le procureur, il craint que ces fétiches soient utilisés pour ordonner aux soldats de participer à la bataille :

- 23 r. la personne qui nous donnait ces fétiches, c'est une personne de bonne
24 volonté. l'esprit du village va l'envoyer nous dire : va, donne à ce militaire le fétiche.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 30.

- 25 donc, il n'y a personne, à proprement parler, qui donne ordre à tel ou tel individu de
 1 nous donner les fétiches.
 [...]

 5 q. et qu'est-ce qu'on vous disait à propos du fétiche ?
 6 r. ils nous parlaient dans leur langue, le kilendu.
 7 q. est-ce qu'on vous donnait des instructions particulières quant à l'utilisation
 8 des fétiches.
 9 r. oui.
 10 q. qu'est-ce qu'on vous disait ?
 11 r. il nous disaient ceci : « un, vous n'avez pas... vous ne devez pas prendre une
 12 femme par la force ; deux, vous ne devez pas piller un bien d'autrui. » il y a souvent,
 13 là, les deux conditions.
 [...]

 19 q. et à quoi servaient ces incisions ?
 20 r. ça nous aidait à ce qu'une balle ne pouvait pas t'atteindre ; même si vous
 21 étiez bombardé, votre corps ne va pas être touché⁹⁴³.

D'après ce témoignage, celui qui pratique les fétiches est plutôt un médium qui peut communiquer avec les esprits, mais le procureur le considère comme commandant de troupe. Cela devient parfois un dialogue de sourds entre les deux côtés :

- 20 q. avez-vous reçu ce genre de fétiche avant l'attaque de bogoro ?
 21 r. je crois que j'ai répondu à cette question en disant ceci : chaque fois qu'on
 22 devrait aller se battre, que ça soit lorsque, nous, nous allons attaquer ou lorsqu'on
 23 vient nous attaquer, à chaque occasion, oui, nous recevions les fétiches.
 24 q. monsieur le témoin, qui...qui était la personne qui vous donnait ces fétiches ?
 25 r. il n'y avait pas une personne spécifique qui était chargée de nous donner les
 1 fétiches. c'était une personne de bonne volonté. un villageois qui est dirigé par son
 2 esprit, il dit : « non, moi, je vais aller donner des fétiches à ces gens (*phon.*)...à ces
 3 militaires. » alors, il venait nous donner les fétiches⁹⁴⁴.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 30-31.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

Pendant le procès, la caractéristique mystérieuse et le pouvoir magique des fétiches se renforcent dans la mesure où les fétiches ne sont pas traités comme superstition mais plutôt comme complot. Dans le témoignage du témoin p-28, un autre enfant soldat a peur d'offenser l'esprit attaché aux fétiches, mais les juges et le procureur ont toujours de la difficulté à saisir cette angoisse :

- 23 q. qui... pardon, qui, monsieur le témoin, vous donnait les instructions pour
24 la prise de ces fétiches ?
- 25 r. *juge, vous rendez-vous compte qu'on est en train de parler des rites de
26 chez nous ? cela pourrait me mettre en danger. en fait, si je dois dire tout ça, cela
27 risque de me coûter cher, monsieur le juge.
- 28 je suis en train de vous dire, monsieur le juge, ce que vous dites là, qui concerne
1 ma tribu.
2 est-ce que vous savez ce que vous dites ? vous dites de mauvaises choses. est-ce
3 que l'interprète est en train d'interpréter ce que je suis en train de dire là,
4 maintenant ?
- 5 m. le juge président cote : monsieur le témoin, l'interprète est en train
6 d'interprète ce que vous dites, et la cour a le sentiment que vous seriez gêné si
7 vous deviez répondre à la question que vient de vous poser monsieur le
8 procureur.
- 9 c'est une question qui nous paraissait pourtant ne pas soulever de difficulté
10 particulière puisqu'il vous demande qui donnait les instructions pour la prise de
11 ces fétiches, des fétiches dont vous venez de parler relativement longuement : les
12 incisions, les breuvages ; les poudres, etc.
- 13 q. il est assez logique qu'à cet instant de votre déposition, le procureur vous
14 demande qui est-ce qui souhaitait que les combattants reçoivent des
15 fétiches ; est-ce que c'était une instruction qui était données ? en quoi est-ce que
16 cela est difficile pour vous de répondre ?
- 17 le témoin (*interprétation*) :
- 18 r. je ne suis pas en train de dire que c'est difficile de répondre. moi, cela
19 m'embête d'être ici. je ne sais pas si ce qui adviendra par la suite sera bien. est-ce
20 que vous savez ce qui va arriver... ce qui risque d'arriver ?
- 21 m. le juge président cote : monsieur le témoin, monsieur le témoin,

22 comme nous vous l'avons dit hier, toutes les mesures ont été prises pour que la
23 déposition que vous faites à cette audience ne permette pas de vous identifier.
[...]
4 donc, tout ce qui se dit, actuellement, ne vous met pas en difficulté. vous allez
5 donc vous reprendre, pendant 5 minutes, si vous le voulez. est-ce que vous pensez
6 que 5 minutes vous permettront de vous reprendre un peu ? ⁹⁴⁵

Le procès est bloqué à cause des questions du procureur. Il faut attendre une autre juge qui connaît bien la culture des fétiches en Afrique pour dissiper ce malentendu :

9 mme la juge diarra : monsieur le président, si vous permettez, pour une
10 information que je partage avec tout le monde ici dans cette salle. en afrique,
11 quand on est dans la logique des fétiches, c'est pas les distances, les océans, ou les
12 unités de protection qui peuvent vous protéger. la logique des fétiches est que les
13 fétiches traversent les océans, les frontières, et vous atteignent dans vos caches.
14 donc, il y a... il y a un grand problème de communication entre nous et le témoin.
15 c'est pas parce qu'il est relocalisé qu'il sera protégé de la colère des fétiches du
16 terroir. les fétiches du terroir ont leurs interdits. quand vous les violez, le
17 malheur vous atteindra où que vous soyez - c'est quand on est dans la logique
18 des fétiches.
19 m. le juge président cotte : merci, madame le juge.
20 alors, monsieur le procureur, vous allez changer de sujet. c'est ce que je vous
21 propose tout simplement puisque nous avons déjà longuement parlé de cette
22 question.
23 si vous éprouviez le besoin absolu de le révoquer, il faudra le faire plus tard.
24 voilà.
25 monsieur le témoin, nous passons à autre chose.
26 merci, madame le juge.
27 mme la juge diarra : merci, monsieur le président.
28 m. macdonald : alors, comme le président vient de le mentionner, monsieur le
1 témoin, laissons... laissons les fétiches.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

2 le témoin (*interprétation*) : c'est trop tard, monsieur le procureur⁹⁴⁶.

Pour le témoin p-28, ses paroles concernant les fétiches provoquent l'angoisse et la peur de l'esprit. Surtout, quand les questions du procureur et des juges révèlent leur méfiance envers le témoin, cette méfiance se transforme elle-même en offense à la croyance du témoin. Un effet d'ironie se trouve ainsi dans la réponse : « c'est trop tard » du témoin, quand cette offense est déjà accentuée et renforcée par ce long interrogatoire. Ainsi, on peut comprendre que le dispositif de tags ne sert pas à représenter la vision des juges, mais au contraire, la vision qui manque aux juges dans le procès, comme l'indique une conclusion des juges :

122. Les témoignages reçus en audience ont notamment permis à la chambre de mesurer l'importance toute particulière que les coutumes locales revêtent en Ituri et la place qu'y occupent les relations familiales. Elle a également pu constater que les notions de hiérarchie et d'obéissance étaient susceptibles d'être comprises très différemment et, à cet égard, que la place occupée par les féticheurs et leur rôle au sein des sociétés locales méritait de faire l'objet d'une attention toute particulière⁹⁴⁷.

Concernant le rôle des féticheurs, il est difficile de le distinguer entre celui de comploteur avec les deux chefs des milices ou juste de médium de la croyance locale, parce que la relation entre les féticheurs et les chefs des milices locales ne peut pas être examinée pendant le procès. La croyance locale peut-elle avoir une influence sur des forces d'armée ou vice versa ? La cour ne pense même pas à appeler les féticheurs en témoignage. C'est pourquoi, selon la réflexion des juges, le sujet des fétiches doit être approfondi.

Dans une série de conférences intitulée « Mal faire, dire vrai ; fonction de l'aveu en justice », Michel Foucault retrace la tragédie grecque *Œdipe* et indique les paroles sur l'identité réelle d'Œdipe du messager de Corinthe et du berger du Cithéron comme la première représentation dramatique de la pratique d'aveu, qui devient plus tard une procédure régulière et essentielle dans le système judiciaire de l'Occident⁹⁴⁸. Pour

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁴⁷ Franck Leibovici et Julien Seroussi, « crédibilité des témoins », *ibid.*, p. 339.

⁹⁴⁸ Jean François, « Aveu, vérité, justice et subjectivité. Autour d'un enseignement de Michel Foucault », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* [En ligne], volume 7, 1981/2, p. 163-182.

Michel Foucault, dans la pratique d'aveu, le système judiciaire ne recourt pas aux preuves, mais plutôt cherche à établir une relation signifiante entre le crime et la subjectivité du criminel⁹⁴⁹. En outre, selon Michel Foucault, la fonction de l'aveu est renforcée par le besoin de l'ordre social au XIX^{ème} siècle, parce qu'« En avouant, le coupable s'engage en effet dans la voie de la correction⁹⁵⁰. » Autrement dit, cette voie de correction n'est pas guidée par la réflexion du coupable lui-même mais par la pression de la société : « Le coupable, par son aveu, reconnaît la validité du système pénal et du système politico-économique auquel il se rattache. Il répète son adhésion au pacte social et s'engage à se corriger pour ne plus l'enfreindre. Ce rapport de connaissance de soi à soi est à la fois une technique de formation et de transformation de soi et une technique de gouvernement par laquelle des individus agissent sur la conduite des autres⁹⁵¹. » Le régime de vérité, comme pacte social est soumis à la réalité établie par l'ordre de l'État-nation du XIX^{ème} siècle, donc chaque aveu devient une répétition de l'ordre de la réalité. Dans le sujet des fétiches au procès sur le massacre de Bogoro, les soldats des milices locales sont soumis à leur croyance locale, non pas au pacte social européen. Ils trouvent que le pouvoir des fétiches qu'ils pratiquent est plus important que celui de la justice, et donc ils considèrent leur aveu à la cour comme offense aux fétiches et refusent la discussion et l'échange d'avis avec le procureur et les juges de la CPI. Ce qui se reflète dans les malentendus entre la cour et les témoins n'est pas juste les différences culturelles mais aussi les différentes bases de la société qui soutiennent le système judiciaire. Ce qui échoue n'est pas le procès mais la pratique d'aveu comme la voie générale de l'établissement de la vérité.

Dans la postface, les deux auteurs donnent aussi leurs réflexions sur la justice internationale pénale :

cette justice navigue ainsi entre les *glitches* technologiques (les casques ne fonctionnent pas, les écrans se bloquent, les traducteurs sont perdus), et

Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-1981-2-page-163.htm> [consulté le 31 mai 2021].

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ « La psychiatrie criminelle naît à cette époque, entre autres parce que la relation signifiante entre le crime et son contenu échappait au juge dans un certain nombre de crimes sans raison et sans aveu. Sans raison, parce qu'on ne pouvait les expliquer ni par la passion, ni par l'intérêt, ni par la folie. Sans aveu, parce que les auteurs de ces crimes, tout en reconnaissant les faits, ne pouvaient rien en dire. On demandera alors à l'examen psychiatrique de combler les lacunes de l'auto-vérification du coupable et de dire quelque chose sur ces crimes », *ibid.*

⁹⁵¹ *Ibid.*

d'incessantes précautions pour se prémunir contre toute accusation d'ethnocentrisme ou de néocolonialisme. car les catégories juridiques de la cpi cadrent parfois mal avec le discours des témoins, fussent-ils ceux de l'accusation : la magie et les fétiches sont des catégories difficilement reçues par la cour, alors que la définition même des liens de parenté et les descriptions toponymiques ou topographiques les plus simples semblent faire défaut et minent les charges posées par le procureur à l'encontre des accusés⁹⁵².

Même s'il y a tant de techniques de transcription et de traduction simultanée au niveau des langues, certaines connaissances ou certaines informations locales sont difficiles à saisir par la cour. C'est dans ces difficultés de compréhension d'autres cultures non occidentales que le dispositif judiciaire occidental se révèle et se connaît par lui-même. C'est la raison pour laquelle les auteurs choisissent de laisser autant de questions et réponses qui parlent elles-mêmes dans les transcriptions du procès sans embellissement et sans distorsion, comme l'expliquent les auteurs :

en ressort une dimension anthropologique enfouie dans la parole des acteurs, et non remarquée lors du procès, si ce n'est sur le mode de l'obstacle à la progression du droit. mais pourquoi la poésie, et non un essai ? dans une tradition de la poésie objectiviste, le travail sur les documents originaux est irremplaçable. Seul ce travail documentaire permet de donner accès, *verbatim*, aux paroles des acteurs, et de montrer, dans toute leur finesse et leur plasticité, les moments où des mondes se rencontrent ou, au contraire, divergent. nul besoin alors d'adopter un langage savant cherchant à décrire, d'un point de vue surplombant, la situation. il suffit de correctement choisir les « moments » adéquats dans l'énorme masse documentaire disponible⁹⁵³.

Il s'agit de l'authenticité du document judiciaire confirmée par le régime de véridiction d'Occident. Dans le courant objectiviste aux États-Unis, Charles Reznikoff (1894-1976) publie en 1965 son œuvre *Testimony : The United-States 1885-1890* à partir des archives de tribunal de la fin du XIX^e siècle et introduit dans la poésie les problèmes réels de la société, tels que la pauvreté, le racisme et le crime. Par ailleurs, Nicolas Kent

⁹⁵² Franck Leibovici et Julien Seroussi, *ibid.*, p. 351.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 351.

(1945-), metteur en scène de théâtre, réalise aussi beaucoup de pièces sur les procès judiciaires en déplaçant la cour au théâtre. Les transcriptions d’interrogatoire et contre-interrogatoire qui sont récitées *verbatim* soit par un poète, soit par un acteur, nous mènent directement et sincèrement dans le régime de l’aveu, ainsi que dans son effet dramatique comme dans *l’Œdipe roi*. Les deux auteurs nomment cette écriture de *verbatim* la pratique forensique : « une pratique *forensique* d’écriture consiste à produire des descriptions “ épaisses”, des re-descriptions qui ne sont pas uniquement issues des catégories de l’institution-mère (ici le droit international pénal) mais qui incluent celles de tous les acteurs en présence, sans hiérarchie préétablie⁹⁵⁴. » Comme dans un récit d’enquête, tous les détails ne peuvent pas échapper : les outils technologiques, les interprétations, les arrêts imprévus, les paroles, les confusions, ainsi que les malentendus durant le procès. En cherchant à compléter ceux qui sont ignorés, ou méprisés durant le procès, *Bogoro* est une continuation *elliptique* selon le terme de Gérard Genette, qui est « chargé de combler une lacune ou une ellipse médiane.⁹⁵⁵ » Il s’agit de l’ambition de reconstituer le contexte du procès, comme l’expliquent les auteurs : « le droit n’est plus la *lingua franca* qui traduit ce que disent les témoins, il est un vocabulaire parmi d’autres au sein d’une situation collective. Celui des dispositifs technologiques comme celui des sorciers sont d’autres, et tous concourent à l’accomplissement d’une même action (un procès) ainsi, des cosmogonies inattendues s’établissent, ou se rétablissent, sous nos yeux⁹⁵⁶. » Le régime de l’aveu n’est pas un dispositif transparent de la vérité mais une vérité établie, maintenue, voire contrôlée, par un ordre de la société. *Bogoro* représente donc un procès ouvert pour compléter et pour être réexaminée par le lecteur. Comme l’enquête-palimpseste sur le massacre de Bogoro, chaque lecture devient un témoignage du témoignage du procès et encore une continuation du procès sans fin.

*Muzungu*⁹⁵⁷, une autre version visuelle de *Bogoro* est exposée dans *Juger / Créer : regards sur la cour pénale internationale* en 2018 à l’occasion des 20 ans du Statut de Rome ayant créé la Cour pénale internationale. Ensuite, *Muzungu* tourne dans une autre

⁹⁵⁴ Ils empruntent l’expression « épaisses » de l’anthropologue Clifford Geertz (1926-2006) pour apprécier les descriptions et les observations détaillées de l’ethnographie. *Ibid.*, p. 351.

⁹⁵⁵ Gérard Genette, *ibid.*, p. 198.

⁹⁵⁶ Franck Leibovici et Julien Seroussi, *ibid.*, p. 351.

⁹⁵⁷ D’après l’artiste Leibovici, *Muzungu* signifie ceux qui tournent en rond. « Interview with Artiste Franck Leibovici », *Art & Design*, New York, The Cultural Services of the French Embassy, 2018. Disponible sur <http://frenchculture.org/art-and-design/8667-interview-artist-franck-leibovici> [consulté le 11 avril 2019].

exposition *The Trials of Justice* à *La Colonie*, galerie privée à Paris en 2019 (Fig. 285). On peut y trouver l'explication de l'œuvre : « une sélection de transcripts et d'éléments de preuve documentaires (images, films, dessins, documents) du procès contre germain katanga et mathieu ngudjolo sont accrochés au mur. les visiteurs sont invités à ré-agencer ces matériaux, grâce aux mots-clés et aux codes couleurs, en utilisant portants métalliques et aimants, afin de ressaisir les multiples narrations contenues dans les éléments de preuve⁹⁵⁸. » Les visiteurs peuvent également envoyer leur agencement ou leur question à l'artiste. Comme une autre continuation du procès du massacre de Bogoro, Franck Leibovici et Julien Seroussi réutilisent les documents judiciaires du procès à la CPI pour construire un grand tableau d'investigation, comme celui dans les séries policières, qui peut être agencé et ajusté sans cesse selon le besoin du spectateur. En tant qu'outil de démonstration et de mémorisation pour exposer visuellement aux spectateurs tous les éléments de preuve, ce tableau d'investigation peut être vu comme *Mind mapping*, une carte de pensées qui met en relation tous éléments pour que les spectateurs puissent suivre le cheminement associatif de la pensée du procureur. Les auteurs appliquent aussi le système de tags du Bogoro au *Muzungu*. Les documents administratifs, les photos, les schémas, les dessins, les cartes et les transcriptions sont imprimés sur les feuilles A4, et accrochés (Fig. 287-300) sur un grand mur par des aimants en attendant d'être déplacés par les visiteurs à l'aide des codes couleurs et des mots-clés (Fig. 286, 287)⁹⁵⁹. On peut voir *Muzungu* comme la continuation *analeptique* de *Bogoro*, qui est « chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu, ou du moins plus satisfaisant⁹⁶⁰ », parce que ses documents fournissent à la cour des preuves de l'accusation.

Selon le dossier de presse de l'exposition *Muzungu*, ce grand tableau d'investigation peut compléter visuellement le dispositif du procès, qui privilégie souvent les aveux verbaux et les textes juridiques :

⁹⁵⁸ « les visiteurs peuvent ensuite envoyer par email une photo de leurs agencements (bogoro.muzungu@gmail.com), accompagnée de quelques lignes décrivant les raisons de leur choix ou les questions qui auront surgi de leur composition (fichiers audio également acceptés). un livre intitulé bogoro, composé d'une sélection de transcripts, est disponible pour une lecture plus linéaire», *Muzungu* tourne aussi dans une autre exposition *The Trials of Justice*, commissariat : ILiana Fokianaki, du 29 mai au 30 juin 2019 à *La Colonie*, galerie privée à Paris, fondée par l'artiste Kader Attia.

⁹⁵⁹ Dossier de presse de l'exposition *Juger/Créer : regards sur la Cour Pénale Internationale* [En ligne], du 26 novembre au 14 décembre à la Cité internationale des arts, Paris, Ministère de la Justice, 2018. Disponible sur http://www.justice.gouv.fr/art_pix/DP_Juger-Creer-Regards-sur-la-CPI.pdf [consulté le 11 avril 2019].

⁹⁶⁰ Gérard Genette, *ibid.*, p. 197-198.

si des non juristes ne peuvent assister les juges dans leur analyse des matériaux, l'idée est alors de produire des dispositifs qui encapsulent des pratiques issues d'autres disciplines, de manière à ce que, lorsque les juges utilisent ces outils, ils fassent des gestes issues d'autres disciplines – des gestes d'un anthropologue, d'un historien, d'un artiste visuel – gestes d'autant plus précieux qu'ils permettent de produire des savoirs indispensables à la bonne conduite d'une recherche de la vérité⁹⁶¹.

Du côté de la justice, puisque la cour représente l'ordre de l'État, elle ne peut pas être modifiée sans recourir à la procédure législative. Quand le régime de véridiction de la justice est exclusif et réservé à certaines professions du droit, il est difficile d'adapter les idées d'autres disciplines. *Muzungu* peut ainsi servir d'exemple d'enquête transdisciplinaire. De l'autre côté, dans les domaines du musée ou d'autre institut d'art, *Muzungu* peut introduire un autre regard judiciaire sur la démonstration de documents historiques :

Dans les mémoriaux consacrés aux crimes de masse, les commissaires d'exposition font un usage intensif des archives, qu'ils agencent sous le contrôle des historiens. *muzungu* souhaite ici permettre aux visiteurs d'expérimenter par eux-mêmes le travail d'exploitation des documents afin de construire leur propre point de vue sur les violences de masses, et non plus seulement d'intégrer le point de vue officiel de l'institution. Seule une manipulation directe des éléments de preuves, proche de celle que les juristes pratiquent, permet de mieux comprendre, et de se protéger intellectuellement contre les tentatives de manipulation des faits qui alimentent le négationnisme⁹⁶².

Dans la reconstitution d'un événement historique, les documents, comme tableau fixé au mur, sont exposés en vitrine sans être touchés, au musée. L'interprétation du spectateur est basée ainsi sur le point de vue d'un institut. Au contraire de l'accrochage de l'œuvre d'art, le tableau d'investigation de *Muzungu* est une enquête ouverte qui

⁹⁶¹ Dossier de presse de l'exposition, *Juger/Créer : regards sur la Cour Pénale Internationale*, *ibid.*

⁹⁶² *Ibid.*

demande au spectateur d'imiter le travail de procureur afin de construire un récit de l'enquête le plus proche de la vérité. Certes, le spectateur peut mener sa propre enquête à travers les témoignages, les preuves et les pièces à conviction fournis par l'artiste, pourtant, comme dans le travail judiciaire, le spectateur doit réfléchir non seulement sur le contenu du document mais aussi sur les relations entre les documents différents pour reconstruire les faits. De l'enquête vers le procès, cet itinéraire ouvert vers les faits peut éviter une seule vision institutionnelle ou une seule explication superficielle sur les documents. Même si le procès sur le massacre de Bogoro se termine et n'aboutit pas à la mise en accusation les deux chefs des milices, l'enquête-palimpseste de l'artiste et du sociologue réécrit non seulement l'histoire de Bogoro mais aussi l'histoire d'un procès lui-même en les prolongeant dans le livre et aussi dans l'exposition.

B. En quête d'identité

Si *Bogoro* cherche à compléter les choses ignorées ou indicibles par le procès-verbal au cours du procès, la réécriture d'un procès avec des matériaux visuels peut faire sentir la présence d'un lieu de crime. Au contraire de la justice basée sur la tradition du procès-verbal, les techniques pour visualiser le témoignage verbal, le visage de suspect ou les traces sur place se sont largement développées par la création des services de police à des fins d'identification à la fin du XIX^{ème} siècle. Stéphanie Solinas, artiste française, est née en 1978 et a été formée à l'ENS Louis-Lumière (grande école dédiée au cinéma) elle est aussi Docteur en Arts Plastiques de l'Université de Paris I. Le sujet de sa thèse portait sur « photographie et identité » et elle a publié l'article « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait » sur *Criminocorpus*, revue numérique sur l'histoire de la justice. Alphonse Bertillon (1853-1914), pionnier de la police d'identification criminelle avec son invention de l'anthropométrie judiciaire, est devenu un sujet récurrent dans ses recherches et aussi dans ses créations artistiques. Comme le mentionne notre première partie, le Bertillonnage n'est pas seulement une technique inventée pour faciliter le travail d'identification de récidivistes, mais aussi une « écriture » dans laquelle les résultats de mesure ou les empreintes digitales peuvent s'intégrer dans le rapport

d'expert comme matière de la réalité. Une enquête officielle est un cadre dans lequel des techniques, des méthodes ou des opinions personnelles décident ce qui peut être vu comme la vérité. Le portrait d'identité créé par Alphonse Bertillon respecte l'esprit de l'anthropométrie en précisant et en unifiant l'échelle du plan de chaque photo. Aujourd'hui, notre carte d'identité hérite encore de son idée de la photographie d'identité et nous représente plus officiellement et plus légalement que la présence physique de nous-mêmes. On peut dire ainsi que les inventions d'Alphonse Bertillon représentent le besoin de créer une réalité établie par l'État à travers l'enquête à la fin du XIX^{ème} siècle. La recherche de Stéphanie Solinas se base aussi sur le pouvoir de l'État dans l'invention de la photographie d'identité pour tous. À partir de cette réflexion, l'artiste travaille sur un livre d'artiste pour rendre hommage à Alphonse Bertillon. Ce livre contient deux parties : dans la première, le lecteur doit monter le visage d'Alphonse Bertillon en 3D avec les pièces divisées et dispersées dans les 23 pages (Fig. 301) ; dans la deuxième, l'artiste propose au lecteur les textes et les photos publiés dans *Vie d'Alphonse Bertillon : inventeur de l'anthropométrie*⁹⁶³ (1941).

La source originale de la maquette de la tête d'Alphonse Bertillon provient des photos portraits (Fig. 302) pris par Nadar (Félix Tournachon, 1820-1910) et l'artiste coupe ce portrait professionnel en 23 morceaux de papier, comme un puzzle. Contrairement à la tradition de la biographie, qui donne directement au lecteur le visage du personnage avant le texte principal, l'artiste demande au lecteur d'assembler le puzzle après la lecture de la vie d'Alphonse Bertillon. Quand le lecteur produit par son imagination sa propre image du personnage pendant sa lecture, il peut comparer son propre personnage imaginé avec la maquette reconstituée du visage d'Alphonse Bertillon. La reconstitution de puzzle en 3D transforme l'image photographie en sculpture, et en même temps transforme la biographie réelle d'Alphonse Bertillon en processus de l'imagination du personnage. Le jeu de puzzle fait ralentir le processus d'identification par rapport au temps de la prise d'une photo. La maquette de Stéphanie Solinas devient une sculpture-palimpseste qui cache le portrait et la biographie d'Alphonse Bertillon. Dans la déconstruction du visage d'Alphonse Bertillon comme puzzle, l'artiste cherche à rétablir et ralentir le processus d'identification avec d'autre médium autre que la photographie.

À part de la publication du livre d'Alphonse Bertillon, Stéphanie Solinas

⁹⁶³ Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon : inventeur de l'anthropométrie*, Paris Gallimard, 1941.

s'intéresse déjà à la question sur l'identification dans son projet artistique sur l'image collective des personnes qui s'appellent Dominique Lambert, en 2004-2010. Selon la description de ce projet :

Dominique est le prénom mixte le plus donné en France, il est aussi le vingt-septième prénom le plus porté. L'associant à Lambert, vingt-septième nom de famille également le plus porté, j'ai défini comme population d'étude les cent quatre-vingt-onze Dominique Lambert répertoriés dans l'annuaire des particuliers (Pages Blanches, France). J'ai demandé par courrier à chacun d'eux de remplir un portrait chinois. À partir de ce dernier, pour les Dominique Lambert ayant répondu, j'ai élaboré un portrait écrit, avec l'aide du Comité Consultatif pour la description des Dominique Lambert (composé d'un psychologue, un statisticien, un inspecteur de police, un juriste). Ce texte a constitué la base du portrait dessiné par le peintre Benoît Bonnemaison-Fitte⁹⁶⁴.

Au départ du projet, Dominique Lambert n'est qu'une appellation populaire, un concept général et non une personne particulière. L'artiste utilise les Pages Blanches, sources importantes pour les sondages ou l'enquête d'avis, pour trouver de manière aléatoire les personnes qui sont nommées réellement Dominique Lambert. Pourtant, la recherche des personnes nommées Dominique Lambert est plutôt un prétexte ou un jeu pour déployer lentement le processus d'identification de chaque Dominique Lambert, au lieu de photographier directement ceux qui s'appellent Dominique Lambert. Dans ce processus long et complexe, vient en premier le portrait chinois, jeu littéraire sous forme de questionnaire inventée par l'écrivain Marcel Proust pour repérer certains traits, personnalités ou préférences personnelles d'un individu. Les questions sont posées par Stéphanie Solinas comme suit :

Si j'étais une couleur, je serais _____

Si j'étais un animal, je serais _____

Si j'étais une chanson, je serais _____

Si j'étais une peinture, je serais _____

⁹⁶⁴ Stéphanie Solinas, *Dominique Lambert*, Paris, RVB Books, 2016.

Si j'étais un mets, je serais _____ [...] ⁹⁶⁵

Ce questionnaire ne demande pas de description sur les traits physiques, ni l'âge ou le sexe, mais des sentiments, des préférences ou des imaginations personnels de la personne questionnée. L'artiste cherche à connaître ces personnes par des aspects invisibles et indescriptibles, comme elle le dit : « Ce que je trouve fascinant dans ces questions-là, c'est de chercher ce qui nous constitue. Parce qu'au fond, nous n'y avons pas accès. Il nous faut passer par la représentation pour y accéder !⁹⁶⁶ » Ainsi, ce que chaque questionnaire montre ce sont des sortes de données cryptées sur une personne inconnue. Après l'envoi du questionnaire aux 191 personnes enregistrées comme Dominique Lambert sur les Pages Blanches, l'artiste reçoit 65 réponses : « Lorsque j'ai envoyé ces lettres, je ne sais pas encore tout à fait ce qu'allait être le dispositif. J'ai été très émue en découvrant leurs réponses. J'avais le sentiment de saisir quelque chose de l'être⁹⁶⁷. » Suite à ces réponses, l'artiste renvoie encore une lettre aux ces 65 Dominique Lambert pour demander leur photo d'identité et 20 d'entre eux répondent à cette demande. Cependant, l'artiste choisit de garder ces 20 photos d'identité dans un tiroir et ne les regarde pas avant la fin de ce projet⁹⁶⁸. Ces 20 personnes nommées Dominique Lambert deviennent les énigmes comme dans une enquête policière.

Pour décrypter ces données dans les portraits chinois, l'artiste doit demander à des experts d'établir les profils physiques de ces 20 personnes nommées Dominique Lambert. Par exemple, pour la personne enregistrée comme Dominique Lambert 001.191, on peut trouver son portrait chinois (Fig.303) :

Si j'étais une couleur, je serais bleu. Si j'étais un animal, je serais cheval. Si j'étais une chanson, je serais une chanson de Jacques Brel. Si j'étais une peinture, je serais un tableau de Monet. Si j'étais un mets, je serais une frite moules. Si j'étais une odeur, je serais de lys dans le jardin. Si j'étais une époque, je serais 1900. Si j'étais une langue, je serais Anglais. Si j'étais un complexe, je serais obèse. Si j'étais une qualité, je serais la gentillesse. Si j'étais un défaut, je serais anodin. Si j'étais une

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ Marie Moglia, « Qui est Dominique Lambert ? », *Fisheye Magazine* [En ligne], Disponible sur <https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/qui-est-dominique-lambert/> [consulté le 11 juillet 2021].

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ *Ibid.*

occupation, je serais le bricolage. [...]»⁹⁶⁹

Ses réponses nous proposent certaines pistes pour imaginer le goût classique et la personnalité timide d'un homme d'âge moyen. Selon le profil décrit par le Comité Consultatif pour la Description des Dominique Lambert, « C'est un homme. Il a quarante ans. Il porte un polo à maille piquée. Il a de gros sourcils. Il a un visage de poupon. Ses yeux sont malicieux. Il est souvent un peu rouge. Il a un cou assez large⁹⁷⁰. » La description des experts vise à donner les traits physiques distincts, comme le profilage policier utilisé pour cibler une personne en particulier. Après ces études d'expertise et d'analyse, l'artiste demande ensuite au peintre Benoît Bonnemaison-Fritte de croquer les visages de ces 20 personnes d'après leur description établie par le Comité Consultatif, par exemple le portrait dessiné de Dominique Lambert 001.191 (Fig. 305). Dans ce dessin, le peintre met l'accent sur les yeux, les sourcils, le contour du visage et le cou comme le décrit la description d'experts, mais cette image reste encore floue concernant d'autres parties du visage, telles que le nez, l'oreille ou la coiffure.

Après le portrait chinois, la description du Comité consultatif, puis après encore le portrait dessiné, c'est le portrait-robot qui renforce les traits physiques de chaque visage, selon la description du projet : « Le portrait dessiné a ensuite été transformé en portrait-robot par Dominique Ledée, enquêteur de police de l'identité Judiciaire. J'ai alors recherché un modèle présentant une ressemblance évidente avec le portrait-robot pour le photographe. Une enveloppe cachetée contenant la photo d'identité du Dominique Lambert auteur du portrait chinois clôt la chaîne des représentations⁹⁷¹. » À la différence du portrait dessiné, le portrait-robot, par exemple celui de Dominique Lambert 001.191 (Fig. 306) présente le dessin en 3D et donne ainsi un autre style plus précis et plus proche de la photographie. Comme dans un avis de recherche lancé par la police, l'artiste suit la procédure de poursuite de ces visages virtualisés. Elle trouve une autre personne qui ressemble au portrait-robot dans le monde réel mais qui ne s'appelle pas forcément Dominique Lambert, et elle la photographie afin d'accomplir la procédure de poursuite. La personne photographiée par l'artiste devient un simulacre

⁹⁶⁹ Stéphanie Solinas, *Dominique Lambert*, *ibid.*

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ *Ibid.*

réel de Dominique Lambert 001.191(Fig. 306), dans la mesure où cette image photographique est fondée sur la chaîne des simulations : du portrait chinois, la description d'expertise, le portrait dessiné jusqu'au portrait-robot. Il s'agit donc de la simulation, voire de l'imagination, non pas de la représentation, même si cette chaîne est composée par des experts et des techniques professionnelles dans le domaine de la science d'identification. Chaque articulation de cette chaîne de simulation transforme une fois le profil de chaque Dominique Lambert cherché(e) en proposant un style plus précis chaque fois jusqu'à la photographie d'une personne réelle mais incorrecte. La photographie prise par l'artiste bascule la fonction de photographie de la représentation d'une personne réelle à la représentation de cette personne imaginée.

Dans la pratique hypertextuelle, la transposition peut désigner un hypertexte comme traduction de son hypotexte conçue pour un autre contexte. Quand on traduit un texte, on le transforme en une autre forme d'expression, visuelle ou verbale : la photographie de l'artiste est la traduction du portrait-robot ; le portrait-robot est la traduction du portrait dessiné ; le portrait dessiné est la traduction de la description d'expertise ; la description d'expertise est la traduction du portrait chinois. La chaîne de simulation opérée par l'artiste est aussi la chaîne de transposition par laquelle le portrait de Dominique Lambert est transmis, étudié, décrit, façonné, exagéré, voire déformé dans chaque traduction. En d'autres termes, c'est dans cette chaîne de transposition que le portrait de Dominique Lambert est ouvert à l'imagination à l'aide de la science d'identification rigoureuse. La procédure d'identification d'un individu bascule vers l'imagination d'une identité individuelle. Dans le roman policier, le récit d'enquête prolonge toujours la procédure d'identification du criminel dans l'entremêlement de fausses et vraies pistes avant l'arrivée de la vérité. Chaque enquête est conçue pour susciter l'imagination du lecteur et sa participation à la résolution d'une énigme. De même, l'artiste mène sa propre enquête sur ces 20 personnes nommées Dominique Lambert dans le but de prolonger notre imagination sur un individu inconnu, avant la découverte des vrais Dominique Lambert. En tant que solution à la fin de l'enquête, les photos d'identité envoyées par les vrais Dominique Lambert proposent un cadre de référence et servent de base pour la comparaison avec la photographie prise par l'artiste (Fig. 308). Quelle photo correspond le plus à la personne nommée Dominique Lambert (Fig. 309-312) ? Celle produite par l'artiste et par la chaîne d'expertise ou celle fournie par les vrais Dominique Lambert ? Ou plutôt, les photos

d'identités des vrais Dominique Lambert ne sont qu'une traduction possible le long de la chaîne d'imagination dans le contexte du monde réel. En fait, quand l'artiste reçoit les réponses des 65 Dominique Lambert, elle dresse déjà un portrait statistique d'après les 65 portraits chinois reçus (Fig. 304). Il existe donc un portrait « moyen » de Dominique Lambert qui est présenté comme le 21^{ème} visage pour compléter tout le projet au moment de l'exposition au Carré d'Art de Nîmes (Fig. 313)⁹⁷². Autrement dit, les faux portraits imaginés ou les portraits réels fournis par les vrais Dominique Lambert, ces images, comme motif répétitif, sont toutes incluses dans la population d'étude entreprise par l'artiste. Le choix du nom de Dominique Lambert n'est qu'un prétexte pour multiplier notre imagination collective sur une identité.

Dans la vie quotidienne, la photo d'identité sur un titre officiel remplace notre présence physique. La photo est même utilisée sur une tombe comme preuve d'existence. En 2014 au Cimetière du Père Lachaise, Stéphanie Solinas a découvert que certaines photos de défunts sur les tombes sont abîmées à cause de l'érosion ou de la dégradation au fil du temps. Elle lance donc un projet pour ces photos méconnaissables et cherche de nouvelles façons d'identifier à nouveau ces défunts. Elle considère ces défunts qui perdent leurs photos comme des « déserteurs » qui quittent leur place sans signaler leur disparition. En faisant revenir ces déserteurs sans visage, l'artiste s'inspire des trois personnages importants, qui habitent aussi dans le Cimetière du Père Lachaise : Alphonse Bertillon (1799-1876), père de l'identification scientifique, Nadar (1820-1910), grand photographe de portrait, et Valentin Haüy (1745-1822), premier instituteur des aveugles (Fig. 314). Chacun d'entre eux, comme fondateur, crée certains modèles essentiels dans son domaine : l'anthropométrie pour les récidivistes, le portrait de célébrités et la première école pour aveugles. Ces trois personnages inventent les différentes techniques d'identification dans les différents domaines. C'est pourquoi l'artiste les considère comme des « sentinelles »⁹⁷³ chargées de faire le guet sur tout le cimetière et de rattraper les « déserteurs ».

Comment rattraper les identités de ces défunts s'ils ne peuvent plus justifier par eux-mêmes leur identité ? Sans doute, on peut faire la recherche sur leur nom ou sur l'enregistrement de l'inhumation etc., mais ces informations concernent uniquement le

⁹⁷² Marie Moglia, « Qui est Dominique Lambert ? », *Fisheye Magazine*, *ibid.*

⁹⁷³ Hélène Giannecchini, « Portfolio : “Déserteurs” de Stéphanie Solinas », le magazine du *Musée de Jeu de paume* [En ligne], disponible sur <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/07/deserteurs-de-stephanie-solinas/> [consulté le 12 mai 2021].

monde des vivants. Donc, pour l'artiste, c'est la tombe qui représente un défunt. Comme l'indique Héléne Giannecchini, les photos abîmées symbolisent « un double anéantissement », et « retirés du monde et de leur image ils ont été deux fois dissouts⁹⁷⁴. » Il ne s'agit pas de retrouver les visages sur ces photos abîmées, mais de représenter ce double anéantissement comme identité de déserteur. L'artiste photographie ainsi des photos abîmées, et « avec un poinçon elle y indique, en braille, les coordonnées géographiques de la sépulture, redonnant aux morts effacés un endroit, un lieu de mémoire, un emplacement à déchiffrer⁹⁷⁵. » Le braille indique les coordonnées géographiques des tombes des déserteurs et non pas leurs noms, en gardant encore leurs identités secrètes. Le portrait du portrait méconnaissable du défunt nous fait penser à Nadar, le braille vient d'une écriture spécifique destinée aux aveugles inventée dans l'école de Valentin Haüy, et les enregistrements des coordonnées géographiques répondent à la technique de l'arpentage inventée par Alphonse Bertillon. Ces trois formes de représentation imitent directement les méthodes liées de ces trois personnages, mais le sujet devient la disparition, la mort.

Si un défunt ne peut plus proclamer sa propre identité, il faut une autre personne pour l'aider à justifier son existence. Dans les pratiques hypertextuelles, Gérard Genette définit la forgerie comme une continuation par la voie d'imitation : « Lorsqu'une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de toute autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre⁹⁷⁶. » La cérémonie des funérailles est une continuation qui fait s'achever la vie d'une personne morte et la tombe devient notre dernière œuvre qui peut être laissée à notre nom dans le monde. Quand la photo d'un défunt sur une tombe a disparu à cause du temps, ou à cause du vol ou de la destruction, cette disparition devient une occasion pour l'artiste de faire la continuation pour les dernières œuvres importantes de ces déserteurs en imitant les méthodes des trois personnages qu'elle a choisis au Cimetière du Père-Lachaise. Le projet de *Déserteurs* de l'artiste devient ainsi une continuation aux noms d'Alphonse Bertillon, de Nadar et de Valentin Haüy. L'artiste parcourt les 70000 sépultures du Cimetière du Père-Lachaise et trouve 379 tombes dites de « déserteurs » qui perdent leur identité. Souvent, les photos abîmées des défunts sont

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 182.

cadrées par la médaille ovale et l'artiste photographie ces photos méconnaissables en format de 7 x 9 centimètres (Fig. 315) pour se conformer au format de la photo d'identité frontale inventé par Alphonse Bertillon dans son livre sur la photographie judiciaire⁹⁷⁷. La photographie de l'artiste ne peut que représenter ainsi le matériau des photos de défunts dans leur état de dégradation. Les traces du temps et la dissolution du papier photo et l'érosion du cadre métallique, l'absence de la photo remplacent le visage du défunt dans les photographies de l'artiste. Ce que la photographie des déserteurs veut représenter, c'est la disparition, la dégradation et la décomposition, tout comme le décès de l'être humain. Cette fois, la photographie ne représente pas ce qui a été là, mais au contraire, ce qui n'a pas été là.

Pour renforcer la matérialité des photos des déserteurs, le braille demande au spectateur de toucher l'image comme un aveugle en proposant une autre dimension sensorielle de la photographie (Fig. 316). En même temps, les coordonnées géographiques en braille font localiser les déserteurs et les mettent dans un ordre du système spatial précis comme le système du bertillonnage dans lequel on invente et standardise notre identité moderne par l'arpentage. Les 379 déserteurs sont encadrés ainsi dans le système conçu par l'artiste comme s'ils retrouvaient une nouvelle photo d'identité. La photographie de l'artiste, en tant que continuation (hypertexte) de ces photos abîmées (hypotexte) n'utilise que des photos originelles, sans faire vraiment la transposition stylistique. Il s'agit donc d'une relation parallèle entre la photo sur tombe et la photographie de l'artiste, comme l'explique Gérard Genette : « La continuation ne devrait donc se proposer qu'en parallèle avec la mutilation, et ses séquelles d'ébauches, auxquelles elle ne se substituerait pas, mais s'adjoindrait [...] »⁹⁷⁸. » L'artiste respecte l'état détérioré des photos sur tombe et n'ajoute que les coordonnées géographiques en braille discrètement, comme des estampilles gaufrées qui marquent l'authenticité d'un document imprimé. L'information des coordonnées géographiques, comme les adresses de domicile des déserteurs, sont enregistrées et certifiées par les méthodes systématiques et scientifiques du Bertillonnage dans les photos prises par l'artiste.

En fait, quand on regarde ces photos abîmées prises au Cimetière du Père Lachaise, les visages ne sont plus identifiables et l'enquête menée par Stéphanie Solinas ne peut

⁹⁷⁷ Entretien audiovisuel entre Stéphanie Solinas et Hélène Giannecchini, « Stéphanie Solinas présente "Déserteurs" », le magazine du *Jeu de Paume* [En ligne], réalisé par Elsa Brès & Adrien Chevrot, © Stéphanie Solinas, 2015. Disponible sur <https://vimeo.com/132413682> [consulté le 15 mai 2021].

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 194.

pas donner vraiment aux déserteurs leur identité comme dans le monde des vivants. La photographie perd son pouvoir de représentation au fur et à mesure du temps en se dissolvant. La photographie de l'artiste, comme palimpseste, ne peut que représenter la trace du temps dans les portraits des déserteurs sur les tombes. Dans l'exposition *Déserteurs* à l'église Saint-Eustache (Fig. 317), l'artiste présente un empilement de ces 379 tirages photographiques des déserteurs comme une colonne monumentale ou un mémorial avec la sculpture des mains croisées en haut, et cette installation produit ainsi un effet de strates géologiques avec l'ensemble de l'œuvre. L'enquête-palimpseste de l'artiste fait basculer la photo d'identité non seulement de son sujet à son matériau, de sa spiritualité à sa matérialité, mais aussi de sa représentabilité à son irréprésentabilité. Avec l'inspiration du triangle composé par les trois figures du Cimetière du Père Lachaise, l'artiste continue à déployer le triangle à l'échelle de Paris pour faire surgir les différentes identités (Fig. 318). Par exemple, elle trouve un itinéraire en reliant trois points de localisation importants comme triangle : le Cimetière du Père de Lachaise pour la réalisation de son projet, l'église Saint-Eustache pour son exposition, la Société française de photographie pour l'accueil de son projet jusqu'au dernier point de croisement : la Chapelle de la Sorbonne qui est reconstruite par le cardinal de Richelieu au XVII^{ème} siècle. En prolongeant son enquête-palimpseste dans de nouvelles pistes vers la découverte et le surgissement de nouvelles identités, l'artiste choisit ainsi la citation du cardinal de Richelieu : « Il faut dormir comme un lion sans fermer les yeux », et son image est aussi comme une sentinelle pour accompagner son exposition *Déserteurs*.

Les photos des *Déserteurs* effacent la visibilité de la photographie en faveur de sa matérialité et une autre enquête de Stéphanie Solinas se concentre aussi sur ce qui est invisible dans l'identité islandaise durant sa résidence à Reykjavik en 2014. Cette fois, contrairement aux idées de l'identification scientifique d'Alphonse Bertillon, l'artiste s'inspire des aventures de Jean-Baptiste Charcot (1867-1936 ; Fig. 319), neurologue comme son père Jean-Martin Charcot (1825-1893) d'un côté, et explorateur polaire et double médaillé d'argent en voile aux Jeux olympique d'été de 1900. En 2020, l'artiste publie *Guide du Pourquoi Pas ?* (Fig. 321) dont le nom *Pourquoi Pas ?* appartient aux bateaux de Jean-Baptiste Charcot sur plusieurs générations. En tant que bateau de quatrième génération, le *Pourquoi Pas ? IV* (Fig. 320) devient le premier navire-école de la marine française en 1912 et Jean-Baptiste Charcot effectue ainsi des missions

scientifiques avec le *Pourquoi Pas ? IV* à partir de 1918. En 1926, avec *Pourquoi Pas ? IV*, Jean-Baptiste Charcot explore le Groenland et ramène beaucoup de fossiles et d'échantillons d'insectes et de flore. En 1929, il est reçu à l'Académie de marine et publie *Dans la mer du Groenland : Les croisières du Pourquoi Pas ?*. Le 3 septembre 1936, de retour du Groenland, le *Pourquoi Pas ? IV* fait une escale à *Reykjavik* à cause de la réparation de la chaudière du bateau, et le 16 septembre au large de *Reykjavik* est frappé par une violente tempête cyclonique, et coulé ensuite. Ce naufrage fait 23 morts, y compris Jean-Baptiste Charcot, 17 disparus naufragés et 1 seul survivant, le maître timonier Eugène Gonidec. Selon Serge Kahn, biographe de Jean-Baptiste Charcot, Eugène Gonidec raconte que le commandant Charcot, comprenant la destruction inévitable du *Pourquoi Pas ? IV*, accompagné d'un autre officier reste à bord et coule avec le navire, selon les plus pures traditions de la marine⁹⁷⁹. Aujourd'hui, on peut retrouver son ouvrage *Dans la mer du Groenland : Les croisières du Pourquoi Pas ?* (Fig. 322) qui a été réédité en 1938 par l'édition Paul Duval et en 2019 par Praxys Marine, avec l'ajout d'un chapitre sur le naufrage en 1936.

Dans *Guide du Pourquoi Pas ?*, Stéphanie Solinas cite une petite introduction sur Jean-Baptiste Charcot :

À la mort de son père, Jean-Baptiste Charcot abandonne la médecine et fait construire un bateau, son premier *Pourquoi Pas ?*, poursuivant son rêve de navigation – « Pourquoi pas ? » étant sa réponse d'enfant à un père qui l'interrogeait sur son futur et dubitatif quant à la vocation de marin exprimée par son fils. Devenue sa devise, elle exprime selon lui son caractère, mélange de doute et de volonté, qu'il exerce à la tête de nombreuses et cruciales missions polaires françaises⁹⁸⁰.

« Pourquoi pas », en tant que réponse provocatrice, implique déjà sa détermination d'être navigateur, et c'est aussi la raison pour laquelle Jean-Baptiste Charcot baptise plusieurs ses bateaux « Pourquoi pas » sans oublier son rêve d'enfant. L'artiste rappelle aussi le rôle important de son père : « Jean-Martin Charcot est le fondateur de la neurologie moderne et l'un des grands promoteurs de la médecine clinique, une figure

⁹⁷⁹ Serge Kahn, *Jean-Baptiste Charcot : explorateur des mers, navigateur des pôles*, Grenoble, Gléna, 2006, p. 274-279.

⁹⁸⁰ Stéphanie Solinas, *Guide du Pourquoi Pas ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020, p. 12.

du positivisme. Ses travaux sur l'hypnose et l'hystérie sont à l'origine de l'École de la Salpêtrière à Paris⁹⁸¹. » Pour l'artiste, la famille de Charcot établit une discipline très importante par laquelle on s'intéresse aux troubles mentaux à l'hôpital à la fin du XIX^{ème} siècle et crée une nouvelle perspective sur notre monde intérieur. L'esprit explorateur de Jean-Baptiste Charcot et la curiosité sur la mentalité de Jean-Martin Charcot proposent à l'artiste deux orientations dans son projet artistique à *Reykjavik*. Notamment, à la fin de l'introduction, l'artiste mentionne aussi le naufrage du *Pourquoi Pas IV*, et son *Guide du Pourquoi Pas* se présente comme la continuation d'un ouvrage inachevé de Jean-Baptiste Charcot pour achever son voyage interrompu à cause du naufrage à *Reykjavik*.

Dans « Marche de l'ouvrage et observation », l'artiste explique d'abord la méthode de son projet :

À *Reykjavik* en 2014 pour investiguer les intangibles de l'identité islandaise, il a fallu me rendre à l'évidence : aveugle à leur réalité, j'allais devoir utiliser d'autres yeux que les miens. J'ai soigneusement choisi mes intercesseurs : des médiums, des scientifiques, des artistes, que j'ai interrogés sur la mort, l'au-delà, les elfes, les gens cachés, les forces telluriques, le lien génétique, l'inspiration. Au fil des entretiens, recueillant leurs paroles, je devenais le lieu où leurs idées se complétaient, se contredisaient, vivaient. C'est du désir que cet espace du dedans puisse être arpente par d'autre qu'est né le *Guide du Pourquoi Pas* ?⁹⁸².

Comme la représentation de l'invisibilité des photos des *Déserteurs*, la réalité de l'identité islandaise, telle que la réalité sociale, la réalité géopolitique, n'est pas l'objet de son enquête. La réalité, pour l'artiste, est quelque chose qu'on peut observer, mais l'identité, au contraire, est difficile à connaître du point de vue d'un étranger. Donc, elle doit demander des « intercesseurs », qui interviennent en faveur des Islandais, et elle les laisse parler de ce qu'elle ne peut pas voir et non plus connaître. L'artiste choisit plutôt des sujets « irréels », au contraire des sujets réels et compréhensibles dans le cadre de la réalité, afin de toucher à l'imaginaire populaire des Islandais. En suivant leurs paroles, on peut vraiment entrer dans une certaine identité islandaise.

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² *Ibid.*, p. 9.

Comme le schéma en triangle de *Déserteurs*, l'artiste cherche aussi des schémas pour relier la territoire islandaise et l'identité islandaise :

Découvrant la similitude de l'île islandaise renversée avec le cerveau humain, croisant le fantôme du *Pourquoi Pas ?*, le bateau de Jean-Baptiste Charcot hantant ses côtes, j'ai emprunté le chemin des tentatives des Charcot père (pionnier de la neurologie scientifique) et fils (explorateur polaire) de cartographe respectivement le paysage cérébral et le paysage physique. Leur présence surgie du passé et superposée m'a accompagnée pour élaborer un parallèle entre géographie de la pensée et géographie du territoire⁹⁸³.

En s'inspirant des deux figures du fils explorateur et du père neurologue de la famille Charcot, l'artiste superpose le contour du cerveau humain avec la carte de l'Islande (Fig. 323-325) afin de créer un voyage mental comme physique en Islande. Comme le déclare l'artiste : « Avec treize itinéraires composés des voix entretissées de mes interlocuteurs, le *Guide du Pourquoi Pas ?* est une expédition dans les mondes invisibles, une aventure dans les idées, un guide de randonnées cérébrales⁹⁸⁴. » L'organisation des treize itinéraires est intégrée dans les quatre parties :

- I. Randonnées apoptotiques : 1. Péninsule des Disparus, 2. Pointe des Médioms.
- II. Excursions en terres occipitales : 3. Faille de la Réalité, 4. Mont des Voyageurs, 5. Récif des Lumières.
- III. Routes des connexions telluriques : 6. Glacier du Milieu, 7. Désert de l'Identité, 8. Cratère des Origines.
- IV. Circonvolutions de la connaissance : 9. Lac Hélicoïdal, 10. Gorges des Voix Dissonantes, 11. Volcan de l'Homme du Progrès, 12. Chute des Illusions, *Phénomènes Lumineux⁹⁸⁵.

L'artiste nomme chaque partie avec les vocabulaires spécialisés de la neurologie et de la terre et du voyage. En ce qui concerne les treize itinéraires, l'artiste combine les

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 9-10.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

vocabulaires géomorphiques avec les thèmes qui touchent à la vie, aux activités de l'Homme etc. On peut comprendre que les choix de ces vocabulaires ont pour fonction de mettre les paroles des intercesseurs dans la géographie de l'Islande, si on revient à la carte proposée par l'artiste sur les localisations réelles islandaises (Fig. 326).

Jean-Baptiste Charcot publie durant sa vie son journal sur son expédition antarctique, ses réflexions sur Christophe Colomb (1451-1506) ou ses voyages nordiques ou au Pôle Sud avec *Pourquoi Pas ?*. Dans son ouvrage *Dans la mer du Groenland : Les croisière du Pourquoi Pas ?*, on peut trouver certaines descriptions sur l'Islande, mais il n'y a pas d'article écrit spécifique sur l'Islande. Il est intéressant de comparer le récit de voyage de Jean-Baptiste Charcot avec *Guide du Pourquoi Pas ?* pour voir la différence entre leurs organisations d'un itinéraire. Dans ses missions au Groenland entre 1925-1928, l'organisation du récit suit les deux croisières *du Pourquoi Pas ?*. Par exemple la première partie comprend : « La première croisière du *Pourquoi Pas ?* au Groenland, Les Féroë, Jan-Mayen, Le Poste de T.S.F. de Jan-Mayen, La Mer du Groenland et la ceinture de glaces, la navigation dans les glaces et les navires polaires, Notre première traversée de la ceinture de glaces, Le Scoresby Sund, Les Pionniers de la baie de Rosenving, Le retour, Rockall⁹⁸⁶ ». Le récit met l'accent sur les localisations géographiques et la géomorphologie locale à travers les yeux du conquérant. Dans la deuxième partie : « Résumé de l'histoire de la colonisation du Groenland, Le capitaine Ejnar Mikkelsen et le premier essai de colonisation sur la côte orientale du Groenland », l'auteur exprime son admiration pour la colonisation européenne de la population locale. Le récit de cette première croisière reflète non seulement l'esprit de l'explorateur mais aussi l'attitude colonialiste de l'Europe. En outre, il y a peu d'échanges avec la population locale dans ce récit de voyage, mais plus des descriptions géographiques et scientifiques, puisque le véhicule de voyage est un grand navire où séjournent l'auteur et son équipe. Comme le dit Jean-Baptiste Charcot dans l'introduction : « Le lecteur, en s'associant à ces missions scientifiques, visitera les Féroë, Jan-Mayen, Reykjavik, Rockall. Il assistera à la genèse et à la réalisation du hardi projet de colonisation du Groenland Oriental ; il fera intimement connaissance avec des régions peu connues, malgré leur proximité relative, et participera aux efforts

⁹⁸⁶ Jean-Baptiste Charcot, « Table des matières », *Dans la mer du Groenland : Les croisière du Pourquoi Pas ?*, Paris Tohubohu édition, coll. « Maritime Alain Rondeau », 2019, p. 257.

qui y furent tentés pour secourir l'infortuné mais glorieux Latham 47⁹⁸⁷. » La vision du navigateur intègre la vision du colonialiste sur un territoire inconnu.

En outre, dans le récit de voyage de Jean-Baptiste Charcot, il y a une ambition de conquérir et de contrôler le monde sauvage du Groenland, tout comme l'ambition de guérir les maladies nerveuses dans *Sur les divers états nerveux déterminés par l'hypnotisation chez les hystériques* (1882) de Jean-Martin Charcot. Face au climat polaire et à la nature nordique, comme face aux symptômes dépressifs humains, ces deux figures montrent leur volonté de conquérir ce qui n'est pas dans l'ordre établi par la réalité. Leurs explorations scientifiques témoignent des grands travaux d'établissement de la réalité, de la raison, ou encore de l'État-nation depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Dans la quatrième partie, après l'échec d'une intervention de secours pendant son expédition en 1928, Jean-Baptiste Charcot exprime son chagrin : « Je range soigneusement mes moufles, mes bottes, tous mes vêtements polaires ; avec mon bateau, ils furent les auxiliaires de mes premiers efforts et les témoins d'illusions et d'espoirs qui disparaissent sous l'horizon du temps comme les sommets des icebergs sous l'horizon de la banquise⁹⁸⁸. » L'auteur comprend bien que le danger habituel de la navigation dans la région polaire, mais son équipage et son bateau *Pourquoi Pas ?* l'accompagnent toujours comme ses amis. Il utilise ainsi la première personne du pluriel pour exprimer sa relation intime avec son bateau : « Nous avons vieilli ensemble, nous nous sommes usés dans le même travail ; avons-nous terminé⁹⁸⁹ ? » Dans la cinquième partie : « Le Dernier voyage, Le Savant et le marin, Le Drame », des récits à la troisième personne sont ajoutés pour décrire le naufrage en 1936 et aussi pour compléter toute l'histoire de la vie de Jean-Baptiste Charcot. Il s'agit de forgerie, la pratique hypertextuelle utilisée comme continuation pour achever une œuvre interrompue à cause de la mort de l'auteur. On ne connaît pas l'auteur qui remplace l'écriture de Jean-Baptiste Charcot mais ces récits imitent bien son style de journal intime dans ce récit de voyage au Groenland. Dans le dernier texte de l'ouvrage, on peut connaître la dernière scène avant la mort de Jean-Baptiste Charcot :

Une voie d'eau s'est déclarée. Chacun est remonté sur le pont. Chacun a compris.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 228.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

Chacun a bouclé la ceinture de sauvetage. Les ordres se succèdent, méthodiques : « les embarcations à la mer ! » Mais les vagues emportent, crèvent ou arrachent chacun des canots. Le pont, dévasté, se fait désert. Sur la passerelle, Jean Charcot et le commandant Le Coniat, droits, immobiles, à la fois calmes et tragiques, sont à leur poste ; Flourey vient les rejoindre. Il est pilote, il sait son devoir. Quand le bateau ne gouverne plus, la place du pilote est à côté de ceux qui vont mourir⁹⁹⁰.

La source originale de ce témoignage vient certainement d'Eugène Gonidec, le seul survivant de ce naufrage, mais à la fin du texte on ne trouve qu'un acronyme : C.B. pour indiquer l'auteur de cette continuation pour donner la fin du récit de voyage de Jean-Baptiste Charcot, mais aussi pour conclure la vie d'un grand navigateur.

Dans ce récit de voyage de Jean-Baptiste Charcot, *Pourquoi Pas ? IV* symbolise non seulement sa compagnie fidèle et éternelle, mais représente aussi l'identité de son maître – navigateur sage et courageux. Quand Stéphanie Solinas reprend le nom *Pourquoi Pas ?*, elle veut transformer ses expéditions, ses voyages, ses aventures en enquête de l'identité islandaise. D'un côté, elle espère emmener le lecteur dans le monde intérieur des Islandais comme les expériences de navigation du *Pourquoi Pas ?* dans les pays nordiques. D'un autre côté, puisque le naufrage au large de l'Islande laisse Jean-Baptiste Charcot et *Pourquoi Pas ?* « hanter » toute l'île en devenant une légende locale, l'artiste veut communiquer avec les Islandais qui croient aux fantômes, aux esprits et enregistrer leurs paroles, tout comme une thérapie psychanalytique. Entre guide de voyage et enquête sur le terrain, l'artiste peut continuer le récit de voyage de Jean-Baptiste Charcot.

Au début de chaque itinéraire, l'artiste propose une description géographique sur un lieu réel en Islande comme point de départ, puis les dialogues des personnes qui se sont entretenues avec elle. La présence de l'artiste, ainsi que ses questions et ses paroles sont omises parmi ces dialogues qui sont divisés et marqués par les acronymes des participants. Sans un ordre particulier dans l'organisation des différentes interventions, leurs paroles s'entrecroisent librement, parfois se contredisent, ou parfois s'accordent les unes avec les autres dans chaque sujet choisi par l'artiste. L'artiste nomme le premier itinéraire à la « Péninsule des Disparus » et choisit d'abord la péninsule de Snæfell et précise ses coordonnées 64° 51' 29" N / 23° 06' 54" W pour l'introduction :

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 251.

« SNÆFELLSNES – Péninsule à l'extrémité de laquelle s'élève le volcan en dormi Snæfellsjökull. Dans son roman Voyage au centre de la Terre. Jules Verne situe à son sommet l'entrée de la Terre. Pour certains, il est le centre de puissances spéciales⁹⁹¹. » La péninsule implique un emplacement entre terre et mer et le volcan est une ouverture vers l'intérieur de la Terre mais toujours inaccessible par l'être humain. Les dialogues se déroulent dans ce paysage typiquement islandais. L'artiste plasticienne RÚRÍ (RUR) parle de son œuvre architecturale :

J'ai conçu *Gate – A Memorial for Missing Persons* [« La Porte – Un mémorial aux disparus », ou à ceux qui n'ont pas été retrouvés, ou dont les restes se trouvent dans des régions reculées du monde (2003), cimetière de Gufunes, Reykjavik] comme un phare, où quatre portes s'ouvrent sur les quatre points cardinaux. Au sol, il y a un labyrinthe, symbole du développement spirituel, du chemin qui nous éloigne de l'animalité. *Gate* évoque la quête d'évolution de tout un chacun, et le passage à travers les dimensions. Entre la vie terrestre et la vie spirituelle⁹⁹².

Dans ce mémorial pour un cimetière (Fig. 327), la porte indique aux morts ou aux disparus l'endroit de leur repos. En même temps, on peut comprendre que l'image de la porte ouverte propose à l'artiste comme un passage entre vie et mort, et l'agencement du labyrinthe symbolise ce passage qui donne autant de possibilités mais aussi autant d'obstacles pour nous entraîner à sortir d'embarras.

L'imagination du monde des morts n'est pas réservée seulement aux artistes. Pour HERMUNDUR R. SIGURÐSSON (HRS), médium et numérologue : « Si on pouvait voir les morts, peut-être que le monde serait meilleur⁹⁹³. » Le malfaiteur a peur de voir la victime ou de croire en sa vengeance. Pour ÍRIS ÞÓRARINSDÓTTIR (Ip), attachée culturelle de l'ambassade de France à Reykjavik et musicienne, au contraire, le monde des morts peut exister pour nous reconforter : « Je pense qu'il y a davantage. Mais sous quelle forme ? Difficile à dire. S'il n'y a rien après la mort, c'est un peu triste. Je ne l'accepte pas⁹⁹⁴. » HRS donne une explication au niveau psychologique : « Je crois que l'ego essaie de se persuader qu'il y a quelque chose après la mort. Parce que l'ego n'est

⁹⁹¹ Stéphanie Solinas, *Guide du Pourquoi Pas ?*, *ibid.*, p. 37.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 39.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

pas prêt à lâcher – “ je veux maîtriser ma vie ”. Peut-être que c’est pour ça qu’on dit qu’il y a une vie après la mort. Mais peut-être aussi qu’elle existe bel et bien⁹⁹⁵. » Un esprit peut être la présence de l’énergie de l’ego. Il choisit de croire les médiums : « Il y a tellement de médiums qui parlent d’esprits, je me dis que ça doit exister. Il y a beaucoup plus que ce que l’on voit⁹⁹⁶. » RUR complète encore son idée de la création du mémorial : « La porte ; on trouve beaucoup de récurrences dans notre folklore. Par exemple, la veille du Nouvel An, on dit que si tu t’assieds à un carrefour, tu peux voir les gens cachés. Ça fait probablement référence aux autres dimensions. Le carrefour, c’est l’endroit où les dimensions se croisent⁹⁹⁷. » L’artiste RUR s’inspire du folklore islandais et son mémorial est conçu aussi pour servir aux autres dimensions, pas seulement pour nous. Pour AÐALHEIÐUR L. GUÐMUNDSDÓTTIR (ALG) un autre médium qui enseigne aussi l’art : « Les morts ne m’intéressent pas. Il y en a plein, bien sûr. Il y en a trop⁹⁹⁸. » Il peut croire au monde de morts même s’il ne veut pas trop en parler.

Dans le deuxième itinéraire à la « Pointe des Médiums » : « 66° 21' 35.36" N / 22° 39' 22.87" W. *HORNSTRANDIR – Péninsule sauvage située dans la région des Vestfirðir, les fjords de l’Ouest. Au XVII^e siècle, ce territoire est le principal terrain de la chasse aux sorcières en Islande*⁹⁹⁹. » Cette péninsule symbolise une histoire des bûchers et des persécutions des sorcières à l’avènement de la Raison et des Lumières introduites par les européens. La géomorphie de pointe nous fait imaginer que la chasse aux sorcières se poursuit jusqu’à la partie extrême nord et lointaine de l’île. RAGNHEIÐUR INGUNN ÁGÚSTSDÓTTIR (RAK), artiste et céramiste, parle d’une coutume islandaise : « Au début du XX^e siècle, lorsqu’une mort survenait, il était commun d’aller voir un médium pour entrer un contact avec la personne disparue. C’était normal. Et cette pratique existe toujours aujourd’hui, bien qu’elle soit toutefois moins fréquente¹⁰⁰⁰. » Il s’agit de la culture ou de la croyance populaire, comme l’explique RAGNHEIÐUR (RAG) : « La plupart des gens en Islande croient en certains aspects du spiritualisme : la vie après la mort, la possibilité d’entrer en contact avec tes

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 42-43.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

proches qui sont décédés¹⁰⁰¹. » Après tant de siècles, la croyance populaire locale n'a pas disparu à cause de la chasse aux sorcières. HRS, en tant que médium, parle sincèrement de son expérience embarrassante : « Parfois je vois des gens comme je te vois. Je peux rencontrer quelqu'un et lui dire : "Jon, comment vas-tu ? C'est Gunnar !" Et puis son frère me dit : "Il n'y a personne ! Jon est mort il y a deux ans." Ah mince, j'avais oublié. Il était là, tout simplement. J'ai pris sa main. Je l'ai sentie. Bizarre¹⁰⁰². » Son « troisième œil » lui fait confondre les vivants et les morts, même s'il ne sent pas de leurs différences.

BRAGI SKÚLASON (BS), aumônier et chercheur en anthropologie à l'Hôpital universitaire national d'Islande, trouve que les gens peuvent être plus superstitieux que les médiums :

J'ai rencontré un veuf qui voulait honorer la mémoire de sa femme. Il allait au cimetière et achetait toujours des fleurs à mettre sur sa tombe. Il s'en occupait bien, il tondait le gazon. Un jour, il s'est demandé : « Est-ce qu'elle sait que je fais tout ça ? » Il a décidé d'aller consulter un médium pour lui poser la question. Sa femme s'est exprimée à travers le médium : « C'est très chouette ce que tu fais, fleurir ma tombe, etc. Mais je veux que tu saches que je ne suis pas là-dessous. Faisant écho à ce que d'autres veufs disent, il a ajouté : « Elle peut m'accompagner partout. Je suis allé en Espagne, au Danemark, et elle y était aussi »¹⁰⁰³.

Le veuf choisit de croire plus à l'existence du fantôme de sa femme que les paroles de sa femme qui sont transmises par le médium. Puisqu'un médium voit plus qu'un profane, il peut être considéré comme un fou, comme le dit le médium ALG :

Pour mes recherches, j'ai travaillé avec des jeunes hospitalisés pour des maladies mentales. Nombreux étaient ceux qui voyaient, qui entendaient des voix ; c'est la médiumnité. De nos jours, quand un enfant a cette faculté, les parents s'inquiètent, ils vont voir un médecin qui diagnostique une schizophrénie et prescrit un traitement. Mais si on prend des médicaments aussi puissants à six ans, à vingt ans on est fini,

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁰³ *Ibid.*

malade à vie. C'est la façon européenne de traiter les médiums : les considérer comme défaillants¹⁰⁰⁴.

Si un médium est jugé comme malade mental, il peut devenir vraiment malade à cause des médicaments, comme les neuroleptiques. Pour ALG, « Au sein de la culture chrétienne, les médiums n'étaient pas acceptés. Ils étaient considérés comme des sorciers. Il ne fallait pas en parler. C'était une question de vie ou de mort. Leurs capacités devaient être cachées¹⁰⁰⁵. » Le jugement des « anormaux » qui sont vus relativement aux normaux peut se baser sur leurs différences et sur leur minorité. La persécution des minorités païennes du XVII^{ème} siècle à cause de la religion peut être transformée en diagnostic clinique de la schizophrénie.

Néanmoins, du fait de sa distance avec l'Europe, la culture du recours au médium peut survivre encore en Islande. Selon l'artiste RAK : « En France, les gens te croient bizarre si tu parles de médiums. Alors qu'ici, en Islande, il existe une "Société de l'Âme" ou quelque chose dans le genre : tu peux appeler pour voir un médium, tu peux prendre rendez-vous comme chez un dentiste¹⁰⁰⁶. » L'artiste RUR partage aussi le même avis : « En Islande, c'est normal. On dit que consulter un médium, c'est comme aller chez le dentiste – on fait des visites de contrôle¹⁰⁰⁷. » RAG propose le sondage de ce phénomène : « Plus de la moitié de la population consulte les médiums ; on parle de 60 à 70 %. Honnêtement, je peux te dire que ce chiffre pourrait être plus élevé encore¹⁰⁰⁸. » D'après le médium HRS, même les gens normaux ont leur capacité d'imaginer lors de l'absence des choses qu'on déjà voit et déjà connaît :

Tout le monde a la capacité de voir ou de vivre des choses qui viennent d'ailleurs, d'un autre monde, d'une autre dimension. Avec nos yeux, on ne voit que ce que le cerveau nous ordonne de voir. Rien d'autre. Je sais que j'ai une table dans ma cuisine, je sais que j'ai toutes ces choses ici. Mon cerveau les a déjà enregistrées comme étant là. Je peux donc les voir. C'est pour ça qu'elles sont là. Les choses que nous ne voyons pas, c'est parce que le cerveau n'en a pas connaissance¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

Pour les gens normaux, la capacité d'imagination vient souvent des connaissances. Si on ne voit pas un fantôme, c'est parce qu'on ne le connaît pas, non pas parce qu'il n'existe pas. HRS raconte ainsi les malentendus causés par son don : « À l'école, la politesse voulait que l'on se lève quand quelqu'un entrait dans la classe. Un jour où je me suis levé, le prof s'est fâché : “Mais assieds-toi, voyons ! Tu as des vers ou quoi ?” J'ignorais que je pouvais voir les morts¹⁰¹⁰. » Les connaissances maîtrisées par l'homme peuvent être limitées dans certains cas, mais elles sont souvent considérées comme le seul moyen légitime de voir le monde.

En continuant à entrer dans la dimension invisible de l'Islande, le lecteur est emmené dans le troisième itinéraire « Faille de la réalité » : « *PINGVELLIR – Plaine d'effondrement, ou graben, située à la frontière des plaques tectoniques et européennes. Lieu de rassemblement originel d'un des premiers parlements du monde, l'Alping, qui y fut fondé dès 930. Le 17 juin 1944, l'indépendance de l'Islande y fut proclamée*¹⁰¹¹. » L'Alping symbolise un institut de l'État qui a été fondé par la volonté du peuple islandais. Selon le directeur de l'École des elfes MAGNÚS SKARPHÉDINSSON (MS), « 54% des Islandais croient aux elfes ou admettent la possibilité de leur existence¹⁰¹². » Il s'agit d'une croyance animiste partagée par la population islandaise. Pour les scientifiques, comme PATRICK SULEM (PS), chercheur en médecine, cette croyance est très générale « C'est comme la religion : les gens croient aux elfes, sans trop savoir pourquoi. Lorsque l'on demande aux enfants : “ Est-ce que tu crois au Père Noël ? ”, ils répondent par l'affirmative. C'est la même chose pour les Islandais et les elfes¹⁰¹³. » Les figures d'elfes sont beaucoup représentées par un petit peuple ou les créatures anthropomorphiques dans la mythologie nordique et le folklore scandinave. D'après l'imagination du médium HRS : « Les elfes sont bien plus petits. Trente centimètres environ. Certains sont minuscules. Ils s'habillent bizarrement, avec des vêtements sales. Enfin je n'en ai jamais vu, donc je ne sais pas¹⁰¹⁴. » L'image de l'elfe est aussi celle d'un gardien de la terre, comme le dit l'artiste HILDUR YR JÓNSDÓTTIR (HYJ) : « Partout en Islande nous avons des histoires de routes dérivées pour ne pas déranger

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

les elfes¹⁰¹⁵. »

Le culte des esprits, comme les elfes, a son influence non seulement dans les pensées du peuple mais aussi dans les travaux de construction publique, selon MS :

Il y a vingt ans, mon frère était ministre de l'Environnement. Cela faisait trois jours qu'il était en poste lorsque les experts gouvernementaux sont venus le voir. Ils lui ont demandé : « Il faut qu'on sache ce que vous pensez des elfes et des gens cachés. Il faut prendre ces questions au sérieux.

- Pourquoi ?
- Parce que nous avons des dizaines de rapports qui montrent que lorsque l'État commande la construction d'une route, d'un pont ou d'un logement, là où, selon les habitants, les elfes habitent, tout part à vau-l'eau dans le chantier. À cause des intempéries, des accidents, des grèves, des machines qui ne fonctionnent pas ; il n'y a que des problèmes, des problèmes... Le gouvernement a estimé que construire là où les elfes habitent coûte deux à trois fois plus cher qu'ailleurs. Donc, monsieur le ministre, si les gens du coin vous disent que des elfes habitent là où la route est censée passer, modifiez-en immédiatement la trajectoire. N'en parlez à personne. Ne l'avouez à personne. Changez la trajectoire avant même le début des travaux.
- Vous croyez tous aux elfes ?
- Non, aucun de nous n'y croit.
- Alors pourquoi voulez-vous que je change la trajectoire d'une route ?
- Pour faire économiser de l'argent à l'État¹⁰¹⁶ !

Les scientifiques pour l'évaluation environnementale doivent respecter la croyance populaire, puisque le sujet concernant les elfes devient facilement un sujet public. Le culte des elfes est aussi une attitude de respect à la nature et à l'environnement dans la conscience collective des Islandais. Dans le point de vue de MS, le spiritualisme en Islande est un patrimoine culturel immatériel qui a disparu en Europe : « Les Lumières ont tué tous les mythes d'Europe, la foi, le mysticisme – dont la croyance dans les esprits de la nature et les elfes. Ça a été effacé de la société. C'est trop irrationnel pour

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

eux. Mais l'Islande était tellement loin dans l'Atlantique, tellement isolée, que les Lumières ne nous sont parvenues qu'en 1900. C'est pourquoi on croit toujours beaucoup aux elfes¹⁰¹⁷. » Les elfes sont sacrés même dans une élection profane de l'Homme, comme l'ajoute MS : « Ce serait un suicide politique qu'un élu islandais se lève et dise "Les elfes, c'est des conneries !" Il ne remporterait plus jamais une élection. C'est comme si en Angleterre quelqu'un proclamait : " Débarrassons-nous de la reine¹⁰¹⁸! » Chaque pays a son propre culte, soit au niveau religieux, soit au niveau politique. Le pouvoir magique des elfes n'est pas limité aux contes de fées mais bien présent dans la société islandaise. Pour illustrer l'habitat des elfes dans les champs de lave, l'artiste utilise des papiers photosensibles, les insère entre les roches, et obtient naturellement et directement ensuite une série de cyanotypes comme une estampe des traces d'elfes (Fig. 328).

Si les Islandais peuvent croire aux elfes, aux trolls ou aux gens cachés, que pensent-ils de Dieu ? Il faut suivre encore le cinquième itinéraire : « Récif des Lumières » proposé par l'artiste :

RECIF HNOKKI – Récif situé à 2,5 km de la ferme de Straumfjörður, district de Borgarnes. Le 16 septembre 1936, pris dans une violente tempête, le bateau de Jean-Baptiste Charcot, le Pourquoi Pas ? IV, heurte le Hnokki, provoquant son naufrage, 23 morts et 17 disparus. Le seul survivant, le maître-timonier Gonidec, raconte que le commandant Charcot, comprenant la destruction inévitable du Pourquoi Pas ? IV, libéra de sa cage la mouette Rita, leur mascotte devenue figure de l'âme du bateau¹⁰¹⁹.

L'association de l'événement du naufrage du *Pourquoi Pas ? IV* (Fig. 329-330) et de la collision avec le récif Hnokki implique non seulement un échec de la conquête coloniale de l'Europe, et aussi l'embarras du Dieu puissant de l'Europe sur la terre mythique nordique. En fait, Rita, en tant que mascotte représente déjà le spiritualisme dans la mission du navire. Sa survie devient la légende du *Pourquoi Pas ? IV* avec son maître. Pour le médium islandais ALG, Dieu représente plutôt un des bons esprits :

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

« Les esprits avancés sont comme une lumière. En quelque sorte, ils sont abstraits. J'ai l'impression qu'ils décident de leur aspect et prennent la forme humaine pour communiquer avec nous. Mais ils n'en ont pas besoin, ils ne vivent pas sous cette forme-là, cette matérialité¹⁰²⁰. » Les lumières sont une image de Dieu projetée par l'Homme. ALG pense qu'on ne doit pas se limiter à une seule explication, ni à certaines vérités :

Il est toujours simplificateur, voire dangereux, de vouloir décrire précisément les mondes cachés, de niveler des perceptions différentes. Ce sont des univers complexes que l'on ne voit pas, que l'on ne connaît pas. [...] Il faut respecter le chemin de chaque civilisation, et même de chaque médium, les différentes modalités d'appréhension. Il faut tout étudier, ménager la variété. Dès que l'on établit des vérités, cela bloque la connaissance, et nous retombons dans l'ignorance¹⁰²¹.

Les vérités peuvent devenir des ignorances si on veut voir seulement ce qu'on sait ou ce qu'on connaît. L'âme de *Pourquoi Pas ? IV* incarnée par la mouette survivante répond bien à l'animisme islandais et son expédition scientifique avec Jean-Baptiste Charcot est ainsi transformée en discussion autour de la croyance populaire islandaise dans le guide de l'artiste.

Dans le septième itinéraire « Désert de l'Identité », l'artiste présente un paysage délaissé : « ÖRÆFASVEIT – région la plus isolée du pays, deux larges rivières entravant son accès. Öräfi signifie “terres désolées” ou “terres abandonnées”¹⁰²². » L'identité islandaise est aussi née dans la situation d'une île qui s'éloigne tellement du continent européen. BS, aumônier et chercheur en anthropologie, exprime une relation proche entre lui et la nature : « Je ne sais pas vraiment l'expliquer, mais je me sens lié à la Terre. [...] C'est au-delà de la nationalité ; c'est la terre elle-même. Pareil avec les océans. Ils suscitent aussi un sentiment d'appartenance. Donc je pense que notre identité est indissociable de l'environnement¹⁰²³. » Autrement dit, il se sent plus une partie intégrante de la Terre qu'un citoyen de son pays. D'où vient cet attachement à la nature ? Selon AMANDA RIFFO (AR), artiste et guide touristique : « L'influence du

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 125.

¹⁰²³ *Ibid.*

paysage, de la géologie même, est perceptible. [...] Les Islandais vont manifester des attaches très fortes pour des choses qui peuvent nous paraître futiles ou dépassées car tout peut disparaître du jour au lendemain à cause d'une éruption. Une conscience que tout est dans le changement permanent¹⁰²⁴. » La menace de la nature est très présente dans la conscience de la population islandaise, comme le dit PS, chercheur en médecine : « L'ennemi commun n'est pas l'autre, l'étranger, tel courant religieux, les islamistes, les juifs ou les chrétiens. L'ennemi commun, c'est la nature. On ne craint pas l'altérité mais le temps, les éléments naturels, les volcans¹⁰²⁵. » Le scientifique oppose la vie humaine avec la nature, puisque la vie insulaire est riche en défis et en difficultés.

Malgré les difficultés rencontrées dans la nature, les Islandais sont fiers de leurs paysages naturels. Selon l'ethnologue CHRISTOPHE PONS, « Dans les lieux publics, les salles d'attente, les mairies, il y a des tableaux représentant la nature islandaise chargée d'une forme d'aura spirituelle, d'une sacralité¹⁰²⁶. » Même dans l'espace intérieur, on peut voir le culte de la nature chez les Islandais comme un culte religieux. Ce culte de la nature sert aussi à créer l'identité islandaise, comme le dit le guide AR : « Les Islandais ont un rapport intense au paysage – pas forcément admiratif, contemplatif, mélancolique, mais l'envisageant plutôt comme acteur politique du pays¹⁰²⁷. » Le chercheur en médecine PS trouve que la relation avec la nature éloigne les Islandais des autres : « Ici, les gens ne se pensent pas par rapport aux autres. Ils sont sur leur caillou, c'est ça qui les définit¹⁰²⁸. » En ignorant d'autres ou d'autres pays, l'île devient le centre du monde, comme l'ajoute AR : « Ici, si tu ne parles pas l'islandais, on dit que tu parles *útlensku* : “ la langue qui se parle hors de nos frontières ”. Ici, peu importe quelle langue tu parles, tu parles l'étranger, le non-islandais¹⁰²⁹. » Pourtant, pour CHARLOTTE SOHM (CS), programmatrice musicale, le caractère isolé de l'île favorise les créations artistiques des insulaires : « L'Islande est un tout petit pays, isolé, avec seulement trois cent mille habitants. Pourtant, il y a beaucoup d'artistes, de musiciens. On dit même que tout Islandais se doit d'écrire au moins un livre dans sa vie. Pourquoi ? La réponse qu'ils donnent est l'isolement. L'hiver est très long, donc

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 129.

les Islandais n'ont rien d'autre à faire que créer¹⁰³⁰. » C'est aussi l'opinion de l'artiste KATRÍN ELVARSDÓTTIR : « Tout le monde écrit des livres. Les Islandais sont très créatifs. Tout est plus ou moins possible ici¹⁰³¹. » les créations artistiques, musicales ou littéraires des Islandais qui envahissent toute l'île peuvent briser le sentiment d'isolement ou de solitude.

Si l'esprit créatif est un des caractères des Islandais, est-il génétique ? Pour répondre à cette question, dans les itinéraires suivants, les discussions portent la plupart sur les recherches de l'entreprise célèbre : *deCODE Genetics* dirigée par Kári Stefánsson, ancien professeur de neurologie à l'Université d'Harvard. Selon la présentation de PATRICK SULEM, directeur du séquençage clinique deCODE Génétiques : « deCODE Genetics s'articule autour de deux axes : la génétique – il faut donc les échantillons sanguins des Islandais – et les maladies – l'idée étant de découvrir certaines prédispositions¹⁰³². » PS explique une étude menée par deCODE Genetics sur le gène de la créativité : « Dans nos recherches sur la possibilité d'un lien entre créativité et schizophrénie, l'une de nos études s'intéresse à l'entourage généalogique de malades mentaux, souvent schizophrènes, afin d'identifier la proportion d'artistes¹⁰³³. » Selon JÓN GÚSTAFSSON, directeur de la communication de deCODE Genetics : « Dans le cadre du projet avec les artistes que nous poursuivons actuellement à deCODE Genetics, nous n'avons pour l'instant publié aucune découverte. Mais certains liens entre la schizophrénie et les artistes ont été détectés¹⁰³⁴. » Pour l'artiste RUR, « Ce qui est particulier chez les artistes, c'est que, pour pouvoir créer, nous devons être ouverts aux expériences. Il est possible que certains soient allés un peu trop loin, et que cela puisse expliquer alors leur schizophrénie », et en plus, « Nous sommes des espèces de capteurs vivants de la société – et ça demande de baisser sa garde ; impossible d'être un capteur toutes barrières relevées. C'est pourquoi les artistes sont souvent plus sensibles que les autres¹⁰³⁵. » Comme l'étude de l'hystérie chez les femmes de Jean-Martin Charcot, l'hypothèse du gène de la schizophrénie chez les artistes cherche aussi à justifier les maladies mentales par une catégorie de personnes. Le résultat scientifique peut devenir un simple préjugé.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰³¹ *Ibid.*

¹⁰³² *Ibid.*, p. 142.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 157-158.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 158-159.

Dans le dernier itinéraire « Phénomènes Lumineux (pouvant être observés d'en bas) », l'artiste introduit au lecteur le phénomène naturel typique des pays nordiques : « *AURORES BORÉALES – Phénomène lumineux caractérisé par des voiles extrêmement colorés dans le ciel nocturne, le vert étant prédominant. Selon certaines traditions nordiques, les aurores boréales sont les âmes des morts*¹⁰³⁶. » Pour l'artiste, les aurores boréales dans le ciel existent réellement et peuvent être vues par l'homme sur la terre. Le paysage des aurores boréales peut conclure ce grand voyage mais il n'est pas garanti que tout le monde pourra le voir pendant le voyage en Islande. Donc, au lieu de numéroter ce dernier itinéraire par treize, l'artiste utilise le symbole d'étoile pour le marquer comme un ajout. La compréhension de cet itinéraire dépend de l'interprétation personnelle du lecteur sur l'identité islandaise. Si la créativité n'est pas génétique, peut-elle être liée à certaine culture ou à certain culte ? Pour le médium HRS : « Les mondes cachés pourraient être une création de nos esprits. Je n'en suis pas sûr¹⁰³⁷. » Il compare la création artistique avec l'expérience surnaturelle : « Quand tu fais de l'art, tu crées quelque chose à partir de ce que ton esprit a déjà appréhendé. Quand tu inventes des choses, elles viennent donc de ce qui est déjà là. Tu apportes juste une perspective différente. C'est ainsi que nous évoluons. Mais de temps à autre, une idée géniale surgit de nulle part, d'un endroit que personne n'a jamais visité – d'autres dimensions, de Dieu, d'un ange gardien ? Que sais-je ?¹⁰³⁸ »

Un autre médium, ÞÓRHALLUR GUÐMUNDSSON (ÞG), explique encore plus directement la relation entre la créativité et les esprits : « Je suis sûr à 100 % que les esprits aident les artistes à créer. Tu es bloqué, tu vas faire autre chose pendant trois ou quatre heures, et quand tu reviens, tu as une vision du problème complètement nouvelle ; cela signifie que l'énergie a changé. Et d'où vient l'énergie ? De l'univers. Tu ne l'achètes pas en faisant tes courses !¹⁰³⁹ » Étant destinée à Stéphanie Solinas, ÞG affirme aussi que « tout le monde a un troisième œil », et qu'« il y a une chose que tu vas faire – je l'ai tout de suite su en te voyant : tu vas faire un livre¹⁰⁴⁰. » Cette dernière prédiction du médium conclut parfaitement le *Guide du Pourquoi Pas ?*, parce que ce guide est finalement achevé aussi à l'aide des esprits incarnés par les médiums. Dans

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 180.

la vidéo dérivée du guide : *Le Pourquoi Pas ?* (Fig. 331), l'artiste film une séance de médium à laquelle PG communique avec l'amie morte de Ragnheidur, comme un témoignage de la réalité invisible autour de nous. Quand l'artiste reprend le nom du *Pourquoi Pas ?* pour sa recherche sur l'identité islandaise, son objet est non seulement un territoire géographique mais aussi une conscience collective difficile à expliquer. La double inspiration des Charcot fils et père propose au guide de l'artiste un double itinéraire de voyage, naturel et mental, de l'Islande. La stratégie se base donc sur la complexité et l'interaction entre ces deux itinéraires vers l'identité islandaise. Par rapport à l'approche de l'art, comment un sociologue peut-il connaître les traits culturels d'un pays ? Dans « La culture et ses clichés : analyse sociologique des œuvres de l'École de photographie d'Helsinki », le sociologue Alain Quemin propose une approche de la sociologie des œuvres pour analyser si certains traits stylistiques (nationaux ou locaux) de l'école d'Helsinki correspondent aux traits culturels du pays nordique¹⁰⁴¹ En tant que chercheur, Alain Quemin remarque que « ce qui fait l'homogénéité d'une production culturelle se dévoile plus facilement à l'observateur qui n'appartient pas à cette culture, tant le regard et, sinon, informé par le milieu dans lequel il évolue et peut tenir pour allant de soi ce qui est pourtant culturellement construit¹⁰⁴² ». Tous les lecteurs non-islandais, comme Stéphanie Solinas, se trouvent aussi dans la place d'un observateur étranger et de voyageur étranger pour connaître l'identité islandaise avec une distance culturelle. L'enquête, comme une quête, peut se déployer comme un double voyage entre le passé et le présent ; entre les paysages et les sentiments, et aussi entre le local et l'étranger.

Pour mieux analyser ce double itinéraire complexe, il faut revenir à la différence entre les récits de voyage de Jean-Baptiste Charcot et le guide de l'artiste. Dans la pratique hypertextuelle, la forgerie n'est pas juste une continuation après la mort d'un auteur, mais peut servir de complément, de correction, voire de trahison de l'œuvre originale. Selon Gérard Genette, dans des continuations infidèles, voire meurtrières, on peut observer d'abord une gradation insensible entre la fidélité et l'infidélité, et ensuite,

¹⁰⁴¹ Le sociologue choisit l'album *The Helsinki School. Photography by Taik* dont les œuvres photographiques et les photographes deviennent des données d'analyse. Selon son analyse, l'absence d'expressivité et la solitude mise en scène sont assez présentes dans la photographie contemporaine finlandaise et on retrouve aussi ce thème de la solitude dans les films du célèbre cinéaste finlandais Aki Kaurismäki, Alain Quemin, « La culture et ses clichés : analyse sociologique des œuvres de l'École de photographie d'Helsinki », *L'Année sociologique* [En ligne], 2015/1, Vol. 65, p. 148-168. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2015-1-page-148.htm> [consulté le 28 juillet 2021].

¹⁰⁴² *Ibid.*

les fidélités thématique et stylistique qui sont généralement indépendantes l'une avec l'autre, mais « la continuation thématiquement infidèle déborde de la catégorie de l'imitation sérieuse sur celle de la transposition, et même d'une variante très forte, et parfois très agressive, de la transposition, qui est la correction thématique, voire la réfutation¹⁰⁴³. » L'artiste emprunte le nom de *Pourquoi Pas ?* de *Dans la mer du Groenland : Les croisières du Pourquoi Pas ?* dans le titre de son guide pour créer une continuation du récit de voyage interrompu de Jean-Baptiste Charcot. En proposant les treize itinéraires comme le voyage au Groenland du navigateur, les cartes de l'île d'Islande et les descriptions géographiques et géomorphiques de chaque itinéraire au début du texte correspondent aussi à la forme du guide de voyage. On peut dire que les parties du titre, de la présentation et de l'organisation des itinéraires, et les informations et descriptions géographiques sont fidèles à la forme et au thème du récit de voyage de Jean-Baptiste Charcot. Quand le lecteur entre dans les contenus des dialogues des intercesseurs invités par l'artiste, le voyage de l'île d'Islande est transformé thématiquement en voyage spirituel sur les thèmes de la mort, des fantômes, des elfes, du Dieu, du culte de la nature, de la créativité des artistes, des études génétiques sur la schizophrénie. La continuation est infidèle, comme transposition de l'exploration scientifique de l'époque coloniale de Jean-Baptiste Charcot à l'enquête sociale de l'identité islandaise d'aujourd'hui. L'éloge du colonialisme est remplacé par les discussions sur le spiritualisme des Islandais qui ont été opprimés par le christianisme européen et par la pensée des Lumières. Quant à la fin du guide de l'artiste, la prédiction du médium peut renverser les discussions « rationnelles » précédentes sur la créativité islandaise en traitant le guide comme une bénédiction ou un aboutissement inévitable de ce voyage spirituel. Même les recherches génétiques en neurologie ou en psychologie fondées sur la contribution de Jean-Martin Charcot ne peuvent pas réussir à pénétrer dans la mentalité des Islandais par rapport aux réflexions spirituelles des médiums. Les croyances populaires proposent à l'artiste plus d'imaginaires que les sciences rationnelles dans l'identité islandaise.

Quand on élargit l'hypotexte d'une continuation d'une œuvre à un genre littéraire, la pratique de continuation n'est pas toujours héritière des ressources directes de sa génération précédente. Selon Gérard Genette, il s'agit de la réactivation générique¹⁰⁴⁴,

¹⁰⁴³ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 221.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

par exemple le roman picaresque espagnol peut être refouillé après quelques siècles de distance par d'autres auteurs de nouvelles générations, et ce phénomène peut expliquer la fiction postmoderne d'aujourd'hui : « Dans un mouvement caractéristique du fameux (et fort ambigu) “refus d’hériter”, chaque époque se choisit ses précurseurs, de préférence dans une époque plus ancienne que celle où vivait la détestable génération précédente¹⁰⁴⁵. » Si le récit de voyage, en tant que genre réaliste développé aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles avec les expéditions scientifiques et les ambitions coloniales, n'est que repris pour sa forme, l'artiste veut intégrer encore la forme des anciens genres religieux qui se basent sur les dialogues, les enseignements, les témoignages, ou les prophéties pour son enquête « métaphysique ». Comme le dit encore Gérard Genette, « La continuation devient ainsi, dans les meilleurs cas, prétexte à réécriture oblique¹⁰⁴⁶. » L'imitation de l'artiste sur l'aventure du *Pourquoi Pas ?* est non seulement un palimpseste du guide de l'Islande, mais aussi une enquête-palimpseste sur les croyances populaire des Islandais.

Dans un monde paradoxal, Taryn Simon nous emmène dans différents pays pour connaître les différentes conditions de l'« homme » vivant déclaré mort : la corruption de l'administration locale en Inde, la croyance en la réincarnation dans la religion du Druze au Liban, la doublure de l'homme politique en Iraq, l'enfant de Nazi en Allemagne, la population de lapins maudite en Australie etc. La photographie de la lignée présente une autre force de régénération opposée à ces injustices causées par l'abus du pouvoir de l'État. La mort représentée par les conditions paradoxales se répète dans le monde, mais au contraire, la force de vie symbolisée par la lignée se prolonge aussi pour affronter le mal et le malheur de la vie. Dans les pays ennemis, la photographie de la cible utilisée pour l'entraînement militaire représente des visions imaginaires de la guerre réelles. Ces images des cibles reflètent différentes idéologies réelles sur notre monde. La dimension temporelle se distingue dans les ruines des « vingt-six stations-service » et la dimension culturelle est redécouverte dans la comparaison des archétypes des régions naturelles. Même la scène de crime de la machine à écrire *Royal Road* est transformée en image de notre inconscience. Ces sujets intègrent les différentes valeurs culturelles, les différentes imaginations vernaculaires

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 236.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 223.

ou la dimension inconsciente durant le processus de transposition. De l'autre côté de la continuation, l'histoire du massacre de Bogoro est réécrite comme un complément et aussi une réflexion du procès judiciaire occidental. La quête d'identité des Islandais est décrite comme une aventure spirituelle avec les médiums. Le système de la justice occidentale est mis à l'épreuve par le fétichisme des tribus africaines et le colonialisme européen ne détruit jamais la croyance populaire islandaise. Les enquêtes d'artiste, comme palimpseste, transcrivent les imaginaires folkloriques des peuples locaux. Ainsi, dans ces enquêtes-palimpsestes d'artiste, on voit que la réalité de l'État est transposée dans notre monde ou développée dans notre temps, et cette réalité s'estompe petit-à-petit et est remplacée ainsi par une perspective plurielle du monde comme atlas.

Conclusion

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, l'enquête, en tant que technique et écriture, se développe dans les domaines judiciaire, sociologique et journalistique, et petit à petit elle est considérée comme un moyen pour accéder à la vérité. En même temps, la vérité devient elle-même une connaissance encadrée et unifiée par l'enquête. L'enquête devient donc un dispositif de vérité. Cependant, ce dispositif de vérité est basé sur la construction de la réalité établie par l'ordre de l'État-nation, telle que la photo d'identité, l'expertise, la statistique, le reportage. La vérité est représentée par l'image fixée, la preuve, l'analyse scientifique, les données chiffrées, ou encore le procès-verbal. Plus l'enquête se spécialise dans un domaine d'expertise, plus la vérité sera encadrée par une seule perspective d'expert. La vérité réduite en réalité se concrétisent aussi dans la pratique du roman policier dans laquelle toutes les énigmes peuvent être résolues à la fin du récit de l'enquête. L'objectif de chaque enquête est de remettre en ordre le monde à travers le prisme de la réalité.

Après la Seconde guerre mondiale, le développement des technologies de l'information fondées sur le renseignement renforce la culture de l'enquête formée à la fin du XIX^{ème} siècle. La numérisation des données, la transmission du signal, la vidéosurveillance, le développement du système GPS et la communication à travers le réseau Internet répondent aux besoins de l'enquête, et le monde devient ainsi représentable et partageable à travers ces nouvelles techniques de l'enquête. Les artistes des années 1960 et 1970 empruntent aussi les formes d'enquête telles que la documentation, la surveillance, et le pistage dans leurs œuvres afin de trouver de nouveaux moyens de représentation en dehors de formes traditionnelles de l'art. Ces formes d'enquête se répandent dans l'art conceptuel, dans l'art vidéo et dans la performance dans les années 1960 et 1970. Quand les technologies informatiques et communicatives évoluent de génération en génération, avec l'apparition de l'ordinateur personnel, du caméscope, voire du smartphone d'aujourd'hui, les techniques de l'enquête deviennent de plus en plus personnalisées, généralisées et mobiles. Depuis les années 1980, les artistes mènent leurs propres enquêtes afin de représenter le monde qui est exclu ou ignoré par les enquêtes officielles ou par l'idée d'enquête comme ordre. De la culture de l'enquête de la fin du XIX^{ème} siècle, des activités de renseignement de la Guerre froide à la démocratisation et la généralisation des technologies informatiques et communicatives de nos jours, l'enquête n'est plus une technique réservée au contrôle et au gouvernement de l'État. Les artistes veulent ouvrir d'autres pistes pour représenter

le monde plus que la vérité.

Entre les techniques d'enquête et les formes d'enquête dans l'art des années 1960 et 1970, on voit que les artistes cherchent à représenter le monde à travers la réalité. Par exemple, dans l'art conceptuel, la forme de document devient un moyen important de représentation. Le processus de création artistique devient le processus de documentation dans lequel l'œuvre d'art est considérée comme preuve ou comme attestation des idées de l'artiste. L'artiste veut révéler le monde et la société dans lesquels il vit. Les besoins de communication et de transmission mènent à numériser l'œuvre d'art comme information. Les formes d'enquête, telles que la documentation, l'information, et la révélation proposent à l'artiste des formes de représentation du monde réel. Autrement dit, quand les formes d'enquête intègrent le dispositif de vérité dans l'art, l'artiste peut emprunter le cadre de la réalité pour son œuvre. La frontière entre l'œuvre d'art et les faits réels n'est plus respectée. Dans l'art vidéo, la forme de surveillance propose à l'œuvre d'art une manière continue et furtive d'enregistrer notre vie quotidienne. La forme de la surveillance révèle non seulement la vie intime de ce qui est surveillé mais aussi le regard voyeuriste de celui qui surveille. L'objectif de la caméra n'est plus impersonnel comme un appareil mécanique. Dans la performance, la surveillance est transformée en action de filature, voire en geste de provocation. En commettant un crime, l'artiste essaie de provoquer le débat public sur les problèmes sociaux, sur les frontières de l'art et sur le pouvoir des institutions artistiques. Les œuvres en forme d'enquête révèlent non seulement notre monde mais aussi le monde de l'art lui-même.

Si on fait la comparaison des œuvres d'art entre deux périodes : celle des années 1960 et 1970 et celle qui a commencé dans les années 1980, les formes liées aux celles d'enquête, telles que la documentation, la surveillance et le pistage se généralisent dans l'art contemporain. Cependant, les artistes d'aujourd'hui travaillent plus sur le sujet d'enquête et commencent à mettre en cause la réalité établie par l'enquête. On peut constater quelques sujets communs pour voir les différences entre les œuvres de ces deux périodes. Premièrement, la scène de crime est souvent représentée par la photographie comme preuve dans l'enquête policière ou dans les œuvres d'art des années 1960 et 1970, mais les artistes d'aujourd'hui cherchent plutôt à renverser l'authenticité de la photographie. *Royal Road Test* (1967) d'Ed Ruscha représente une scène de crime établie par la photographie en identifiant tous les fragments de la

machine à écrire après l'essai d'un choc avec une voiture. Par rapport à la tentative de documentation dans *Royal Road Test, In free fall* de Hito Steyerl reconstitue les débris des avions à travers le recyclage de l'aluminium et la transformation des débris en DVD dans le marché international. Le projet *The Innocents* (2003) de Taryn Simons utilise la photographie pour servir à fabriquer les « fausses preuves » de la scène de crime. Les innocents condamnés se travestissent en criminels dans les photos prises par Taryn Simon afin de jouer le faux jugement ou le faux témoignage établis par l'enquête policière. Dans la reconstitution du meurtre de Halit Yozgat, *77SQM_9:26MIN* (2017), le groupe de *Forensic Architecture* établit la vue, l'odorat et l'ouïe et le fil du temps des actions du suspect qui est accusé par la famille de la victime, en utilisant la simulation informatique pour créer une scène de crime plus précise que la reconstitution établie par la police. Il est aussi possible que les artistes reconstruisent certaines scènes historiques par le biais de maquettes, par exemple *Office* (1995) de Thomas Demand qui est créée dans le but de représenter une image plus neutre que celles de la presse. Au contraire de la stratégie d'imitation dans *Office*, le *B.A.I.* (1997-2007) de Tatiana Trouvé transforme les expériences personnelles dans l'espace sombre du bureau par les maquettes. *The Third Memory* (1999) de Pierre Huyghe cherche à mélanger la mémoire personnelle, avec la fiction cinématographique et le reportage réel. La reconstitution d'une scène peut incorporer des éléments tels que les critiques, les réflexions, les sentiments ou les expériences personnelles dans sa représentation spatiale. Les artistes peuvent aussi inviter les spectateurs à participer au travail de reconstitution. Les procès-verbaux du procès du massacre de la ville de Bogoro sont représentés par les différentes versions de témoignage et l'artiste utilise le système de tags (mots-clés) afin de rétablir le procès inabouti de l'affaire de Borogo. L'installation de *Muzungu* (2018) propose aux spectateurs la place du juge pour reconstituer l'affaire de Bogoro comme un puzzle avec tous les documents officiels sur le mur d'exposition. Et dans *The Royal Road to the Unconscious* (2003) de Simon Morris, l'artiste transforme la scène de crime établie par Ed Ruscha en état désordonné, indiscernable et indescriptible, de l'inconscient. La représentation de la scène de crime n'est pas considérée par ces artistes comme une réalité établie par l'enquête mais comme une scène théâtrale.

Deuxièmement, les artistes ne se considèrent pas comme enquêteurs mais plutôt comme transgresseurs de la loi. Quand Chris Burden organise son action du tir à l'arme à feu dans *Shoot* en 1971, l'artiste fait exprès de provoquer un débat public sur les

limites de l'art. Au contraire de la confrontation directe entre l'artiste et les forces de l'ordre, *Targets* (2014) de Herlinde Koelbl présente le monde imaginé pour la guerre à travers les cibles utilisées dans l'entraînement militaire. Ces images des cibles photographiées par l'artiste révèlent non seulement l'hostilité entre les pays mais aussi les différentes idéologies culturelles et politiques des pays. L'action violente du tir à l'arme de feu dans *shoot* est remplacée par les cibles imaginées et créées pour la guerre. D'une même stratégie que *Shoot*, l'installation des photos judiciaire des criminels dans *Thirteen Most Wanted Men* (1964) témoigne la violence des forces de l'ordre. Les actions du vol de tableau dans *There is a Criminal Touch to Art* (1976) d'Ulay et dans *Action at Louvre* (1978) de Christopher D'Arcangelo cherchent à provoquer les réactions d'une institution artistique et à retrouver les connections entre l'art et la société. Face aux crimes des artistes, l'intervention de la police ou l'accusation de la cour révèlent à l'inverse le pouvoir de l'institution artistique sur l'art. L'intervention d'une enquête judiciaire devient une partie indispensable de ces œuvres provocantes. Par rapport au vol planifié par les artistes, dans *Fantômes* (2000) de Sophie Calle, les récits du personnel de musée sur les œuvres d'art volées par les vrais cambrioleurs compensent l'absence des œuvres et le regret profond du musée. La mémoire collective rétablie par l'artiste remplace la présence d'une œuvre authentique.

Troisièmement, le pistage dans la mission policière est emprunté par l'artiste comme performance de rue, par exemple avec l'action de pistage des inconnus dans la performance *Following Piece* (1969) de Vito Acconci qui est encadrée par les limites du domaine public. Au contraire de l'action furtive de Vito Acconci, l'objectif de caméra dans *Rape* (1968-1969) de Yoko Ono devient un violeur ou un agresseur pendant l'action de pistage. Ce pistage est une transgression de la vie privée de la personne suivie. L'action de pistage de ces deux artistes représente la tension entre ce qui regarde et ce qui est regardé. Au contraire de la limite au domaine public de *Following Piece*, Sophie Calle joue la psychologie, la sensibilité et la culpabilité de l'enquêteur dans *Suite Vénitienne* (1983). Le récit d'enquête de Sophie Calle met l'accent sur la perte d'autonomie de l'enquêteur. Ce qui est suivi devient le dominateur du jeu de pistage. Le détective devient lui-même l'objet d'observation dans le trio de filature. Il s'agit donc du basculement du pouvoir de ce qui poursuit vers ce qui est poursuivi. Par rapport à l'image de victime dans *Rape, La Filature* (1981) de Sophie Calle inverse la relation entre le détective et sa proie dans le jeu de surveillance et de

contre-surveillance. En imitant le geste de détective, Lea Lublin revisite l'ancienne résidence de Marcel Duchamp à Buenos Aires et transforme le célèbre urinoir de Marcel Duchamp en étiquette féminines de Rose's Lime Juice dans *Le Corps amer, l'objet perdu de Marcel Duchamp* (1996).

Quatrièmement, le concept d'identité n'est plus limité à la photo d'identité inventée par Alphonse Bertillon à la fin du XIX^{ème} siècle. Dans le film documentaire *Outer and Inner Space* (1966) d'Andy Warhol, l'artiste cherche à exposer l'intimité de son personnage préféré sur plusieurs écrans, de manière répétitive, comme son image sérigraphique de Marilyn Monroe. Cette stratégie répétitive traite le portrait de célébrité comme une publicité commerciale afin d'attirer le regard des spectateurs. En comparaison avec la construction de vedette, dans *Birds of the West Indies* (2013) de Taryn Simon, tout le mythe de James Bond, l'agent 007, y compris les *Bond girls*, sont mis à l'épreuve du temps. Les gadgets, les armes spéciales, les voitures luxueuses et les jolies compagnes dans les films de James Bond perdent leur glamour après des dizaines d'années dans le monde réel des spectateurs. L'influence du temps sur l'identité se trouve aussi dans *Déserteurs* (2014) de Stéphanie Solinas qui fait hommage à Alphonse Bertillon. La photographe propose sa méthode d'identification et laisse la trace du temps, la trace de décomposition de la matière sur les portraits de défunts au Cimetière du Père Lachaise. Dans la série *Crocodile Tears* (1980), Douglas Huebler décrit certains facteurs, par exemple les faux tableaux, qui nuisent au monde d'art. L'artiste crée aussi ses faux tableaux en imitant les œuvres des grands maîtres afin d'inviter les spectateurs à identifier ces faux tableaux, tout comme le travail d'identification du meurtrier fugitif dans *Variable Piece #70* (1971). Les histoires fictives dans ses bandes dessinées de *Crocodile Tears* remplacent ses photographies en style documentaire des années 1970 et la représentation du monde ne se limite plus à la photographie. La tactique de l'effacement de l'identité peut créer une identité collective. Dans la simulation d'un portrait commun des gens qui s'appellent Dominique Lambert (2006), Stéphanie Solinas cherche à éliminer la singularité de chaque photo d'identité de chaque personnage Dominique Lambert. L'identité islandaise dans *Guide du Pourquoi Pas ?* (2020) est redécouverte pendant la longue discussion sur les croyances populaires locales. Au contraire de l'identité personnelle, l'identité collective est difficile à être effacée par le temps.

Dernièrement, la représentation du monde ne dépend pas toujours de l'ordre établi

par l'État. Dans *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, Hans Haacke mène son enquête sociale sur le réseau de propriétaires immobiliers à Manhattan. Le paysage urbain de Manhattan est marqué par des immeubles insalubres parce que leurs vrais propriétaires sont de grandes entreprises qui sont créées pour exercer les activités de développement immobilier ou de spéculation immobilière. L'artiste veut révéler les influences des activités immobilières sur les habitants locaux dans la société capitaliste. Dans *Twentysix Gasoline Stations* (1963), Ed Ruscha embrasse au contraire la culture populaire de la voiture des années 1960 en enregistrant les façades de stations-services. Par rapport à l'éloge de la société de consommation, *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* (1992) de Jeffrey Brouws et *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* (2008) d'Éric Tabouchi mettent l'accent sur les ruines des stations-service à cause de changements économiques et sociaux. Pour les différentes générations d'artistes, la photographie de vingt-six stations-service devient un motif de recherche qu'ils peuvent recréer selon différents lieux ou selon différentes époques. Éric Tabouchi crée aussi l'*Atlas des régions naturelles* (2017-) pour présenter les archétypes qui portent les caractéristiques historiques d'une région et se propagent au-delà des frontières administratives. Les archétypes régionaux sont exclus par l'ordre des régions administratives. *A living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII* (2008-2011) de Taryn Simon propose un atlas du monde injuste dans lequel la force de vie représentée par la photographie de la lignée généalogique de chaque victime peut résister aux difficultés, aux injustices ou aux catastrophes. La création artistique devient une force de résistance à la réalité établie. Pour répondre à la relation inégale entre demandeurs d'emploi et employeurs, Julien Prévieux rédige ses *Lettres de non-motivation* (2007) comme une manière de refuser la règle établie par les employeurs.

Des formes d'enquête aux œuvres d'art d'aujourd'hui, les artistes contemporains commencent à mettre en cause le dispositif de vérité. Au lieu de retrouver le monde en ordre ou de maintenir la réalité établie de l'État, les artistes contemporains cherchent à proposer au public des perspectives plurielles et évolutives pour accéder à notre monde tel qu'il est. C'est pourquoi la réalité rétablie par l'enquête des autorités est transformée en source d'inspiration dans l'art contemporain. La réalité rétablie par l'enquête propose non seulement de nouvelles formes de représentation pour les artistes des années 1960 et 1970 mais aussi un bon prétexte pour jouer, pour critiquer le pouvoir de

l'État et pour continuer à chercher la vérité dans les œuvres d'art depuis les années 1980 : la scène de crime dans l'enquête policière peut être transformée en scène de tournage ; la guerre peut réduite en un monde imaginé à travers les cibles de tir pour l'entraînement militaire ; la mémoire collective peut remplacer les œuvres volées du musée ; les procès-verbaux peuvent être réédités comme des puzzles ; le bureau administratif peut être reconstruit avec des sentiments étranges et frustrants ; le pistage devient un jeu de cache-cache, la surveillance est transformée en observation d'oiseaux, une photo d'identité peut être partagée par plusieurs personnes qui portent le même nom ; la lignée généalogique peut remplacer le faux acte de décès ; les lettres de non-motivation refusent la valeur proposée par entrepreneurs ; la station-service devient un indicateur du développement urbain. Comme palimpseste, ces œuvres dédoublent la réalité en présentant une double perspective entre la réalité établie et le monde qui repose sur nos expériences vécues. Dans sa perspective plurielle, l'enquête-palimpseste d'artiste, d'un côté met en doute la réalité rétablie par l'enquête, et d'autre côté, réintègre le monde exclu par l'enquête. La relation entre la réalité établie par l'État et le monde représenté par l'œuvre d'art devient dialectique. Ainsi, l'enquête-palimpseste d'artiste ne cherche pas une seule vérité mais à multiplier la vérité dans le jeu, dans la critique et dans l'atlas du monde.

Puisque le discours de vérité de l'enquête, tout comme le grand récit qui signifie la croyance en un seul récit universel, est mis en cause dans notre temps, il est possible que l'artiste joue différents rôles, tels que ceux de détective, journaliste, chercheur, archéologue, anthropologue, sociologue, ou d'autres experts pour élargir les formes et les sujets artistiques en intégrant différentes disciplines. L'enquête-palimpseste de l'artiste contemporain nous fait revoir le monde effacé par le discours de l'enquête, tout comme la fouille stratigraphique de l'artiste en archéologue d'aujourd'hui¹⁰⁴⁷, qui cherche à relever, révéler, et reconstituer les traces du passé dans le présent.

¹⁰⁴⁷ Audrey Norcia, « *Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais* » – Rencontre entre l'archéologie et l'art contemporain des années 1950 à nos jours, thèse doctorale de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Philippe Dagen, soutenue en 2013. Michaël Jasmin, « Les archéologues sur le terrain de l'art contemporain », *Les Nouvelles de l'archéologie* [En ligne], 2013, Vol. 134, p. 39-46, disponible sur <https://journals.openedition.org/nda/2266#quotation> [consulté le 29 septembre 2021] ; Luc Bachelot, « Archéologie et création artistique », *Les Nouvelles de l'archéologie* [En ligne], 2013, Vol. 134, p. 47-52, disponible sur <https://journals.openedition.org/nda/2266#quotation> [consulté le 29 septembre 2021] .

Bibliographie

I. Sources

1. Publications d'artiste

Brouw, Jeff, *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*, Santa Barbara, CA, Handjob Press & National Gas-N-Go Publication, 1992.

Calle, Sophie, *A suivre...*, livre IV dans le coffret de *Double-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.

Calle, Sophie, *Disparitions*, Vol. 3 dans le coffret *L'Absence*, Arles, Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie, *Fantômes*, Vol. 1 dans le coffret *L'Absence*, Arles, Actes Sud, 2000.

Huebler, Douglas, *Crocodile Tears*, Buffalo, New York, Albright-Know Gallery, 1985.

Huebler, Douglas, *Douglas Huebler « Variable », etc.*, Limoges, F.R.A.C. de Limousin, 1993.

Koelbl, Herlinde, *Targets*, avec les contributions de Gerry Adams et Arkady Babchenko, Munich, London, New York, Prestel, 2014.

Leibovici, Frank, Castéra, Grégory, Kreplak, Yaël, *Des récits ordinaires*, Paris, Les presses du réel, Villa Arson, 2014.

Leibovici, Franck, et Seroussi, Julien, *Bogoro*, publié avec l'aide du Centre national du livre, Paris, Questions théoriques, 2016.

Morris, Simon, *The Royal Road to the Unconscious*, York, England, Information as Material, 2004.

Prévieux, Julien, *Julien Prévieux – Lettres de non-motivation*, Paris, Éditions La Découverte « Zone », 2007.

Ruscha, Ed., *Every Building on the Sunset Strip*, Los Angeles, auto-édition, 1966.

Ruscha, Ed., *Twentysix gasoline Stations*, Alhambra, Cunningham Press, 1963.

Ruscha, Ed., William, Mason avec Blackwell, Patrick, *Royal Road Test*, 1967.

Simon, Taryn, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*, Londres, MACK, 2011. Édition pour l'exposition au Tate Modern de Londres et à la Neue Nationalgalerie de Berlin en 2011-12.

Simon, Taryn, *Birds of the West Indies (Part I)*, Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz, 2013.

Simon, Taryn, *Field Guide to Birds of the West Indies (Part II)*, Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz, 2014.

Simon, Taryn, *The Innocents*, avec le commentaire de Peter Neufeld et Barry Scheck, New York, Umbrage Editions, 2003.

Solinas, Stéphanie, *Dominique Lambert*, Paris, RVB Books, 2016.

Solinas, Stéphanie, *Guide du Pourquoi Pas ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020.

Solinas, Stéphanie, *Sans Titre, M. Bertillon*, Paris, RVB Books, 2011.

- Tabuchi, Éric et Monnier, Nelly, *Atlas des Régions Naturelles*, Paris, Arles, Poursuite Éditions, 2019.
- Tabuchi, Éric, *EDF (Électricité de France)*, Paris, Arles, Poursuite Éditions, 2019.
- Tabuchi, Éric, *Alphabet Truck*, Vol. 2, Paris, Florence Loewy, 2008.
- Tabuchi, Éric, *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*, Paris, Florence Loewy, 2008.
- Trouvé, Tatiana, Geiger, Arno, *Djinns*, entretien avec Obrist, Hans Ulrich, Paris, Dijon, Marseille, Nice, Cneai ; Galerie Georges-Philippe & Natalie Vallois ; Espace Paul Ricard, 2005.
- Trouvé, Tatiana, *Tatiana Trouvé*, co-auteurs : Boyer Charles-Arthur, Joseph Mouton, Nice, Villa Arson, 1998.
- Trouvé, Tatiana, *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, MAC/VAL, Frac des Pays de la Loire, Galerie Johann Köning, Galerie Emmanuel Perrotin, Galerie Almine Rech, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2008.
- Weizman, Eyal, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York, Zone Books, 2018.

2. Vidéo ou film d'artiste

- Nauman, Bruce, *Art Make-Up*, 1967.
- Nauman, Bruce, *Live-Taped Video Corridor*, 1970.
- Nauman, Bruce, *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room*, 1969-1970.
- Nauman, Bruce, *Walk with Contrapposto*, 1968.
- Ono, Yoko et Lenon, John, *Rape*, 1969.
- <https://www.youtube.com/watch?v=gBrux1tvjQ8> [consulté le 13 octobre 2020].
- Ulay, *There is a Criminal Touch to Art*, 1976.
- https://www.ubu.com/film/ulay_action.html [consulté le 13 octobre 2020].
- Warhol, Andy, *Empire*, 1964.
- Warhol, Andy, *Outer and Inner Spaces*, 1965.
- Warhol, Andy, *Sleep*, 1963.

3. Articles écrits ou exposés donnés par artiste ou par groupe d'artistes

- Burgy, Donald, « Check Up », *Art in America* 58, no. 2 (mars-avril), 1970.
- Forensic Architecture, *Report of 77SQM_9 :26MIN* [En ligne], London, Goldsmiths, University of London, 2017. Disponible sur https://content.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2018/09/77sqm_9.26min_Report_2017.07.18.pdf [consulté le 23 juin 2020].
- Graham, Dan, « Theater, Cinema, Power », *Rock My Religion: writings and art projects*,

- 1965-1990, Cambridge, Massachusetts, London, MIT, 1993.
- Graham, Dan, « *Time Delay Room* », *Media Art Net* [En ligne]. Disponible sur <http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/images/12/> [consulté le 23 juin 2020].
- Koelbl, Herlinde, « In the Cold Morning Light », *Targets*, avec les contributions de Gerry Adams et Arkady Babchenko, Munich, London, New York, Prestel, 2014.
- Prévieux, Julien, « Esthétique des statistiques. À propos de quelques ateliers artistiques stat-activistes », *Stat-activisme : comment lutter avec des nombres*, sous la direction de Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux, Paris, Éditions La Découverte, « Zones », 2014.
- Smithson, Robert, « Aerial Art », *Robert Smithson : The Collected Writings*, édité par Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1976.
- Smithson, Robert, « Entropy made visible », *Robert Smithson : The Collected Writings*, édité par Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1976.
- Smithson, Robert, « The Spiral Jetty (1972) », *Robert Smithson : The Collected Writings*, édité par Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1976.
- Smithson, Robert, « Towards the Development of an Air Terminal Site », *Robert Smithson : The Collected Writings*, édité par Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1976.
- Simon, Taryn, « The Stories behind the bloodlines », *TED Salon London* [En ligne], novembre 2011, traduit en français par Elisabeth Buffard et révisé par Anna Cristiana Minoli. Disponible sur le site de TED : https://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines [consulté le 11 septembre 2019].
- Weizman, Eyal, « What is Forensic Architecture? », *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York, Zone Books, 2018.

4. Sites Internet d'artiste

- Acconci, Vito, https://www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/ [Consulté le 23 septembre 2020].
- Brouws, Jeffrey, <http://www.jeffbrouws.com/books/main.html> [consulté le 6 juin 2021].
- Forensic Architecture, <https://forensic-architecture.org> [consulté le 28 août 2021].
- Prévieux, Julien, <https://www.previeux.net/fr/publications.html> [consulté le 28 août 2021].
- Tabuchi, Éric, et Monnier, Nelly, <https://atlasrn.fr> [consulté le 28 août 2021].

Simon, Taryn, http://tarynsimon.com/books/botwi_book/#1 [consulté le 28 août 2021].

Smithson, Robert, <https://holtsmithsonfoundation.org/artworks-robert-smithson> [consulté le 28 août 2021].

Solinas, Stéphanie, <https://www.stephaniesolinas.com> [consulté le 28 août 2021].

5. Catalogue d'exposition

Information, éd. par McShine, Kynaston L., New York, Museum of Modern Art, 1970.
CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother, édité par Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel, ZKM, Karlsruhe, Centre for Art and Media, 2002.

6. Œuvres en ligne

Acconci, Vito, collection du MoMA, <https://www.moma.org/artists/53> [consulté le 21 septembre 2020].

Burden, Chris, *Shoot*, extrait de la performance, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=q9Dd5Ze10tQ&feature=emb_title [consulté le 3 octobre 2020].

Graham, Dan, *Time Delay Room*, <https://www.youtube.com/watch?v=FAY01JSfY-8> [consulté le 28 août 2021].

7. Entretiens avec artiste

Anonyme, « Interview with Artiste Franck Leibovici », *Art & Design*, New York, The Cultural Services of the French Embassy, 2018. Disponible sur <http://frenchculture.org/art-and-design/8667-interview-artist-franck-leibovici> [consulté le 11 avril 2019].

Boddinton, Ruby, « “My pictures give you an image of your future memory” : Thomas Demand in conversation with *It's Nice That* », *It's Nice That* [En ligne], le 20 mai 2019. Disponible sur <https://www.itsnicethat.com/features/thomas-demand-in-conversation-art-photography-200519> [consulté le 1^{er} février 2021].

Giannecchini, Hélène, « Stéphanie Solinas présente “Déserteurs” », le magazine du *Jeu de Paume* [En ligne], réalisé par Elsa Brès & Adrien Chevrot, 2015. Disponible sur <https://vimeo.com/132413682> [consulté le 15 mai 2021].

Hileman, Kristen, « Romantic Realist : A Conversation with Hans Haacke », *American Art*, volume 24, no. 2, 2010.

Macdonald, Fiona, « Thomas Demand : Making history – with paper », l'entretien avec

- l'artiste, *BBC Culture* [En ligne], mise en ligne le 21 octobre 2014. Disponible sur <https://www.bbc.com/culture/article/20140915-inside-saddam-husseins-kitchen> [consulté le 1^{er} février 2021].
- Mauche, Jérôme, avec Leibovici, Franck, et Seroussi, Julien, « Poésie Plate-Forme “Enquêter / Transcrire” », *conférence de la Fondation d'entreprise Ricard* [En ligne], Paris, radio France Culture, 2016. Programme radiophonique en format MP3, Disponible sur <https://www.franceculture.fr/conferences/fondation-dentreprise-ricard/poesie-plate-forme-enqueter-transcrire> [consulté le 27 mars 2019].
- Paul, Frédéric, avec Huebler, Douglas, « Truro, Massachusetts 11-14 octobre 1992 », *Douglas Huebler « Variable », etc.*, Limoges, F.R.A.C. de Limousin, 1993.
- Robbins, David, « A Conversation With Chris Burden », *The Enemy* [En ligne], journal trisannuel édité par Charlie White. Disponible sur <http://theenemyreader.org/a-conversation-with-chris-burden/> [consulté le 12 octobre 2020].
- Shusterman, Richard, « “Corps sans figure” : conversation entre Tatiana Trouvé et Richard Shusterman », *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, MAC/VAL, Frac des Pays de la Loire, Galerie Johann Köning, Galerie Emmanuel Perrotin, Galerie Almine Rech, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2008.
- Ulay, « Ulay Interview : How I Stole a Painting », produit par la chaîne de vidéo du Musée d'art moderne de Louisiana (à Copenhague) [En ligne], mise en ligne le 28 décembre 2017. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=i2E0J6J3KGI&feature=emb_logo [consulté le 14 octobre 2020].
- Ulay, « Ulay, Renais sense », produit par la chaîne télévisuelle *Sino Vision* [En ligne], mise en ligne le 19 mai 2018. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=r8IOsTELumQ> [consulté le 16 octobre 2020].
- Séguin, Antoine, « Atlas des Régions Naturelles : entretien avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier », *Exercice* [En ligne], numéro zéro, « Micellannées », disponible sur <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien> [consulté le 15 juin 2021].

II. Études

1. Articles

- Agostinelli, Christina, « Tatiana Trouvé : Polder 2001 », extrait du catalogue de *Collection contemporain – La collection du Centre Pompidou* [En ligne], sous la direction de Sophie Duplaix, Paris Centre Pompidou, 2007. Disponible sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/tzHrIsc> [consulté le 25 Février 2021].
- « Affaire Katanga : Le Procureur c. Germain Katanga ICC-01/04-01/07 », *Affaires*, La Haye, La Cour Pénale Internationale. Disponible sur <https://www.icc-cpi.int/drc/katanga?ln=fr> [consulté le 12 avril 2019].
- AFP, « Madoff : l'escroquerie a commencé au début des années 1970 », *Les Echos* [En ligne], publié le 2 octobre 2012. Disponible sur <https://www.lesechos.fr/2012/10/madoff-lescroquerie-a-commence-au-debut-des-annees-1970-380530> [consulté le 29 mars 2021].
- Angell, Callie, « Doubling the Screen: Andy Warhol's Outer and Inner Space », *Millennium Film Journal* [En ligne], « Winds from the East », No. 38, Spring 2002. Disponible sur <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ38/angell.html> [consulté le 18 juin 2020].
- Archives du MET, *La Mort des fantômes* [En ligne], site web officiel du MET. Disponible sur <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/263154?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=René+Magritte&offset=0&rpp=20&pos=3> [consulté le 20 avril 2021].
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Batchen, Geoffrey, « Revenant », *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*, Londres, MACK, 2011.
- Baumbach, Nico, « Wonderful machine », *Field Guide to Birds of the West Indies* (Part II), Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz, 2014.
- Benezra, Neal, « Surveying Nauman », *Bruce Nauman*, édité par Robert C. Morgan, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 2002.
- Berlière, Jean-Marc, « L'affaire Scheffer : une victoire de la science contre le crime (octobre 1902) », *Criminocorpus* [En ligne], mise en ligne le 1 janvier 2007. Disponible sur <http://journals.openedition.org/criminocorpus/266> [consulté le 24 juillet 2020].

- Blondiaux, Loïc, « Le Nouveau régime des opinions : naissance de l'enquête par sondage », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* [En ligne], Société d'études soréliennes, n° 22, 2004. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2004-1-page-161.htm> [consulté le 12 juillet 2020].
- Boltanski, Luc, « Une étude en noir », *Tracés : revue de sciences humaines* [En ligne], 20/2011, mis en ligne le 16 mai 2013. Disponible sur le site OpenEdition Journal : <https://journals.openedition.org/traces/5049> [consulté le 19 septembre 2019].
- Bonoli, Lorenzo, « Écritures de la réalité », *Poétique* [En ligne], n° 137, Le Seuil, 2004, p. 19-34. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-19.htm> [consulté le 16 juillet 2020].
- Buchloh, Benjamin H.D., « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, Vol. 55 (Hiver, 1990).
- Bull, Stephen, « Famous for a Fifteenth of a Second: Andy Warhol, Celebrity, and Fan photography », *A companion to photography*, édité par Stephen Bull, New Jersey, Wiley Blackwell, 2016.
- Burnham, Jack, « Systems Aesthetics », *Artforum*, 7 : 1, septembre 1968.
- Casper, Jim, « Book review : *Twenty-six Abandoned Gasoline Stations* », *LensCulture* [En ligne]. Disponible sur <https://www.lensculture.com/articles/eric-tabuchi-twenty-six-abandoned-gasoline-stations> [consulté le 13 juin 2021].
- Cassin, Alessandro, « Frank Uwe Laysiepen : Ulay », *LoosenArt Mag / Gallery* [En ligne], traduit par Jennifer Cooper, mis en ligne le 11 avril 2020, la version Italienne est publiée par le magazine non lucrative *Doppiozero*. Disponible sur : <https://www.loosenart.com/blogs/magazine/frank-uwe-laysiepen-ulya> [consulté le 15 octobre 2020].
- Chamayou, Grégoire, « Note de l'éditeur », *Julien Prévieux – Lettres de non-motivation*, Paris, Éditions La Découverte « Zone », 2007.
- Chanteux, Béryll, « Tags, pochoirs, affichettes... Marquage territorial et marginalité créative », *Travaux de l'Institut Géographique de Reims* [En ligne], vol. 23-24, n° 91-92, 1995. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/tigr_0048-7163_1995_num_23_91_1323 [consulté le 12 juin 2021].
- Chartain, Laura, et Boisson Jeanne, Marine, « Remettre en cause la réalité : entretien avec Luc Boltanski », *Dialogue globale* [En ligne], volume 7.1, mars 2017. Disponible sur le site de *Global Dialogue : Magazine of the International Sociological Association* : http://globaldialogue.isa-sociology.org/remettre-en-cause-la-realite-un-entretien-avec-le-sociologue-francais-luc-boltanski/#_ftn1 [consulté le 21 septembre 2019].
- « Chasse aux œuvres volées : le musée Gardner maintient sa récompense de 10 millions

- », *L'Express* [En ligne], publié le 11 janvier 2018. Disponible sur https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/chasse-aux-oeuvres-volees-le-musee-gardner-maintient-sa-recompense-de-10-millions_1975375.html [consulté le 15 avril 2021].
- Chevalier, Pauline, « Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970 », *Marges* [En ligne], n° 13, 2011, Presses universitaires de Vincennes, mise en ligne le 1 septembre 2012, p. 52-64. Disponible sur <https://journals.openedition.org/marges/429> [consulté le 19 septembre 2020].
- Comenas, Gary, « Andy Warhol's Sleep (1963) », *Warhols stars.org* [En ligne]. Disponible sur <https://warholstars.org/sleep.html> [consulté le 18 juin 2020].
- Concannon, Kevin, « Yoko Ono's CUT PIECE : From Text to Performance and Back Again », *PAJ : A Journal of Performance and Art* 30, no. 3, septembre 2008.
- « Conseil de sécurité : les délégations insistent sur des mécanismes de justice transitionnelle adaptés aux contextes nationaux » [En ligne], Conseil de sécurité des Nations Unies, 8723E Séance-Matin, le 13 février 2020. Disponible sur <https://www.un.org/press/fr/2020/cs14109.doc.htm> [consulté le 29 janvier 2021].
- Crasnianski, Tania, « Niklas Frank », *Enfants de Nazis*, Paris, Grasset, 2016.
- Dagbert, Anne, « Hôtel des arts », *Artforum*, traduit du français par Diana C. Stoll., mars 1992, Vol. 30, No. 7.
- Davis, Douglas M., « From Common Scenes, Ruscha Evokes Art », *Leave Any Information at the Signal: Writing, Interviews, Bits, Pages*, édité par Alexandra Schwartz, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
- Deutche, Rosalyn, « Property Values: Hans Haacke ; Real Estate, and the Museum », *October Files: Hans Haacke*, no. 18, Cambridge, MA, London, England, MIT Press, 2015.
- Devillaires, Laurence, « Le policier : une chance pour la littérature », *Études* [En ligne], tome 397, novembre 2002. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-etudes-2002-11-page-513.htm> [consulté le 19 août 2020].
- Douaire, Évariste, « Dan Graham », *parisart* [En ligne], mise à jour le 25 mai 2005. Disponible sur <https://www.paris-art.com/dan-graham-8/> [consulté le 1^{er} juillet 2020].
- Dufrêne, Thierry, « La négociation des règles dans l'art contemporain et l'émergence d'une logique de contrat entre l'artiste et le spectateur », Bern Hochschule, Universität Bern, Séminaire international Gerzensee, 20-22 Octobre 2010, in *Künste und Regelwerk, Zur Verantwortung und Verbindlichkeit von Regelwerken in Kunst und Gesellschaft*, Publication Stiftung Schweiz der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Bern, Verlag Silke Schreiber, 2013, p.81-93.

- Duguet, Anne-Marie, « Dispositifs », *Communication* [En ligne], No. 48, 1988, « Vidéo », sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728 [consulté le 16 juin 2020].
- Ebert, Roger, « Chris Burden: “My God, are they going to leave me here to die?” », *Chicago Sun-Times*, le 25 mai 1975. Repris dans le site de *RogerEbert.com* [En ligne]. Disponible sur <https://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die> [le 9 octobre 2020].
- Edde, Caroline, « Purple Cross for Absent Now n°1 », *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d’art moderne* [En ligne], sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007. Disponible sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjyybkM> [consulté le 28 septembre 2021].
- Ferenczi, Thomas, « L’Éthique des journalistes au XIX^e siècle », *Le Temps des médias* [En ligne], n° 1, 2003, p. 190-191. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2003-1-page-190.htm> [consulté le 29 juillet 2020].
- Foster, Hal, « Portrait de l’artiste en ethnographe », *Le Retour du réel : situation actuelle de l’avant-garde*, traduit de l’anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, cet ouvrage originellement paru sous le titre *The Return of the Real*, édité par Massachusetts Institute of Technology en 1996, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- François, Jean, « Aveu, vérité, justice et subjectivité. Autour d’un enseignement de Michel Foucault », *Revue interdisciplinaire d’études juridiques* [En ligne], volume 7, 1981/2, p. 163-182. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-1981-2-page-163.htm> [consulté le 31 mai 2021].
- Fry, Edward F., « Introduction to the Work of Hans Haacke (1971) », *October Files: Hans Haacke*, no. 18, Cambridge, MA, London, England, MIT Press, 2015.
- Gardner, Colin, « The World According to Douglas Huebler », *Artforum* [En ligne], No. 3, Vol 27, novembre 1988 [En ligne]. Disponible sur <https://www.artforum.com/print/198809/the-world-according-to-douglas-huebler-34663> [Consulté le 22 novembre 2020].
- Giannecchini, Hélène, « Portfolio : “Déserteurs” de Stéphanie Solinas », le magazine du *Musée de Jeu de paume* [En ligne]. Disponible sur <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/07/deserteurs-de-stephanie-solinas/> [consulté le 12 mai 2021].
- Ginzburg, Carlo, « Signes, traces, pistes : racines d’un paradigme de l’indice », *Le Débat*, 1980/6, No. 6, p. 3-44.

- Goldberg, Sandy, *Theft Audio Walk* [En ligne], édité par Sgscripts, Isabella Stewart Gardner Museum, mise en ligne en mars 2020. Disponible sur https://www.gardnermuseum.org/sites/default/files/uploads/files/TheftAudioWalkTranscript_FINAL_20200301.pdf [consulté le 14 avril 2021].
- « How a horrific childhood accident led Chris Burden to employ extreme personal danger in his artworks », [En ligne]. Disponible sur <https://fr.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/april/11/how-a-horrific-childhood-accident-led-chris-burden-to-employ-extreme-personal-danger-in-his-artworks/> [consulté le 3 octobre 2020].
- Hubrecht, Joël, « Rendre visible le process du procès : Muzungu / Bogoro par Franck Leibovici et Julien Seroussi », *Les Cahiers de la justice* [En ligne], N° 4, Dalloz, 2018. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2018-4-page-699.htm> [consulté le 31 mai 2021].
- Inkster, Dean, « Christopher D'Arcangelo (1955-1979) », *Documenta 14* [En ligne]. Disponible sur <http://www.documenta14.de/en/artists/16177/christopher-d-arcangelo> [consulté le 25 octobre 2020].
- « James Bond, Ornithologist, 89 ; Fleming Adopted Name for 007 », *The New York Times* [En ligne], le 17 février 1989. Disponible sur <https://www.nytimes.com/1989/02/17/obituaries/james-bond-ornithologist-89-fleming-adopted-name-for-007.html> [consulté le 2 janvier 2020].
- Johnson, Dominic, « A criminal touch », *Unlimited Action: The performance of extremity in the 1970s*, Manchester, Manchester University Presse, 2018.
- Jost, François, « la vie privée fait-elle partie de la politique ? 17 janvier 2014 », *Pour une éthique des médias*, La Tour d'Aigues, Édition de l'Aube, 2016.
- Kalifa, Dominique, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^{ème} siècle », *Romantisme* [En ligne], No. 149, 2010/3. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-3-page-3.htm> [consulté le 3 juillet 2020].
- Kelley, Mike, « Shall we kill daddy? » (1997), *Foul Pefection: essays and criticism*, édité par John C. Welchman, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2003.
- Kemp, Simon, « Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ? », *Itinéraires* [En ligne], dirigé par Véronique Desnain, numéro 2014-3, 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/itineraires/2579> [consulté le 10 février 2020].
- Kinmont, Ben, *Project series : Christopher D'Arcangelo* [En ligne], Paris, Antinomian Press, 2005. Disponible sur <http://www.airdeparis.com/download/benkinmont/Benkinmontarcangelo.pdf> [consulté le 25 octobre 2020].

- Kutner, Eric, « Shot in Name of art », *The New York Times* [En ligne]. Disponible sur <https://www.nytimes.com/2015/05/20/opinion/shot-in-the-name-of-art.html> [consulté le 16 décembre 2020].
- « La mort de l'éditeur Maurice Girodias. Le plus célèbre des inconnus », *Le Monde*, publié le 5 juillet 1990.
- Lapalu, Sophie, « Following Piece : la postériori du dispositif indiciel », *Marges* [En ligne], n° 20, 2015, Presses universitaires de Vincennes, mise en ligne le 1 mars 2017, p. 103-118. Disponible sur <https://journals.openedition.org/marges/987> [consulté le 19 septembre 2020].
- Lavoie, Vincent, « Forensique, représentations et régimes de vérité », *Ciel variable* [En ligne], numéro 93 hiver « FORENSIQUE », Montréal, Les productions Ciel variable, 2013. Version numérique disponible sur <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-93-forensique/forensique-representations-et-regimes-de-verite-vincent-lavoie/> [consulté le 6 avril 2019].
- Lawson, Thomas, « Remembering John Baldessari », *East of Borneo* [En ligne], magazine en ligne sur l'art contemporain et son histoire originaire de Los Angeles, mis en ligne le 2 mars 2020. Disponible sur <https://eastofborneo.org/articles/remembering-john-baldessari/> [consulté le 8 novembre 2020].
- « La murale des criminels d'Andy Warhol recréée à New York », *Le Soleil numérique* [En ligne], publié le 20 avril 2014. Disponible sur <https://www.lesoleil.com/archives/la-murale-des-criminels-dandy-warhol-recreee-a-new-york-6f8c7cc13517ecd363742ae8c4d53d25> [consulté le 26 septembre 2021].
- « Le chef de l'armée d'Australie admet que ses soldats ont "tué illégalement" au moins 39 Afghans », *Le Monde* avec AFP [En ligne], publié le 19 novembre 2020. Disponible sur https://www.lemonde.fr/international/article/2020/11/19/un-haut-responsable-admet-que-des-soldats-australiens-ont-tue-illegalement-au-moins-39-afghans_6060303_3210.html [consulté le 26 juin 2021].
- Les archives d'images sur la capture de Saddam Hussein au 15 décembre 2003 [En ligne], le site Internet de CBS news. Disponible sur <https://www.cbsnews.com/pictures/saddams-hideout/> [consulté le 26 janvier 2021].
- Mangion, Éric, « Tatiana Trouvé », *French Connection : 88 artistes contemporains, 88 critiques d'art*, édité par Léa Gauthier, Black Jack Edition ; Paperback Quarto Edition, 2008.
- Mann, Ted, « Bruce Nauman : Live-Taped Video Corridor », Collection en ligne sur

- The Solomon R. Guggenheim Foundation* [En ligne]. Disponible sur <https://www.guggenheim.org/artwork/3153> [consulté le 19 juin 2020].
- Matthijs, Herman, « Le Renseignement dans la vie de Ian Fleming », *Note Historique* [En ligne], N° 31, juillet 2010. Disponible sur <https://cf2r.org/historique/le-renseignement-dans-la-vie-de-ian-fleming/> [consulté le 1^{er} janvier 2021].
- Meyer-Bolzinger, Dominique, « Scène et piste : spatialité du récit d'enquête » [en ligne], *Textualités et spatialités, Savoirs en prisme*, sous la direction de Y. Calbérac, R. Ludot-Vlasak, n°8, 2018. Disponible sur : <https://savoirenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/scene-et-piste-spatialite-du-recit-denquete/> [consulté le 5 février 2020].
- Millet, Catherine, « Les Machines célibataires de Tatiana Trouvé », *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2008.
- Moglia, Marie, « Qui est Dominique Lambert ? », *Fisheye Magazine* [En ligne], Disponible sur <https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/qui-est-dominique-lambert/> [consulté le 11 juillet 2021].
- Neufeld, Peter et Scheck, Barry, « commentary », *The Innocents*, New York, Umbrage Editions, 2003.
- NSU Watch* [En ligne], berlin, antifaschistisches pressearchive und bildungszentrum berlin e.v. (apabiz). Disponible sur <https://www.nsu-watch.info/en/> [consulté le 6 avril 2019].
- Paulsen, Kris, « Chris Burden's Anti-Spectacular Video and the Ethics of Observation », *Here/There: Telepresence, Touch, and Art at the Interface*, Cambridge, MA, The MIT Presse, 2017.
- Petrossians, Andreas, « Inside and Out: The Edges to Critique », *e-flux journal* [En ligne], issue n° 110, juin 2020. Disponible sur <https://www.e-flux.com/journal/110/335739/inside-and-out-the-edges-to-critique/> [consulté le 19 octobre 2020].
- Pierre Piazza, « Alphonse Bertillon et l'identification des personnes (1880-1914) », *Musée Criminocorpus* [En ligne], publié le 26 août 2016. Disponible sur <https://criminocorpus.org/fr/ref/25/18341/> [consulté le 21 juillet 2020].
- Pinson, Guillaume, et Thérenty, Marie-Ève, « L'invention du reportage », *Autour de Vallès – L'invention du reportage*, revue de lectures et d'études vallésiennes, coordonné par Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty, n° 40, 2010.
- Plagens, Peter, « Art in California », *The New York Times* [En ligne], le 2 septembre, 1973. Disponible sur <https://www.nytimes.com/1973/09/02/archives/he-got-shotfor-his-art-art-in-california-he-got-shotfor-his-art.html> [consulté le 9 octobre 2020].

- Portnoy, Scott, « Christopher d’Arcangelo, Contrary to Intuition, Let’s Begin with an Image », *May* [En ligne], L’exposition *Anarchism Without Adjectives : On the Work of Christopher d’Arcangelo (1975-1979)* à *Artists Space*, du 10 septembre au 16 octobre 2011 à New York, traduit de l’américain par Michèle Veubret. Disponible sur <http://www.mayrevue.com/christopher-darchangelo-a-lencontre-de-lintuition-commencons-avec-une-image/> [consulté le 24 octobre 2020].
- Price, Jonathan, « Bruce Nauman Exposes his Body – Early Video », Blog personnel : *Museum Zero : A virtual museum* [En ligne], publié le 29 juillet 2014. Disponible sur <https://museumzero.blogspot.com/2014/07/bruce-nauman-exposes-his-body-early.html> [consulté le 19 juin 2020].
- Quemin, Alain, « La culture et ses clichés : analyse sociologique des œuvres de l’École de photographie d’Helsinki », *L’Année sociologique* [En ligne], 2015/1, Vol. 65, p. 148-168. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2015-1-page-148.htm> [consulté le 28 juillet 2021].
- Quiles, Daniel, « 1000 Words : MARTA MINUJIN », *Artforum*, Vol. 48, No. 8, avril 2010.
- Rédaction RTBF, « L’assassin menacé invité au Musée Magritte », *Culture* [En ligne] sur le site Web RTBF. be, publié le vendredi 20 août 2010. Disponible sur https://www.rtbf.be/culture/arts/detail_1-assassin-menace-invite-au-musee-magritte?id=7762953 [consulté le 20 avril 2021].
- Roberman, James, « John Lennon / Yoko Ono. Film No.5 Rape (Clip) », *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, édité par Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel, ZKM; Centre for Art and Media, Karlsruhe, 2002.
- Rutledge, Stephen, « #QueerQuote : “I’ve Upped My Standards, Now Up Yours.” – Pat Paulsen », *The WOW Report* [En ligne], publié le 5 juillet 2020. Disponible sur : <https://worldofwonder.net/queerquote-ive-upped-my-standards-now-up-yours-pat-paulsen/> [consulté le 8 septembre 2020].
- Saxon, Erik, « On Mondrian’s Diamonds », *Artforum* [En ligne], Décembre 1979, Vol. 18, No. 4. Disponible sur <https://www.artforum.com/print/197910/on-mondrian-s-diamonds-35856> [consulté le 26 septembre 2021].
- Schneider, John A., « Du travail du rêve de Freud au travail de la rêverie de Bion : l’évolution de la conception du rêve dans la théorie psychanalytique », *L’Année psychanalytique internationale*, volume 2011, janvier 2011.
- Schopp, Caroline Lillian, « On Failing to Perform: Kunst und Revolution, Vienna 1968 », *October*, n° 170, automne, 2019.
- Skrebowski, Luke, « All systems Go : Recovering Jack Burnham’s “Systems Aesthetics” », *Tate Papers* [En ligne], no. 5, spring 2006. Disponible sur le site de Tate : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/all-systems->

- [go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics](#) [consulté le 9 octobre 2019].
- Smith, Michael, « The Radically Reworked Perceptions of Multimedia artist Dan Graham », *Interview* [En ligne], mise à jour le 28 décembre 2017. Disponible sur <https://www.interviewmagazine.com/art/multimedia-maestro-dan-graham-radically-reworked-perceptions> [consulté le 1^{er} juillet 2020].
- Solinas, Stéphanie, « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoir du portrait », *Criminocorpus* (En ligne), Identification, contrôle et surveillance des personnes, mise en ligne le 4 mai 2011. Disponible sur <http://journals.openedition.org/criminocorpus/351> [consulté le 23 juillet 2020].
- Stemrich, Gregor, « Dan Graham's "Cinema" and Film Theory », *Média Art Net* [En ligne]. Disponible sur http://www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/graham/1/ [consulté le 25 juin 2020].
- Storr, Robert, « Quelque Part, un lieu », *Tatiana Trouvé*, avec la collaboration de Villa Arson, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.
- Terranova, Charissa, « Ed Ruscha at The Modern Art Museum of Fort Worth, Texas », *Visual Art Source* [En ligne]. Disponible sur : <https://visualartsource.com/index.php?page=editorial&pcID=17&aID=778> [consulté le 13 septembre 2020].
- Thill, Vanessa, « (un)controlled violence : A Chris Burden Documentary », *Art in America* [En ligne], mis en ligne le 19 avril 2017. Disponible sur <https://www.artnews.com/art-in-america/features/uncontrolled-violence-a-chris-burden-documentary-59919/> [consulté le 3 octobre 2020].
- Tillier, Bertrand, « La signature du peintre et sa caricature : l'exemple de Courbet », *Société & Représentation* [En ligne], janvier 2008, no. 25, p. 79-96. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-79.htm> [consulté le 28 avril 2021].
- Tong, Darlene, « Chronology of Literature 1970-1979 », *Source Book of California Performance Art*, édité par Carl E. Loeffler et Darlene Tong, San Francisco, Last Gasp Press et Contemporary Arts Press, 1989.
- Whitaker, Reg, « Security and Intelligence in the Post-Cold War World », *Socialist Register*, Vol. 28, « New World Order », London, Merlin Press, 1992.
- Whiting, Cécile, « Cruisig Los Angeles », *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- Yersin, Véronique, « Douglas Huebler, Collection "in process" #1 », *Conjonctions : Cycle Mille et trois plateaux, sixième épisode* [En ligne], l'exposition du 9 juin au 17 septembre 2006, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 2006. Disponible sur https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/H/huebler.html

[consulté le 2 décembre 2020].

- Yesil, Bilge, « Watching Ourselves: Video surveillance, urban space and self-responsibilization », *Cultural Studies*, Vol. 20; Nos. 4-5 Juillet / septembre, 2006.
- Young, Benjamin J., « Documents and Documentary : San Diego, C. 1973 », *The Uses of Photography : Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*, édité par Jill Dawsey, publié dans l'occasion de l'exposition *The Uses of Photography : Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*, California, Museum of Contemporary Art San Diego, 2016.

2. Ouvrages

- Boltanski, Luc, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.
- Charcot, Jean-Baptiste, *Dans la mer du Groenland : Les croisière du Pourquoi Pas ?*, Paris Tohubohu édition, coll. « Maritime Alain Rondeau », 2019.
- Denizot, René, Morgan, Robert C., Paul, Frédéric, Huebler, Douglas, *Douglas Huebler « Variable », etc.*, publié à l'occasion de l'exposition de Douglas Huebler's Exhibition, Limoges, Les Coérateurs, F.R.A.C. Limousin, 1993.
- Desrosières, Alain, *La politique des grands nombres : Histoire de la raison statistique*, Paris, Édition La Découverte & Syros, 1993 ; 2000 ; Édition La Découverte, 2010.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Édition Nathan, 1992 ; Armand Colin, 2006.
- Fallon, Michael, *Creating the Future: Art and Los Angeles in the 1970s*, Berkeley, Counter Point, 2014.
- Fleming, Ian, *Goldfinger*, première édition, London, England, Jonathan Cape, 1959 ; Kent, England, Penguin Books, 2004.
- Foster, Hal, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais en français par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, cet ouvrage originellement paru sous le titre *The Return of the Real*, édité par Massachusetts Institute of Technology en 1996, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- Fried, Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982,
- Gonon, Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle* [en ligne], Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. Disponible sur : <http://books.openedition.org/psn/1838> [consulté le 03 août 2020].
- Kahn, Serge, *Jean-Baptiste Charcot : explorateur des mers, navigateur des pôles*,

- Grenoble, Gléna, 2006.
- Leclerc, Gérard, *L'observation de l'homme : une histoire des enquêtes sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Lewis, Damien, *Churchill's Secret Warriors: The Explosive True Story of the Special Forces Desperadoes of WWII*, London, Quercus, 2014.
- Lippard, Lucy R., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.
- Marion, Philippe, *Petites Histoires de la Police technique et scientifique*, Paris, Books on Demand, 2018.
- Projansky, Sarah, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Presse, 2001.
- Shannon, Joshua, *The Recording Machine: Art and Fact during the Cold War*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2017.
- Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective* [En ligne], Lyon, Presse universitaire de Lyon, 1989. Disponible sur <https://books.openedition.org/pul/1514> [publié sur OpenEdition Books le 5 novembre 2019 ; consulté le 22 août 2020].
- Whitaker, Reg, « Le siècle du Renseignement », *Tous Fliqués ! La vie privée sous surveillance*, traduit de l'anglais (Canada) par Claude Frappier, Paris, Québec, Edition Denoël et les Presses de l'Université Laval, 2001.
- Wright, Jim, *The Real James Bond: A True Story of Identity Theft, Avian intrigue, and Ian Fleming*, Pennsylvania, Schiffer Publishing, 2020.

Index des noms d'artistes

A

Abramović, 197, 198, 203
Acconci, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
169, 170, 171, 172, 173, 176, 179, 222, 461,
468, 469
Allen, 156, 210
Arnold, 125, 300, 311
Asher, 207

B

Baldessari, 126, 127, 128, 393, 394, 476
Bismuth, 408
Blackwell, 100, 129, 130, 140, 466, 472
Brouws, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397,
463, 468
Brus, 179, 180, 181, 182, 193
Burden, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 192, 193, 204, 210, 460, 469, 470,
474, 475, 477, 479
Buren, 116, 207
Burgy, 91, 102, 136, 306, 467

C

Calle, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 232,
234, 236, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,
269, 311, 312, 315, 316, 317, 318, 320, 321,
322, 323, 324, 325, 461, 466
Closky, 393, 394
Courbet, 308, 479

D

D'Arcangelo, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 461,
475
Demand, 11, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284,
285, 286, 287, 460, 469, 481
Duchamp, 111, 247, 260, 409, 462

F

Forensic Architecture, 327, 328, 329, 330, 332, 333,
334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342,
460, 467, 468

G

Galella, 140
Gauguin, 307
Gerz, 191
Giorno, 141, 162
Graham, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156,
157, 467, 468, 469, 473, 479

H

Haacke, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 137, 463, 469, 473, 474
Hitchcock, 177, 246, 317, 323
Holt, 97
Huebler, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 124,
125, 126, 137, 299, 300, 301, 302, 303, 304,
306, 307, 308, 309, 310, 311, 462, 466, 470,
474, 479, 480
Huyghe, 285, 286, 287, 460

K

Kerouac, 134
Koelbl, 382, 383, 385, 386, 387, 461, 466, 468

L

Leibovici, 412, 413, 414, 415, 420, 422, 423, 424,
466, 469, 475
LeWitt, 112, 113
Lonidier, 194, 195, 196, 197, 211
Lublin, 409, 462

M

Magritte, 113, 322, 323, 324, 326, 471, 478

Mayer, 160, 162

McShine, 83, 87, 88, 91, 469

Minujín, 88, 89, 90, 102, 136

Monnier, 398, 399, 467, 468, 470

Morris, 89, 116, 406, 407, 460, 466

N

Nadar, 144, 427, 432, 433

Nauman, 145, 146, 147, 148, 149, 157, 467, 471,
476, 478

P

Paulsen, 129, 131, 135, 184, 477, 478

Perreault, 161, 162, 163

Prévieux, 342, 343, 345, 346, 350, 351, 352, 354,
355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 463,
466, 468, 472

R

Reitwein, 198

Ruscha, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137,
196, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396,
398, 405, 406, 407, 408, 459, 463, 466, 473

S

Sedgwick, 142, 143, 144, 157

Seroussi, 411, 412, 413, 414, 415, 420, 422, 423,
424, 466, 470, 475

Siegelaub, 115, 116

Simon, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247,
269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 287, 289,
290, 291, 294, 295, 296, 298, 299, 366, 367,
369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 379, 381,
382, 407, 455, 460, 462, 463, 466, 468, 469, 475

Smithson, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 468, 469

Solinas, 14, 426, 427, 428, 430, 432, 434, 435, 436,
441, 442, 452, 462, 466, 469, 474, 479

Steyerl, 408, 460

Strider, 161, 162, 163, 166

T

Tabuchi, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400,
402, 403, 405, 467, 468, 470

Trouvé, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 255, 257, 258,
259, 260, 261, 287, 460, 467, 470, 471, 476,
477, 479

U

Ulay, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 211,
461, 467, 470, 472

V

Vermeer, 312, 320

W

Warhol, 85, 107, 114, 139, 140, 141, 142, 143, 144,
157, 462, 467, 471, 472, 473, 476

Williams, 129, 130, 390