Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Julie Martin

le vendredi 29 novembre 2019

Titre :

Documenter le monde à l'ère des images fluides : stratégies artistiques

---

École doctorale et discipline ou spécialité :
ED ALLPH@ : Arts et Sciences de l'Art

Unité de recherche :
LLA-CREATIS (EA 4152)

Directeur/trice(s) de Thèse :

BUIGNET Christine

Jury :

BAUMANN Pierre, Professeur, Université Bordeaux-Montaigne
BUIGNET Christine, Professeure, Université Aix-Marseille
GUNTHERT André, Maître de Conférence, EHESS, Paris
PARFAIT Françoise, Professeure, Université Paris I
POUILLAUDE Frédéric, Professeur, Université Aix-Marseille

JULIE MARTIN

Documenter le monde à l'ère des images fluides : stratégies artistiques

THÈSE DE DOCTORAT

THÈSE DE DOCTORAT

SOUS LA DIRECTION DE
CHRISTINE BUIGNET

Membres du jury

Pierre BAUMANN • Professeur, Université Bordeaux-Montaigne
Christine BUIGNET • Professeure, Université Aix-Marseille
André GUNTHERT • Maître de Conférence, EHESS, Paris
Françoise PARFAIT • Professeure, Université Paris I
Frédéric POUILLAUDE • Professeur, Université Aix-Marseille

THÈSE DE DOCTORAT

↓

SOUTENUE LE 29 • 11 • 2019

Résumé • Abstract

Résumé

Cette recherche en art et sciences de l'art porte sur les pratiques d'artistes qui s'efforcent de documenter l'histoire récente ou l'actualité, dans un environnement déjà intensément traversé de flux d'images, consécutivement à une connexion généralisée à Internet. Pour ce faire, l'étude s'appuie sur un corpus d'œuvres réalisées depuis 2005 par une douzaine d'artistes et adopte quatre points de vue successifs : celui de l'héritage historique et conceptuel, celui de la médialité, celui du positionnement artistique et celui de la portée politique des œuvres.

L'analyse du contexte théorique et historique antérieur aux démarches artistiques étudiées révèle que les artistes concernés ne tentent pas de penser le contemporain sous l'angle de l'innovation, encore moins de réagir par la tactique de la *tabula rasa.* Ceux-ci entreprennent au contraire de l'aborder par des stratégies qui échappent au temps historicisé, séquentiel et linéaire, semblables en cela aux démarches médiarchéologistes. L'approche médiale permet d'identifier des logiques néomédiatiques adoptées dans les œuvres documentaires, notamment l'intermédialité, la variabilité et la remédiation. Avec cette dernière, les artistes s'avèrent intégrer au sein de leurs productions des médias de diffusion des images pour rendre visible leur influence sur notre perception du monde et les révéler en tant que dispositifs à subvertir. Par ailleurs, en s'employant à créer des représentations et des récits du réel, les artistes qui les produisent semblent ne pas laisser aux seuls professionnels des médias d'information et de communication cette prérogative. Néanmoins, tout en empruntant leur démarche au journaliste et à l'enquêteur, les artistes ne poursuivent pas les mêmes finalités et prennent soin de rompre avec les certitudes auxquelles prétendent les discours journalistiques, en ayant recours à d'autres tactiques dont la plus singulière consiste à altérer visuel-

lement les représentations. Enfin, au-delà des sujets et des approches qui peuvent être très critiques, il apparaît possible de caractériser différemment l'implication politique de ces œuvres et de mettre à jour, à l'ère de l'image fluide, une responsabilité éthique de l'artiste qui se traduit en actes artistiques dépassant la seule production de représentations.

Art documentaire – dispositif – flux/fluidité – image – medium/média – médiarchéologie – photographie – photojournalisme – politique – producteur/production – réel – vidéo – visible/invisible – visualité

Abstract

This research in art and sciences of art focuses on artistic practices which document recent history or current events, in an environment already saturated by image streams, resulting from a general connection to the Internet. To this end, the study is based on a core of works made since 2005 by a dozen artists and follows four successive points of view: one of historical and conceptual heritage, one of mediality, one of artistic position and one of the political scope of the artworks.

The analysis of the theoretical and historical context prior to the studied artistic approaches reveals that the artists concerned do not try to think of the contemporary in terms of innovation, let alone reacting by the tactics of tabula rasa. On the contrary, they tackle it with strategies that are not bound by historicised, sequential, and linear time, in this way, similar to mediarchaeologic approaches. The medial approach makes it possible to confronted neomediatic logics adopted in documentary works, particularly intermediality, variability and remediation. With remediation, artists integrate within their productions broadcast media images to make visible their influence on our perception of the world and reveal them as an appartus to be subverted. Moreover, by working to create representations and narratives of the real, the artists who produce them appear not to leave the prerogative to the professionals of the media of information and communication. Nevertheless, while borrowing their approach from the journalist and the investigator, the artists do not pursue the same ends and break away from the certainties that the journalistic narratives claim, by resorting to other tactics of which the most unique is to visually alter the picture. Finally, beyond the topics and approaches that can be very critical, it seems possible to characterise differently the political involvement of these works and to update, in the era of the fluid image, an ethical responsibility of the artist that translates into artistic acts beyond the mere production of representations.

Documentary art – apparatus – flow / fluidity – picture – media – mediarcheology – photograph – photojournalism – politics – producer / production – real – video – visible / invisible – visuality

Table des matières

Résumé • Abstract **11**
Remerciements **21**
Introduction **25**

Chapitre 1
D'une approche historique à une approche archéologique : les pratiques artistiques documentaires face au temps **47**

I.
L'instabilité du documentaire au sein des arts visuels **65**

1• Une détermination variable **65**
a• Le paradigme indiciel de la photographie 65
b• Le documentaire : tentative de définition 68
c• Le documentaire en art contemporain comme essai 72

2• Art, photographie et réel : des relations en permanente renégociation **75**
a• Art et documentaire : une incompatibilité originelle 75
b• Le style documentaire et la transparence du médium photographique 78
c• Les pratiques métacritiques du documentaire 81
d• Relativisation du discours documentaire 85

II.
L'art documentaire face au nouveau régime des images **93**

1• Une nouvelle ère de l'image : manifestations et premières théorisations **93**
a• Les conditions sociotechnologiques de la culture visuelle contemporaine 94
b• Le réel et sa représentation dans le contexte géopolitique contemporain 99

2• Post-photographie et post-internet : au-delà des étiquettes, des outils méthodologiques ? **104**
a• L'art post-internet : porosité entre le web et le hors-web 106
b• La post-photographie : mort et résurgence de la photographie 111
c• Penser avec la post-photographie et le post-internet 117

III.
Vers une stratégie archéologique 121

1· *Remake*, *sequel*, *cross-over* 121
a· Une altération d***e The Americans*** de Robert Frank 121
b· Un prolongement de ***L'ABC de la guerre*** de Bertolt Brecht 127
c· Une rencontre d'August Sander et d'Helmar Lerski 136

2· Vers une stratégie médiarchéologique 141
a· Dialogue entre anciens et nouveaux médias 141
b· Médiarchéologie *versus* post-documentaire 149

Chapitre 2
D'une logique de medium à une logique de média : les pratiques artistiques documentaires au prisme des médias numériques 157

I.
Du concept de medium à l'esthétique post-media 173

1· Médialité : terminologie et historique 173
a· Medium et média 174
b· De la spécificité du medium à l'ère post-medium 182

2· Les pratiques artistiques à dimension documentaire et les logiques post-media 186
a· L'œuvre comme forme intermédiale 186
b· La variabilité de l'image numérique 192
c· La déclinaison des media 199

II.
Contre l'immédiacie : l'intégration des médias visuels au sein des œuvres 205

1· De l'immédiacie à l'expérience du « support technique » 205
a· L'immédiacie ou le sentiment de transparence du medium 206
b· Les médias comme supports techniques 210

2· L'œuvre comme remédiation 216
a· L'intégration d'un média 216
b· Le déploiement de l'espace navigable 219
c· La base de données comme nouvelle forme culturelle 225

III.
L'hypermédiacie : révélation des dispositifs visuels numériques 235

1· Au cœur des œuvres : l'hypervisibilité des médias visuels 235
a· La qualité des images comme support de sens 235
b· La fenêtre informatique comme espace de représentation 242
c· Les médias comme acteurs 248

2· Vers une singularité de l'art documentaire contemporain ? 254
a· La profanation des dispositifs 255

b· L'expérience des médias : une expérience du réel 262

Chapitre 3
D'une stratégie de cadrage à une stratégie de dé-cadrage : les artistes « documentaristes » face à la fabrique de l'information 267

I.
L'artiste face aux médias d'information 285

1· L'artiste et le photojournalisme 285
a· Crise du (photo)journalisme 286
b· Journalisme esthétique et anti-journalisme 290

2· Les pratiques journalistiques, entre emprunt et éloignement 297
a· Des enquêtes au cœur des images 298
b· Contre-information et assertabilité garantie 307

II.
L'invisible comme sujet de prédilection 313

1· De la dissimulation au regard 313
a· Visibilisation d'Internet 313
b· Les faits cachés à l'épreuve de l'image et de sa légende 319

2· Entre exigence de transparence et revendication d'opacité 327
a· Surveillance et spectacle : des visibilités soudées 328
b· La critique des systèmes de surveillance 334

III.
Des images au-delà de leur représentation 341

1· Voir autour de l'image 341
a· Considérer le contexte 341
b· Manifester le cadre idéologique 349

2· Révéler les systèmes de pensée 358
a· Modéliser les biais du photoreportage 358
b· Pallier les images manquantes 363
c· Voir le capital 369

Chapitre 4
De la représentation au faire : la portée politique des pratiques artistiques documentaires 375

I.
Maintenir des territoires « autres » 393

1· L'espace d'exposition 393
a· Déterritorialisation et reterritorialisation 395
b· Un lieu attentionnel hors des flux 400
c· Le musée comme champ de bataille 405

2· La pratique du livre de photographies à l'ère du web **412**
a· Persistance du livre de photographies 413
b· Auto-édition 419

II.
Engendrer un espace public politique 427

1· Appropriation de l'espace public physique à l'ère des images numériques **427**
a· La notion d'espace public 428
b· De l'invisibilité au monument public 433

2· Pluralité et porosité des espaces publics **438**
a· Une réunion de voix multiples 438
b· Un écheveau d'espaces publics 446

III.
Subvertir les rapports de production et de réception 451

1· Des œuvres qui *font* **451**
a· L'artiste et la fonction critique de l'art 452
b· Altérer la fabrique des images fluides 456
c· Partager l'acte documentaire 462

2· Poursuivre l'indistinction penser-agir chez le spectateur **469**
a· Déconstruire le processus des images 470
b· Une réception en acte 476

Conclusion **485**

Bibliographie et ressources **495**
Notices bio-bibliographiques des artistes du corpus **533**
Index **549**

Remerciements

Au-delà de l'exercice de politesse, ces remerciements sont indispensables car ils permettent de souligner la dimension collective de la recherche. C'est l'une de mes grandes découvertes de thèse et sans doute l'une des plus précieuses.

Les enseignant·e·s-chercheur·se·s Pierre Baumann, André Gunthert, Françoise Parfait et Frédéric Pouillaude m'ont fait l'honneur de lire cette recherche et d'être membres de mon jury de soutenance. Je les en remercie très sincèrement.

J'ai été admirablement accompagnée par Christine Buignet ces quatre années. Son intense disponibilité dès la préparation à la sélection d'attribution des CDU n'a jamais faibli. Son accompagnement pédagogique chaleureux a indéniablement porté ma recherche et a nourri ma conception de l'enseignement. Mes mots ne seront pas à la hauteur de ce que j'ai gagné à être sa doctorante.

J'exprime ma gratitude au laboratoire LLA-CRÉATIS et plus particulièrement à sa directrice Emmanuelle Garnier et à sa coordinatrice Sandra Bort. Elles ont fait de ce laboratoire un espace accueillant et bienveillant à même de porter des recherches naissantes. Mes remerciements vont également à la nouvelle équipe de direction et particulièrement à Muriel Plana pour notre passionnante et décisive première rencontre.

Je remercie très chaleureusement l'équipe des enseignant·e·s et le personnel administratif du département arts plastiques et design de l'UT2J au sein duquel j'ai eu le grand plaisir d'enseigner trois années durant en qualité

de doctorante contractuelle puis d'ATER. Merci également aux étudiant·e·s, particulièrement ceux et celles qui ont suivi mon cours consacré à la photographie. Par leurs questions, remarques et étonnements, ils m'ont souvent, sans le savoir, permis d'affiner mon propos.

Je sais gréée aux artistes, à leurs assistants et à leurs galeristes qui m'ont donné accès aux œuvres et ont répondu patiemment à mes questions : David Birkin, Adam Broomberg, Alice Conconi de la galerie Andrew Kreps, Pierre-Maël Dalle de la galerie Kamel Mennour, Mishka Henner, Sarah Lévénès de la galerie Chantal Crousel, Guillaumette Lorin du Jeu de Paume, Lou Miller du studio Broomberg & Chanarin, Trevor Paglen, Gwenola Wagon. Mes pensées vont tout particulièrement à Rabih Mroué pour sa gentillesse et sa disponibilité.

Merci à Irène Dunyach qui a accepté de m'accompagner dans la réalisation graphique de ce travail, malgré mes hésitations et mes tergiversations.

Je suis infiniment reconnaissante à mes amis et collègues, Anthony Masure, Carole Nosella, Pia Pandelakis, Camille Prunet, Bridget Sheridan, Céline Tarrade et Mathieu Tremblin, qui ont pris le temps de m'écouter, de me relire, de me corriger ou d'apporter, chacun à leur façon, une aide précieuse à la réalisation de ce travail.

J'adresse également mes remerciements aux amis complices de nombreux projets qui, en marge de cette recherche, l'ont nourrie : Ariane Bosshard, Sébastien Dégeilh, Olivier Huz et Gaëlle Sandré. Mille mercis à mes chers amis Émilie Flégeau et Nicolas Naudin, pour nos longues discussions, commencées il y a quelques années maintenant et qui ont certainement constitué le terreau fécond sur lequel a grandi ce travail.

Que ma famille, Thierry, Muriel, Élodie et Jérémy, trouve ici l'expression de ma gratitude pour des milliers de raisons. Et s'il ne fallait en retenir qu'une, celle de m'avoir permis d'être à l'endroit où il est possible de regarder de tous côtés et de faire ses choix.

Je remercie de tout mon cœur Jérôme Dupeyrat, avec qui je chemine affectivement et intellectuellement, pour sa patience, son attention et son soutien indéfectibles. Enfin, je remercie Albane, ma toute douce, pour ces heures dérobées. Puisse-t-elle aussi se passionner.

Introduction

Crise de la représentation et art documentaire

Alors que s'engageait cette recherche, à la fin de l'année 2015, plusieurs événements artistiques consacrés à la photographie ainsi que les textes afférents témoignaient d'une prise de conscience d'une profusion des images, d'une intensification et d'une accélération de la circulation de celles-ci, ainsi que d'une multiplication de l'emprunt, de la copie et du partage, consécutives à la généralisation des technologies numériques et de la connexion en ligne.

Le désormais renommé manifeste *From Here On,* écrit lors des *Rencontres Photographiques d'Arles* en 2011, par Clément Chéroux, alors conservateur au Centre Georges Pompidou, Joan Fontcuberta, artiste et théoricien, Erik Kessels, artiste et directeur artistique de Kessels-Kramer, Martin Parr, photographe de l'agence Magnum Photos et Joachim Schmid, artiste, faisait état de nouveaux usages artistiques de l'image corrélés à Internet. Les cinq commissaires de l'exposition éponyme y mentionnaient les gestes d'édition, d'appropriation, de collecte et de recyclage qui se substituaient à la logique de production. Surtout, comme en témoignait le titre, ce texte déclaratif était envisagé comme un jalon décisif de l'histoire artistique du médium photographique, l'orée d'une nouvelle ère.

L'introduction de Chantal Pontbriand au catalogue consacré à l'édition 2011 de Paris Photo et intitulé *Mutations. Perspectives sur la photographie*[1] se révélait également particulièrement édifiante :

1 On retrouve dans cette édition, parmi d'autres, les démarches de Broomberg & Chanarin, Taryn Simon et Rabih Mroué, qui comptent parmi les artistes du corpus présentés un peu plus loin.

> Les technologies de l'image, dans leur évolution actuelle, transforment l'idée même de l'image comme étant une chose statique, un objet, une forme héritée du perspectivisme et du rationalisme des Lumières. L'image devient flexible, polymorphe, plus que jamais temporelle […]. Cette nouvelle réalité de l'image bouscule les conventions de la photographie, de ses praticiens, des musées, des archives, des bibliothèques et des médias. Elle bouleverse aussi le marché de l'art, les galeristes, les collectionneurs, ainsi que le regard des historiens, tous propulsés vers de nouveaux horizons, et de nouvelles façons de faire et de voir. Tous se retrouvent dans une position différente, liée au processus, au partage dans un univers où les phénomènes de production et de réception sont entremêlés, chamboulés, inversés même[2].

La critique et commissaire d'exposition formulait ainsi l'intuition d'un bouleversement fondamental des pratiques artistiques recourant à la photographie et à la vidéo. Fin 2014, la rédaction d'*Art press* consacrait un numéro spécial à la photographie[3], qualifiée d'« art en transition ». Les critiques d'art Régis Durand et Étienne Hatt débutaient leur éditorial par une formule en demi-teinte : « la photographie n'est plus ce qu'elle était[4] », et s'inquiétaient d'une marginalisation de l'art et de l'information au profit d'« une production domestique et commerciale omniprésente[5] ».

Les professionnels de l'art exprimaient leur trouble et leurs incertitudes face à ce qu'ils pressentaient comme des bouleversements dans le champ de l'art et plus particulièrement de la photographie. La dématérialisation, l'évanescence et la circulation de l'image permises par la popularisation des appareils photographiques numériques à la fin des années 1990, mais plus encore par leur nouvelle fluidité émanant de l'accès aisé à Internet dans la seconde moitié de la même décennie, rebattaient les cartes de la production et de la diffusion photographiques. Ces mutations semblaient mettre en crise notre représentation du monde et avec celle-ci, possiblement, bouleverser la compréhension que nous en avions.

Toutefois, Joan Fontcuberta apportait, en 2015, une vision de cette situation à contre-courant d'une analyse placée sous les seuls prismes de la profusion et de la démesure :

> Nous vivons par conséquent à une époque où les images sont abordées sous l'angle de l'excès, une époque où nous parlons davantage des conséquences asphyxiantes de la production en masse que de son potentiel d'émancipation […]. Les notions d'excès d'images, d'hypervisibilité et de voyeurisme universel – qui semblent aussi causer une forme d'aveuglement ou d'insensibilité –, cette apparente « épidémie des images », méritent une analyse critique plus profonde qui tienne compte non seulement des conditions spécifiques

2 Chantal Pontbriand (dir.), *Mutations, Perspectives sur la photographie,* Göttingen, Steidl, 2011, p. 13.

3 Le travail de Broomberg & Chanarin, Rabih Mroué et Mishka Henner, présents dans notre corpus, y est mentionné.

4 Régis Durand et Étienne Hatt, « Éditorial », *Art press 2,* n°34 : La Photographie, un art en transition, octobre 2014, p. 6.

5 *Idem.*

> de l'image, mais aussi de ses logiques de gestion, de diffusion et de contrôle – à propos desquels les artistes Harun Farocki et Antoni Muntadas, notamment, n'ont eu de cesse de nous alerter[6].

L'artiste et théoricien mentionnait alors deux artistes, qui à travers leur pratique documentaire, avaient entrepris plus tôt d'alerter le spectateur sur le rôle des images dans son rapport au monde et plus encore sur les stratégies dont celles-ci sont l'objet. Dans un contexte visuel modelé par la presse, la télévision et les prémices d'Internet, la pratique documentaire de Farocki et Muntadas se faisait le terrain fertile d'une pensée sur le monde et les mécanismes liés à ses représentations.

À l'ère des images numériques et partageables en ligne, des *smartphones* et des réseaux sociaux numériques, alors qu'émergent de nouveaux usages, il s'agit dans cette recherche d'identifier des démarches documentaires artistiques contemporaines dans le champ des arts plastiques qui prennent en considération cette nouvelle condition du visuel et d'observer comment celles-ci entreprennent de « dire » quelque chose du monde, au sein du flux des images auquel elles participent.

Empruntant à Aline Caillet et Frédéric Pouillaude la notion d'« art documentaire[7] », en nous concentrant sur les arts visuels toutefois, nous verrons que ces démarches induisent une relation à la réalité fondée sur la vraisemblance. Celles-ci peuvent recourir au réemploi de documents, c'est-à-dire d'artefacts déjà-là, mais déplacés de leur contexte originel. Elles relèvent d'une prise de conscience que la médiatisation n'est jamais neutre, et engagent fréquemment une pensée sur les sources, les processus de recherche qui les sous-tendent et leurs modes de représentation qui en orientent les significations.

À l'ère numérique, le paradigme indiciel de la photographie – que nous prendrons soin de définir – et son devenir sont interrogés. La réutilisation d'images existantes souvent créées par des amateurs, parfois de très mauvaise qualité, s'ajoute à la production de « photographies d'auteur ». L'écran de l'ordinateur se fait le terrain incontournable de l'activité artistique, se substituant quelquefois totalement au travail dans l'espace physique. La viabilité de la photographie numérique comme outil documentaire semble alors remise en cause et pourtant les artistes persistent à représenter ou à raconter le monde par ce moyen. Aussi, nous nous demanderons comment est ajustée la portée documentaire dans les images artistiques à l'ère des images fluides. Comment l'omniprésence des flux d'images affecte-t-elle les artistes qui visent dans leur démarche à analyser le monde ? Quelles attitudes ces artistes ont-ils face aux changements technologiques ? La récente fluidité des images a-t-elle un impact sur les œuvres qui ont trait au réel ? Comment les artistes dont il est question renégocient-ils leur posture face à l'environnement médiatique visuel actuel ? Quelles perspectives sociales,

6 Joan Fontcuberta, *La Condition post-photographique*, Berlin, Kerber Verlag, 2015, p. 12.

7 Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 308 p.

politiques, éthiques offrent-ils alors dans la compréhension du monde qui nous entoure ?

Photographie, image, fluidité

Avant de poursuivre sur la méthodologie et la structuration que nous déploierons pour répondre à ces questions, il nous semble indispensable d'apporter quelques précisions terminologiques, particulièrement en ce qui concerne l'emploi des vocables image et photographie.

Le mot image a permis d'associer, sous un concept unique, l'ensemble des représentations visuelles et alors de penser une approche qui soit spécifique à celles-ci dans un contexte d'hégémonie du langage parlé et écrit comme moyen d'accès au monde et de production de sens. C'est ainsi que s'opère, dans les années 1990, le changement de paradigme, théorisé sous le terme de *pictorial turn* aux États-Unis par l'historien d'art William John Thomas Mitchell et sous le terme d'*iconic turn* en Allemagne par Gottfried Boehm, également historien d'art. W.J.T. Mitchell souligne, entre autres, le rôle de l'image comme procédé critique de l'idéologie humaine (ce qui nous intéressera particulièrement dans le cadre de cette recherche), tandis que chez Gottfried Boehm[8], à travers sa prise en compte de la logique de la monstration, l'étude est davantage centrée sur l'image elle-même. Malgré leurs approches distinctes, tous deux reconnaissent la difficulté à cerner ce que recouvre exactement la notion. Pour Gottfried Boehm, « la polysémie et la disparité de ce qui relève de l'image se révèlent être aussi extrêmes que dérangeantes. Les images ont-elles vraiment une identité déclinable, quelque chose de commun qui les relie ? […] la question de l'image n'a *pas de lieu univoque* et ne peut, par conséquent, être confrontée comme problème *cohérent*[9] ». Le théoricien précise, cependant, que réaliser une image consiste à accomplir un « acte de différenciation[10] » qui implique trois conditions : que l'image soit incarnée dans un « substrat matériel[11] » « qui survit souvent à la vie biologique[12] » de ceux et celles qui la regardent, que l'image se distingue par sa capacité à surgir visuellement, enfin que l'image ne relève pas seulement de l'objet, mais d'un processus qu'induisent les mouvements du spectateur se déplaçant « vers, autour et au sein de l'image[13] ». Quant à W.J.T. Mitchell, dès les premières lignes de la préface de son ouvrage *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, il précise qu'il entend « par "image" toute figure, motif ou forme apparaissant au travers d'un mé-

8 Gottfried Boehm, « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 27-47.

9 *Ibid.*, p. 28.

10 *Ibid.*, p. 31.

11 *Ibid.*, p. 33.

12 *Idem.*

13 *Idem.*

dium quel qu'il soit[14]. » Le terme d'image se rapporte également à « l'incarnation mentale de l'imagination » et aux « images mémorielles[15] », dit-il, c'est-à-dire aux représentations que nous nous faisons des choses à partir de la perception que nous en avons eue. Ces dernières images, malgré leur incorporéité apparente, nécessitent la présence du support dont les deux théoriciens du tournant iconique soulignent l'impératif. Qu'il s'agisse de notre cerveau, de nos synapses, des réactions physico-chimiques qui s'y opèrent, ces images mentales ne peuvent se passer de notre matérialité corporelle. Ainsi l'image renvoie-t-elle nécessairement à une forme physique réalisée et/ou visualisable par un être humain.

Plusieurs théoriciens qui ont spécifiquement travaillé sur la notion d'image, qu'il s'agisse de Georges Didi-Huberman[16] ou encore de Régis Debray[17] pour n'en citer que deux, se sont régulièrement appuyés sur l'étymologie du mot pour tenter d'en circonscrire le sens. Ils ont alors rappelé son origine latine avec le terme *imago* (au pluriel, *imagenes*) qui désigne des masques de cire moulés sur les visages des défunts, portés par des membres de la famille au cours des funérailles puis conservés dans des reliquaires. Cette origine du mot enracine la fonction de re-présentation des images, c'est-à-dire leur capacité à donner à voir ce qui n'est plus là. Avec l'*imago,* c'est le lien de ressemblance entre le sujet et l'objet qui est souligné, particulièrement pendant des obsèques, lorsqu'un acteur joue le disparu.

Au regard de cette origine fréquemment attribuée aux images, la photographie arrive tardivement puisqu'il fallut inventer et mettre au point la technologie permettant de fixer les figures lumineuses qui se forment provisoirement dans la chambre noire, connue, elle, depuis l'Antiquité. Bien que la première inscription durable fut réalisée par Nicéphore Niépce, la présentation du daguerréotype par François Arago devant l'Académie des sciences et l'Académie des arts en 1839 constitue l'acte de naissance officiel de l'enregistrement mécanique d'une apparence du réel. Et c'est le calotype, breveté deux ans plus tard, qui introduit la deuxième propriété de la photographie, à savoir sa reproductibilité. Si la copie était déjà existante à travers les différentes techniques d'estampe, comme Walter Benjamin le rappelle au début de son essai « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée »[18], avec la photographie, elle devient en effet mécanisée et dès lors d'une ampleur inédite.

Les champs respectivement couverts par les deux mots « image » et « photographie » paraissent ainsi clairement définis ; parmi les images, les photographies seraient celles qui induisent un rapport indiciel au monde,

---

14 W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], traduit par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, p. 17.

15 *Idem.*

16 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 67-68.

17 Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, p. 19.

18 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 177-220.

néanmoins il nous semble que leur relation est plus enchevêtrée et de plus en plus complexifiée. Tout d'abord, le terme *imago* qui permit de forger celui d'image renvoie déjà à la notion d'empreinte, qui servit à distinguer la photographie des autres représentations, comme le souligne Georges Didi-Huberman :

> Loin de notre tradition vasarienne où le portrait se définit comme une imitation optique (à distance) de l'individu portraituré, au mieux une *illusion factice* de sa présence visible, la notion romaine de l'*imago* suppose une duplication par contact du visage, un processus d'empreinte (le moule en plâtre « prenant » sur le visage lui-même), puis d'« expression » physique de la forme obtenue (le tirage positif en cire réalisée à partir du moule). L'*imago* n'est donc pas une imitation au sens classique du terme […]. Elle est au contraire une *image-matrice* produite par adhérence, par contact direct de la matière (le plâtre) avec la matière (du visage)[19].

Quant à la photographie, on sait qu'elle a d'abord été pensée à travers le lexique des images qui l'ont précédée : dans son exposé aux académiciens, François Arago emploie ainsi le mot « dessin » pour nommer l'invention de Louis Daguerre. Dans la revue *Études photographiques* n°34, dont l'objet est de dresser un bilan des théories de la photographie, l'historien de la photographie Michel Poivert[20] montre que le terme d'image dans le contexte du *pictorial turn* a permis de « dé-disciplinariser » la photographie, et qu'à l'inverse la photographie a permis de préciser ce qu'est une image : un fait psychique et un fait social.

Aujourd'hui, sur les sites en ligne, les réseaux sociaux numériques et les plateformes de partage, des données visuelles de natures très diverses sont disponibles : des photographies – au sens strict d'une capture d'une apparence du réel *via* un appareil optique –, mais aussi des reproductions de peintures, de dessins, de schémas, des photogrammes, des productions graphiques pour ce qui concerne les images fixes, des films cinématographiques ou vidéographiques et des animations (des GIF) pour celles en mouvement. Malgré la diversité des moyens qui les ont engendrés, ces artefacts visuels ont fait l'objet, au préalable de leur mise en ligne, d'un enregistrement numérique. Qu'elles aient été dessinées, peintes, révélées, toutes ces productions ont été intégrées dans une image créée par une photographie numérique, un *scan* ou une capture d'écran (on se demandera au cours du développement si ces deux dernières méthodes ne constitueraient pas au demeurant des photographies dans la mesure où il s'agit d'enregistrements visuels *via* un appareil technique). Le web a également mis à la portée de n'importe quel internaute les gestes de citation, d'appropriation et de copie, si bien que les pratiques de la photographie ne se concentrent plus sur la seule prise de vue. L'adoption quasi permanente du mot image, en lieu et place de celui de photographie, semble correspondre à l'impératif d'abriter sous un terme unique toutes les hybridations, les porosités et les gestes actuels qui vont

19 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 69.

20 Michel Poivert, « La Photographie est-elle une image ? », *Études photographiques*, n°34, juin 2016, [En ligne], https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3583 (consulté le 28 avril 2016).

de la production à la réappropriation et qui bousculent la définition stricte de la photographie. Le vocable « image » autorise, en somme, à repenser la photographie au sein du numérique et de la culture du web. C'est pourquoi il nous paraît primordial de mettre en relation les deux termes – « photographie » et « image » – dont l'usage combiné permet, à notre sens, une pensée de l'un sur l'autre.

Les images dont il sera question dans cette thèse, sauf mention contraire, seront des inscriptions de l'apparence du réel *via* une technologie d'enregistrement par un outil optique. Cependant, pour parer aux champs très diversifiés et vastes que couvre le terme d'image, ce dernier sera régulièrement qualifié par l'ajout d'adjectifs venant en spécifier la nature ou les particularités. Nous utiliserons par exemple l'expression « image technique » empruntée à Vilém Flusser qui écrit que celle-ci « est une image produite par des appareils[21] ». Le philosophe d'origine tchèque explique qu'elle offre une apparence semblable à ce qui comparaît sans aucune médiation à notre regard ; c'est pourquoi ce type de représentation semble constituer une fenêtre ouverte sur ce que nos yeux voient et produire le même type de significations. Mais cette impression n'est qu'un leurre. L'image technique suppose un instrument de capture photographique. Si pour la peinture, le codage est dans la tête du peintre, pour la photographie, il est dans l'appareil. Selon Flusser, ce qui rentre dans la boîte n'en ressort pas identique, mais transformé. Il s'agira, dans l'emploi de cette terminologie, de souligner l'illusion de l'immédiateté des photographies, mais également le déterminisme technique inhérent à leurs modes de production.

Il ne sera pas question dans cette recherche d'images « immatérielles », car ce qualificatif nous paraît inexact. Si le fichier est une information codée sans substance palpable, l'image pour se manifester et nous apparaître en tant que telle requiert indubitablement un support, le médium mentionné par W.J.T. Mitchell et Gottfried Boehm. La condition numérique de l'image n'annihile en aucun cas la nécessité d'un moyen de matérialisation. *A contrario*, elle favorise un jaillissement sous de multiples configurations physiques : sur des tirages dont les dimensions vont du simple timbre-poste à la façade monumentale d'un bâtiment, sur des objets en volume et surtout sur nos écrans, qu'il s'agisse de celui de nos téléphones, de nos ordinateurs, ou encore de nos tablettes. Ceux-ci, malgré l'extrême miniaturisation de leurs composantes électroniques, demeurent des supports plus matériels que le papier d'un tirage argentique. Paradoxalement donc, l'image numérique, qui à un moment de son existence peut se condenser en des données chiffrées, est celle qui, parmi les modes de représentation, autorise les déploiements physiques les plus variés et les plus intenses – nous y reviendrons. Cependant dans un souci de mentionner les conséquences de la numérisation et plus encore de la connexion, nous substituerons au terme d'« images dématérialisées », ceux d'images nomades, d'images fluides et d'images virales.

Nicolas Thély définit les images nomades de la façon suivante :

21 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* [1983], traduit par Jean Mouchard, Belval, Circé, 2004, p. 17.

> Quand on évoque le régime nomade des images, on pense immédiatement aux images de webcam qui sont diffusées à perte sur le web, à ces images disséminées sur le réseau, récoltées par des internautes qui parfois font plus que saturer leurs disques durs en mettant en ligne un site en l'honneur de leur webcamée préférée. On pense aussi aux images capturées par les téléphones portables, envoyées sur d'autres portables ou sur des galeries en lignes. Dans ce contexte d'échange et de circulation des images, qu'elles soient fixes ou en mouvement, le nomadisme va de soi, il est littéral, évident et relève d'une logique de la dissémination. Mais le nomadisme des images ne s'arrête pas là, il peut suivre une logique plus surprenante, capable de produire d'infimes, mais capitales variations. Cette logique est celle de la transhumance, elle s'illustre par le simple fait de pouvoir regarder le dernier long-métrage de tel cinéaste au choix sur les grands écrans des salles obscures, sur l'écran de son ordinateur, du poste de télévision, et aussi sur les lecteurs DVD portables ou mieux encore sur les baladeurs vidéo grâce au *peer to peer* et à l'existence de plusieurs standards de diffusion et de compression qui autorisent ce nomadisme en rendant complètement flexible le moment de la réception esthétique d'un film ou d'un programme audiovisuel[22].

Avec l'idée de transhumance, le chercheur en esthétique et humanités numériques précise la propriété ambulante des images. Il souligne la matérialisation impérative de celles-ci, que nous avons précédemment décrite, et insiste sur la capacité d'une même image à se rematérialiser, à se réitérer, à prendre place en des lieux différents entraînant des perceptions tout aussi dissemblables. C'est la résurgence des images sous des configurations diverses et dès lors la multiplicité des expériences profondément variables de celles-ci qui sont mises en évidence.

Quant à l'expression « image virale », issue du marketing, elle pointe la capacité des images à se propager. Pour l'anthropologue Béatrice Fraenkel :

> C'est une image qui se transmet comme un virus, de proche en proche, et qui affecte celui qui la reçoit. Si les diffuseurs d'une image virale ne sont pas malades, ils sont cependant affectés par l'image qu'ils prennent plaisir à transmettre. Du point de vue du marketing, il s'agit d'une technique de promotion économique et efficace, fondée sur le principe du bouche-à-oreille et reposant sur la participation active du consommateur, lui-même propagateur de la réclame[23].

Le qualificatif, emprunté au secteur médical, apporte avec sa connotation pathologique, une approche passablement catastrophiste. Comme un germe contagieux, l'image virale se réplique continuellement et exponentiellement. La circulation des images désignée de la sorte échappe au contrôle de celui qui l'a produite, telle une épidémie. La définition de Béatrice Fraenkel souligne cependant le rôle agissant des internautes ; plutôt qu'infectés, ceux-ci sont affectés, dit-elle, et sans doute plus volontairement que semble le laisser entendre la métaphore du virus. L'idée d'affectation, qui se substitue

22 Nicolas Thély, *Le Tournant numérique de l'esthétique*, s.l., Publie.net, 2012, p. 153-154.

23 Béatrice Fraenkel, « L'Affiche Hope. Portrait d'Obama comme Géant et comme virus », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, mai 2010, [En ligne], http://journals.openedition.org/gradhiva/1685 (consulté le 16 avril 2018).

à celle d'infection, témoigne d'une prédilection, d'un goût et d'un choix des internautes pour les images et leur mise en circulation.

Toutefois, c'est au terme d'« images fluides » que nous aurons le plus fréquemment recours. Christine Buci-Glucksmann, dans *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*[24], propose la notion d'image-flux pour penser les nouvelles images qui se substituent, selon elle, aux images-cristal analysées par Gilles Deleuze. L'image-flux est propre aux écrans, elle engendre des constellations et entasse les données de l'information tout en étant furtive. L'image-cristal condense le temps et le donne à percevoir en dehors de son déroulement linéaire qui le rend inintelligible, au contraire, l'image flux est éphémère. L'expression, que nous retrouvons également chez André Gunthert[25], souligne le mouvement quasi incessant des représentations numériques. Si celles-ci se fixent nécessairement pour nous apparaître, que cela soit sur un site, dans un fil d'actualité, dans un mail, elles sont presque instantanément copiées et déplacées, repartagées, réexpédiées. L'image fluide, dans notre recherche, désigne l'image entre ses réitérations et insiste sur sa nature numérique couplée à la mobilité permise par Internet. C'est donc sa capacité à être disséminée qui est caractérisée par cette appellation. Christine Buignet, chercheuse en arts plastiques et sciences de l'art, propose quant à elle la formule d'« images en transit[26] » pour nommer cette spécificité des images contemporaines.

Au contact des œuvres

Outre l'approche terminologique, l'élaboration du corpus a été l'une des étapes primordiales de notre recherche. En effet, nous considérons que les œuvres, ou du moins leur analyse, constituent les racines de notre discours théorique. Ainsi, chaque étape de notre démonstration se réalise à travers l'analyse approfondie d'une ou plusieurs œuvres paradigmatiques de la question abordée.

C'est pourquoi, sans prétendre atteindre l'exhaustivité, nous avons tâché de tendre vers la représentativité. Notre expérience de commissariat en art contemporain[27] nous a conduite à aborder le corpus comme une exposition, les contraintes techniques et logistiques en moins. Considérant l'exposition comme un espace de production discursive issue de la découverte conjointe des pièces qui la composent, nous avons pensé la sélection des œuvres en conformité avec notre problématique, mais aussi selon les liens que celles-ci entretenaient entre elles, et en fonction des significations que

24 Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, 280 p.

25 André Gunthert, « L'Image fluide », *L'Image sociale,* http://imagesociale.fr/2044, 9 septembre 2015 (consulté le 27 mars 2018).

26 Damien Beyrouthy, Christine Buignet, Julie Martin et Carole Nosella (dir.), « "Images en transit" : trajectoires et réarticulations », *Réel-Virtuel*, n°7, 2019, [En ligne], http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/introduction/introduction (consulté le 13 juillet 2019).

27 Directrice artistique de la Plateforme d'Art de Muret de 2009 à 2015 puis co-directice des espaces d'art Préface (Toulouse) en 2015 et 2016, et Trois_a (Toulouse) depuis 2018.

pourrait amener leur comparaison. Il nous paraissait également essentiel de pouvoir être dans une relation de proximité avec les œuvres. Pour la philosophe Joëlle Zask, « il convient [...] qu'un discours sur une œuvre soit un *dialogue* avec elle et s'éprouve à son contact[28] », c'est pourquoi les œuvres de ce corpus ont en grande partie été vues en exposition, sur le web quand les œuvres y existent en tant que telles, ou à défaut sous une de leurs modalités d'existence (vidéo ou édition d'artiste).

Deux caractéristiques majeures ont été retenues pour identifier les créations qui intégreraient le corpus de l'étude. Nous nous sommes intéressée aux artistes qui tendent aux spectateurs une représentation du monde à travers une démarche documentaire, car ils mettent en exergue la spécificité de l'image technique, à savoir son lien au réel. Simultanément, les artistes sélectionnés portent d'une façon ou d'une autre un intérêt aux images numériques et fluides, le plus souvent en y ayant recours. À l'heure de définir le corpus, cet « intérêt » n'était pas encore qualifié et l'enjeu de la thèse était précisément d'y remédier.

Les liens entre les artistes et Internet étaient l'objet d'un intérêt manifeste des festivals de photographie, des structures d'art et des musées au moment où débutait cette recherche, comme en témoignaient deux événements ayant pour ambition d'apporter un éclairage fondamental sur cette question : *Co-worker, le réseau comme artiste* au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 9 octobre 2015 au 31 janvier 2016 et *Electronic Superhighway (2016-1966)* à la Whitechapel Gallery à Londres du 29 janvier au 15 mai 2016, expositions que nous avons pu visiter. C'est donc cette voie que nous avons choisi initialement de suivre en ayant recours à deux concepts employés par les commissaires et les critiques d'art : celui de post-internet et celui de post-photographie qui considèrent les productions artistiques en général pour la première, les productions photographiques en particulier pour la seconde, à l'ère du web.

Nous reviendrons au cours de la thèse sur les écueils de ces terminologies pour penser les pratiques artistiques. Pour l'heure, elles se sont révélées efficaces comme outil de délimitation du corpus, car elles sont largement utilisées par les lieux de diffusion ou de vente et par la presse spécialisée, et ont permis d'identifier des expositions et des artistes pertinents. Les concepts de post-internet et de post-photographie, de même qu'un ensemble de mots-clés qui leur étaient rattachés comme flux, numérique, Internet, web, nous ont ainsi permis de dresser une liste de huit expositions, au sein

28 Joëlle Zask, *Art et démocratie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 40.

de laquelle nous avons retenu seulement les artistes dont la démarche se révélait documentaire :

- *From Here On* coorganisée par Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr, et Joachim Schmid, recevait entre autres Doug Rickard et Mishka Henner[29].

- Adam Broomberg et Oliver Chanarin, Taryn Simon, Sean Snyder et Hito Steyerl étaient réunis à l'initiative de Suzanne Pfeffer dans *Seeing is Believing*[30], à l'Institut d'art contemporain de Berlin du 11 septembre au 13 novembre 2011 autour de la question du poids des images dans un contexte de circulation intense de celles-ci.

- *Falsefake – vraifauxsemblants*[31], où Mohamed Bourouissa présentait l'une de ses pièces, examinait la qualité documentaire de la photographie dans un contexte de déréalisation et de spectacularisation de l'image, au Centre de photographie de Genève du 5 juin au 28 juillet 2013. L'exposition était organisée par le directeur de ce lieu, Joerg Bader.

- Du 7 mars au 31 mai 2015, Memory Lab au Mudam au Luxembourg s'attachait au rôle de la photographie dans la mémoire collective chez de jeunes artistes réunis par Joerg Bader, dont David Birkin, Adam Broomberg et Oliver Chanarin.

- Le Mois de la photographie à Montréal en 2015 dirigé par Joan Fontcuberta portait sur la condition post-photographique[32]. Des expositions étaient consacrées aux démarches d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, et de Sean Snyder.

- *Electronic Superhighway (2016-1966)*[33] réunissait à la Whitechapel Gallery à Londres du 29 janvier au 15 mai 2016, sous le commissariat d'Omar Kholeif, des œuvres liées à l'impact de l'ordinateur et d'Internet sur le travail des artistes, entre autres celles de Taryn Simon, Trevor Paglen et Hito Steyerl.

- *Camera (Auto)controle*[34], programmée du 1er juin au 31 juillet 2016 dans le cadre de la triennale *50 JPG* à Genève présentait des démarches en lien avec les systèmes de contrôle comme les drones et les caméras de surveillance. Les travaux de Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, et ceux de

29 « Exposition *From Here On* », *Les Rencontres d'Arles*, https://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_76#/CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_7, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

30 « Exposition *Seeing is Believing* », *Institut of Contemporary Art*, http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/seeing_is_believing_58, s.d. (consulté le 29 septembre 2016)

31 « Exposition *Falsefakes* », *Centre photographique de Genève*, http://www.centrephotogeneve.ch/2016/expo/falsefakes, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

32 *Mois de la photo 2015*, http://moisdelaphoto.com/2015, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

33 « Exposition *Electronics Super Highway* », *Whitechapel Gallery*, http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/electronicsuperhighway, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

34 Un blog a été créé pour accompagner l'exposition : http://www.50jpg.ch/blog (consulté le 29 septembre 2016).

Sean Snyder y étaient exposés. Le commissaire d'exposition était à nouveau Joerg Bader.

- Enfin, l'International Center of Photography de New York accueillait, du 23 juin 2016 au 8 janvier 2017, *Public, Private, Secret*[35] conçue par Charlotte Cotton. L'exposition explorait le concept de vie privée remodélisé par la société actuelle, avec notamment des œuvres d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, et de Trevor Paglen.

L'intérêt de procéder à la création d'un corpus d'œuvres par le biais des expositions[36] est d'accéder à des sélections garantissant des pratiques représentatives de l'art actuel et opérant des rapprochements qui s'avèrent pertinents pour l'étude. Un noyau d'artistes a ainsi été mis à jour. Pourtant, si comme nous le verrons ultérieurement les artistes concernés poursuivent bien une production destinée à l'espace d'exposition, cette seule méthodologie aurait nécessairement biaisé la recherche en excluant d'office les démarches ne trouvant pas leur forme d'existence dans la matérialisation physique inhérente à l'espace d'exposition, ou encore celles s'efforçant d'y échapper spécifiquement. C'est pourquoi il était primordial de conduire ces investigations aussi en dehors de l'espace institutionnel, directement sur Internet. Le concept de post-internet a été utilisé pour identifier un ensemble de publications et de plateformes en ligne[37] fréquemment conçues par les artistes eux-mêmes, en langue anglaise majoritairement. Cependant cette piste n'a pas permis de discerner davantage de pratiques documentaires, elle a, au contraire, révélé la place modeste que celles-ci occupent dans le vaste champ de l'art qualifié de post-internet.

La navigation sur le web par mots-clés, en déclinant des associations de termes tels que « flux », « documentaire », « photographie », « réel », « Internet », « art »... en français et en anglais, s'est révélée un peu plus productive pour identifier individuellement des artistes. Elle a mis en avant une pratique intense d'appropriation des images issues de logiciels de géolocalisation et de dispositifs de surveillance, dont nous avons fait le choix de ne garder pour notre corpus que les démarches les plus emblématiques et les plus documentaires. Nous reviendrons cependant au cours de la thèse sur cette tendance majeure.

Ont été écartées les œuvres numériques sans dimension documentaire et les démarches documentaires sans lien manifeste aux nouvelles condi-

35 L'exposition a fait l'objet d'un site Internet autonome : http://www.publicprivatesecret.org (consulté le 29 septembre 2016).

36 Récemment, de nouvelles expositions ont confirmé ce corpus, par exemple *The Image of War* présentée à la Bonniers Konsthall à Stockholm du 20 septembre 2017 au 14 janvier 2018 avec le travail de Broomberg & Chanarin, Rabih Mroué, Trevor Paglen, Sean Snyder, ainsi qu'*Art in the Age of the Internet, 1989 to Today* à l'Institut d'Art Contemporain de Boston du 7 février au 20 mai 2018 dans laquelle on retrouvait Rabih Mroué, Trevor Paglen, Taryn Simon et Hito Steyerl. On peut ajouter que certains artistes ont collaboré ensemble, notamment Rabih Mroué et Hito Steyerl pour *Probable Title : Zero Probability II* en 2012, Trevor Paglen et Hito Steyerl pour *Machine Readable Hito* en 2017, et David Birkin et Adam Broomberg pour *Charade* en 2018.

37 En particulier la plateforme Rhizome, qui constitue une base de données sur les pratiques artistiques liées à Internet : http://rhizome.org.

tions de l'image. Ainsi, les artistes retenus au terme de cette méthodologie sont, par ordre alphabétique[38] :

David Birkin (né en 1977 en Angleterre, travaille en l'Angleterre et aux États-Unis),
Mohamed Bourouissa (né en 1978 en Algérie, travaille en France),
Adam Broomberg (né en 1970 en Afrique du Sud) et Oliver Chanarin (né en 1971, en Angleterre) (travaillent en Angleterre et en Allemagne)
Mishka Henner (né en 1976 en Belgique, travaille en Angleterre),
Rabih Mroué (né en 1967 au Liban, travaille en Allemagne),
Trevor Paglen (né en 1974 aux États-Unis, travaille aux États-Unis),
Doug Rickard (né en 1968 aux États-Unis, travaille aux États-Unis),
Taryn Simon (née en 1975 aux États-Unis, travaille aux États-Unis),
Sean Snyder (né en 1972 aux États-Unis, travaille en Allemagne),
Hito Steyerl (née en 1966 en Allemagne, travaille en Allemagne),
Gwenola Wagon (née en 1975 en France) et Stéphane Degoutin (né en 1973 au Canada) (travaillent en France).

Le corpus d'artistes que nous avons constitué pour développer notre analyse ne fait l'objet d'aucune délimitation géographique, car dès lors qu'il s'agit d'étudier les productions artistiques à l'ère des flux d'images, un tel critère semble évidemment bien peu pertinent. Il convient cependant de noter que les artistes identifiés proviennent majoritairement d'Occident. Loin d'être réservée aux pratiques considérées, cette caractéristique relève plutôt d'un état de fait, que l'on peut déplorer, celui d'une visibilité artistique généralement occidentocentrée[39], et que le monde pourtant interconnecté ne semble pas avoir (encore ?) effacé. Convenons, cependant, que les langues utilisées pour la recherche (français et anglais) ont conditionné ces résultats. De plus, le web, malgré son aspect globalisé, est constitué de frontières entravant la navigation. Des pays dont la scène artistique contemporaine est pourtant dynamique ne nous sont pas accessibles ; la Chine, qui a mis en place à des fins de surveillance et de censure, un bouclier surnommé le « Grand Firewall », bloque, par exemple, l'accès aux services de *Google* omniprésents dans le web occidental.

S'il n'y a pas de limite géographique préméditée à notre corpus, en revanche sur le plan temporel, les œuvres retenues ont généralement été créées depuis 2005. Ce jalon correspond à la deuxième révolution numérique[40], celle qui a vu s'accélérer l'échange des contenus avec l'avènement des réseaux sociaux et la généralisation des *smartphones*. Le corpus porte ainsi sur ces dix dernières années et compte des œuvres qui ont acquis à la

38 Une notice bio-bibliographique de chaque artiste est disponible en annexe.

39 Ce propos peut bien sûr être nuancé par la mention d'expositions qui présentent explicitement des artistes extra-occidentaux, mais en faisant précisément de cette caractéristique l'objet de leur discours, elles en soulignent la dimension exceptionnelle.

40 Nous reviendrons sur la distinction entre la première et la seconde révolution numérique dans le premier chapitre.

date du travail suffisamment de visibilité pour être repérées. Il est évident, face à la complexité du monde interconnecté, que certaines démarches ont échappé à notre radar, et que dans quelques années de nouvelles œuvres viendront peut-être réinterroger les hypothèses proposées dans cette thèse. Loin d'anticiper des situations artistiques, il s'agit donc modestement de réaliser un *snapshot* de la création artistique à dimension documentaire au lendemain de l'avènement du web.

Ce corpus compose le fond principal de notre étude, mais dans un souci de contextualisation synchronique et diachronique nous mentionnerons d'autres artistes au cours du déroulement. Pour des raisons de commodité, nous désignerons les artistes du corpus sous le terme d'artistes « documentaristes », en conservant les guillemets toutefois, car ces derniers ne se revendiquent à aucun moment sous ce terme, se considérant avant tout comme artiste.

Le cadre théorique de cette recherche, construit autour de la notion d'images techniques, nécessite du fait même de son objet, la mobilisation d'outils méthodologiques appartenant à divers domaines de connaissance, croisement qu'une thèse en art et sciences de l'art permet de réaliser.

Les premières disciplines consultées ont été l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie. Il paraissait indispensable d'ancrer l'étude dans une approche temporelle afin de discerner ce qui se défait, ce qui s'invente, et ce qui subsiste dans les pratiques artistiques à dimension documentaire au sein du contexte contemporain, et ce d'autant plus que les artistes du corpus opèrent fréquemment des allers-retours entre différentes époques dans leurs œuvres et dans leurs discours. Les ouvrages de Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, et de Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, nous ont permis de démarrer notre recherche puisque leur approche ontologique, définissant la photographie sous le paradigme de l'indice, a profondément marqué la pensée sur celle-ci. Dominique Baqué, Clément Chéroux, Georges Didi-Huberman, Régis Durand, Michel Poivert, Susan Sontag, sont des historiens de l'art qui ont consacré au moins une partie de leurs recherches à la photographie et dont la lecture a enraciné les œuvres étudiées dans une histoire des pratiques artistiques photographiques. Le livre d'Olivier Lugon[41] éclairant le passage d'une fonction documentaire de la photographie à un enjeu esthétique à travers la notion de « style documentaire » a été particulièrement substantiel.

Le second champ exploré a été celui des études visuelles. Malgré plusieurs colloques[42] et de récents ouvrages[43] consacrés à la question, ce domaine reste difficile à cerner tant dans ses objets que dans ses méthodes,

41 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2017, 434 p.

42 On peut citer notamment le colloque « Les *Visual studies* et le monde francophone », organisé les 6 et 7 janvier 2011 par Gil Bartholeyns (Université Lille 3) et le colloque « *Visual Studies*/Études visuelles : un champ en questions », qui s'est tenu du 20 au 22 octobre de la même année, sous la direction de François Brunet (Université Paris VII).

43 Gil Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, 448 p.

particulièrement en France où il n'est pas établi en tant que domaine universitaire. Cependant, la collection « Perceptions » des Presses du réel, dirigée par Emmanuel Alloa, et jusqu'en 2017 par Xavier Douroux, procède d'un précieux travail d'identification et de réunion (parfois même de traduction) permettant de tirer un « portrait de famille » des chercheurs qui produisent des savoirs autour des notions d'image, de visualité et de regard[44]. Nous avons pu ainsi œuvrer à partir des écrits de W.J.T Mitchell, Gottfried Boehm, Hans Belting, Nicholas Mirzoeff. Le travail de synthèse et de traduction réalisé par Maxime Boidy a, par ailleurs, été particulièrement précieux[45] pour se repérer au sein des études visuelles. Nous avons également souvent consulté le carnet de recherche d'André Gunthert, *L'Image sociale* ; outre sa théorisation de l'image fluide, ses analyses des images de l'actualité immédiatement contemporaine de la rédaction de ce travail ont formidablement enrichi les problématiques que nous abordions. Le prisme des études visuelles nous a aidée à appréhender l'écosystème visuel des œuvres du corpus. Leur environnement est en effet déterminé par des modes de production et de diffusion relevant d'enjeux techniques, sociaux, politiques, financiers, qui se répercutent nécessairement dans la démarche des artistes et que l'approche pluridisciplinaire des *visual studies* permet de discerner.

L'articulation entre medium (comme support artistique et plus largement comme intermédiaire, moyen) et médias (comme outils de diffusion de masse)[46] est au cœur de l'histoire de la photographie et est renouvelée dans le contexte médiatique actuel. Aussi, nous ne pouvions faire l'économie d'une étude des théories des media et de la médialité. Walter Benjamin, en premier lieu, avec ses textes fondateurs sur la photographie, puis Vilém Flusser et sa quasi anticipation dans les années 1980 de la société médiatique actuelle, ont constitué des lectures enthousiasmantes et déterminantes. Nous avons découvert avec la même ferveur, l'archéologie des media définie par Jussi Parikka, reprise en France récemment par divers chercheurs[47] dont Yves Citton, et déjà en germe dans la médiologie de Régis Debray. Plutôt que d'appliquer cette méthodologie aux œuvres du corpus, nous avons cherché à la discerner dans les démarches des artistes. Nous avons eu recours également à la pensée d'auteurs comme Boris Beaude ou Dominique Cardon qui s'efforcent d'analyser la reconfiguration du monde contemporain par l'avènement d'Internet. Les écrits de Lev Manovich ont été fondamentaux, essentiellement pour leur rapprochement entre les arts et les nouveaux médias. Nous avons eu, en effet, l'agréable surprise de découvrir chez ce théo-

44 Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, *op. cit.*

45 Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, 182 p.

46 Nous reviendrons sur l'orthographe des termes medium et média dans le deuxième chapitre. Toutefois, nous pouvons préciser que nous utilisons le terme medium (media au pluriel) relativement à la médialité en général et particulièrement dans le champ de l'art, et le terme média (médias au pluriel) pour désigner les supports d'information et de communication.

47 Lors d'un colloque à Cerisy-la-Salle en 2016, plusieurs chercheurs, à l'initiative de l'artiste Emmanuel Guez, ont signé un « Manifeste Médiarchéologiste », disponible sur http://pamal.org/wiki/Manifeste_M%C3%A9diarch%C3%A9ologiste (consulté le 26 mars 2018).

ricien des media et d'autres, de multiples liens entre la sphère médiatique et la sphère artistique. Plusieurs d'entre eux soulignent la capacité de l'art à dévier ou à interrompre le contrôle institué par les médias de masse.

Enfin, nous avons eu recours à la sémiologie de Roland Barthes, ainsi qu'aux travaux de philosophes et esthéticiens comme Emmanuel Alloa, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Jacques Rancière, puisqu'ils ont particulièrement réfléchi à la notion d'image et à la portée politique des représentations. Nous n'ambitionnions pas de mener des enquêtes sociologiques qui mesureraient, sur le terrain, l'accueil des œuvres par les visiteurs d'une exposition. Outre le fait que nous ne maîtrisons pas cette méthodologie, l'expérience artistique nous semblait trop complexe pour être appréciée au prisme de tels outils. L'approche philosophique et esthétique nous a permis en revanche de penser la perception des œuvres et de dégager des hypothèses d'effets en dehors de toute anticipation ou injonction.

Si certaines références paraissent anachroniques vis-à-vis de la sphère chronologique couverte par le corpus et le sujet de l'étude, les concepts et les cadres théoriques qu'elles déploient, déplacés dans notre champ, se sont révélés particulièrement fructueux. Cependant, nous nous sommes aussi efforcée d'inclure des textes récents pour adhérer à l'actualité du sujet, ce qui nous a amenée à consulter des articles en langues étrangères encore non traduits ainsi que des thèses de jeunes chercheurs.

Parallaxe, changement de points de vue, zoom

À l'aune de l'examen des œuvres et de ces foisonnantes lectures, nous avons pu dégager un cheminement de pensée. Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Hal Foster mentionne la notion de parallaxe pour expliciter sa méthodologie. Celle-ci, dit-il, « implique l'apparent déplacement d'un objet causé par le mouvement réel de son observateur[48] ». La parallaxe désigne l'effet du changement de position de celui qui regarde sur ce qu'il perçoit – pour l'expérimenter, il suffit de tendre son bras devant soi en pointant avec son index un objet situé dans le lointain ; en clignant successivement de l'œil droit puis gauche, l'objet semble avoir bougé, mais c'est en fait notre angle de vision qui s'est déplacé. En photographie, la parallaxe résulte du décalage entre l'image perçue dans le viseur et l'image passant dans l'objectif de l'appareil photo. Cette figure souligne combien ce que nous voyons est dépendant de l'angle de vue à partir duquel nous regardons une chose. Nous proposons, modestement, de réactiver et de filer cette métaphore pour mener notre recherche. En effet, nous souhaitons analyser notre objet d'étude en opérant des cadrages

48 Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde* [1996], traduit par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, la Lettre volée, 2005, p. 11.

successifs provenant de points de vue divers, de grossissements et de reculs tels des zooms photographiques. Ainsi, il s'agit d'examiner notre sujet depuis quatre points de vue : depuis son héritage historique et conceptuel, depuis l'œuvre, depuis l'artiste et depuis les effets des œuvres, et de restituer pour chacun les déplacements qui s'y opèrent.

Dans le premier chapitre, nous entreprenons de poser l'environnement chronologique et sémantique des démarches artistiques étudiées. Nous nous attachons à y définir le terme de documentaire, ou du moins l'usage que nous entendons en faire dans le cadre de cette recherche. Outre son rapport au réel, il s'agit de discerner ce qui caractérise les démarches artistiques documentaires en général pour, tout au long de la thèse, singulariser les démarches artistiques documentaires réalisées dans le contexte médiatique visuel contemporain. Bien que l'étude porte sur un corpus extrêmement récent, il est indispensable de débuter par une mise en perspective historique qui prend racine bien en amont, puisque les usages documentaires de la photographie sont simultanés à l'invention de celle-ci. Dans ce chapitre introductif, l'enjeu est en définitive de mettre à jour la conscience de vivre un changement qui se manifeste chez les artistes, les critiques et les théoriciens et de décrire comment celle-ci se révèle dans les pratiques documentaires.

Dans une deuxième partie, nous sondons ce que ces bouleversements induisent en termes de médialité. Formulant l'hypothèse que les pratiques documentaires actuelles déterminent la photographie, et l'image plus largement, comme un medium qui se singularise par sa porosité avec les autres media artistiques et les médias de masse, nous tâchons d'identifier des logiques néomédiatiques et de savoir si les œuvres adoptent celles-ci, notamment l'intermédialité, la variabilité et la remédiation. Enfin nous cherchons à mettre à jour ce que ces gestes provoquent sur le plan esthétique et critique.

Puis nous analysons dans une troisième partie comment ces artistes « documentaristes » négocient leur posture face à l'environnement médiatique actuel. Puisque certains empruntent leur démarche au journaliste et à l'enquêteur, nous cherchons ce qui les en rapproche et ce qui les en éloigne. Entre autres, des artistes placent au cœur de leur travail le dévoilement de faits dissimulés au regard, qui par conséquent semblent hors de portée de l'enregistrement photographique. Si ce paradoxe engendre un défi formel et artistique, il semble révéler un intérêt pour la façon dont se renégocie le visible aujourd'hui et le rôle que peut jouer l'image artistique face à ce réagencement. En outre, de manière tout à fait inattendue, plusieurs artistes ont recours à des surfaces monochromes qui recouvrent partiellement des photographies ou s'y substituent. Il s'agit alors d'observer ces récurrences et d'en déceler les sens.

Pour terminer, nous entreprenons d'analyser la portée critique de ces œuvres. Au-delà des sujets et de leurs approches qui peuvent parfois être séditieuses, nous souhaitons savoir s'il est possible de caractériser différemment l'implication politique des œuvres. Au regard de la théorie benjaminienne selon laquelle l'engagement chez l'auteur consiste à se positionner

au sein de l'appareil de production et à altérer les modes de production capitaliste[49], nous recherchons s'il existe à l'ère de l'image fluide une responsabilité éthique de l'artiste qui se traduirait en actes artistiques plus qu'en la fabrication de représentations. Nous tâcherons d'identifier s'il en existe un équivalent dans la perception qu'en a le spectateur : une attitude active émanant de l'expérience de l'œuvre, au-delà de l'exercice d'exégèse.

49 Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur » [1934], *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 258.

Choix graphiques et iconographiques

Alors que sont étudiés dans cette recherche les usages documentaires des images photographiques et vidéographiques dans le champ de l'art contemporain, il a paru essentiel de soigner la présentation de celles-ci au sein de l'argumentation. Convaincue des résultats fructueux issus du travail collaboratif, nous avons sollicité Irène Dunyach, graphiste et docteure qui, entre autres, étudie et expérimente les relations entre le design graphique et la recherche académique. À l'issue d'intenses et passionnantes discussions, nos échanges ont abouti à la maquette de l'ouvrage que le lecteur tient dans ses mains. Si les choix sont, nous l'espérons, intuitivement perceptibles, il nous paraît toutefois bienvenu de les décrire explicitement.

Une disposition étroite du texte a été retenue pour évoquer la verticalité des pages web sur lesquelles l'internaute peut scroller de haut en bas, tandis que le choix du rouge, du vert et du bleu pour la couverture et le papier séparant les chapitres renvoie au système de codage informatique des couleurs. Les polices de caractères sont :

- la Manifont Grotesk dessinée par Alexandre Liziard et Étienne Ozeray (à partir de la fonte Vremena Grotesk de Roman Gornitsky)

- la Charis SIL conçue par le groupe SIL International (à partir de la fonte Bitstream Charter, une des toutes premières conçues pour l'impression laser)

- la Proza conçue par Jasper de Waard

Issues de versions successives et/ou libres de droits, ces fontes témoignent de l'esprit collaboratif favorisé par Internet, en particulier à travers l'application des licences libres.

Les images qui accompagnent le lecteur tout au long du texte sont mises à sa disposition immédiate pour favoriser la relation texte-image dont il est souvent question dans cette recherche. Ces visuels relèvent de trois fonctions différentes au sein de l'argumentation :

- Les plus nombreuses sont les photographies montrant les œuvres du corpus dans leur médialité : souvent en situation d'exposition, éditées ou en ligne afin d'en transmettre la matérialité et l'échelle.

- D'autres sont des images analogues aux metapictures[50] définies par W.J.T. Mitchell, c'est-à-dire des représentations qui intègrent une image, sa fabrication ou qui engendrent des significations relatives à la nature des images. Parmi celles-ci, les plus anciennes permettent, dans un esprit médiarchéologique, d'éclairer les spécificités de notre contemporanéité.

- Enfin, les dernières images sont présentes à titre plus illustratif, afin de soutenir les rapprochements que nous proposons et d'inviter à un cheminement visuel. Parfois déjà connues du lecteur, elles peuvent créer de plaisants moments de retrouvailles.

Ces trois rôles sont distingués visuellement par un encadrement des images dont les valeurs de gris diffèrent (variations d'un motif picté qui peut évoquer tout à la fois le grain de la photographie argentique, la neige sur un téléviseur, les pixels des images numériques et la trame sérigraphique). Il nous paraissait opportun de travailler graphiquement le cadre, car, comme nous le verrons au cours de la thèse, celui-ci se révèle un espace liminaire particulièrement éloquent entre ce qui est contenu à la surface de la représentation et ce qui la dépasse.

Une sélection des images intégrées dans les œuvres, indépendamment de leur contexte de diffusion ou de leur médialité est présentée dans des livrets autonomes (leurs légendes regroupées en dernière page de chaque livret). Ces pages sont pensées comme des espaces d'exposition qui amorcent une entrée dans chaque chapitre en venant reformuler visuellement l'une des caractéristiques des pratiques documentaires mises à jour. Elles fonctionnent selon des déploiements entre deux pôles antagonistes : anciens/nouveaux (chapitre 1), profusion/organisation (chapitre 2), apparition/disparition (chapitre 3), déterritorialisation/reterritorialisation (chapitre 4) et privilégient des rapprochements formels entre les œuvres.

Enfin, de petits détails viennent jouer avec les notions de flux, d'arrêt et de matérialisation : les flèches qui signalent les textes articulant l'argumentaire, les signets qui permettront au lecteur d'interrompre ou éventuellement de revenir sur sa lecture, la couverture marbrée en référence au livre « traditionnel » mais aussi à l'idée de fluidité, puisqu'obtenue en fixant par empreinte un liquide pictural.

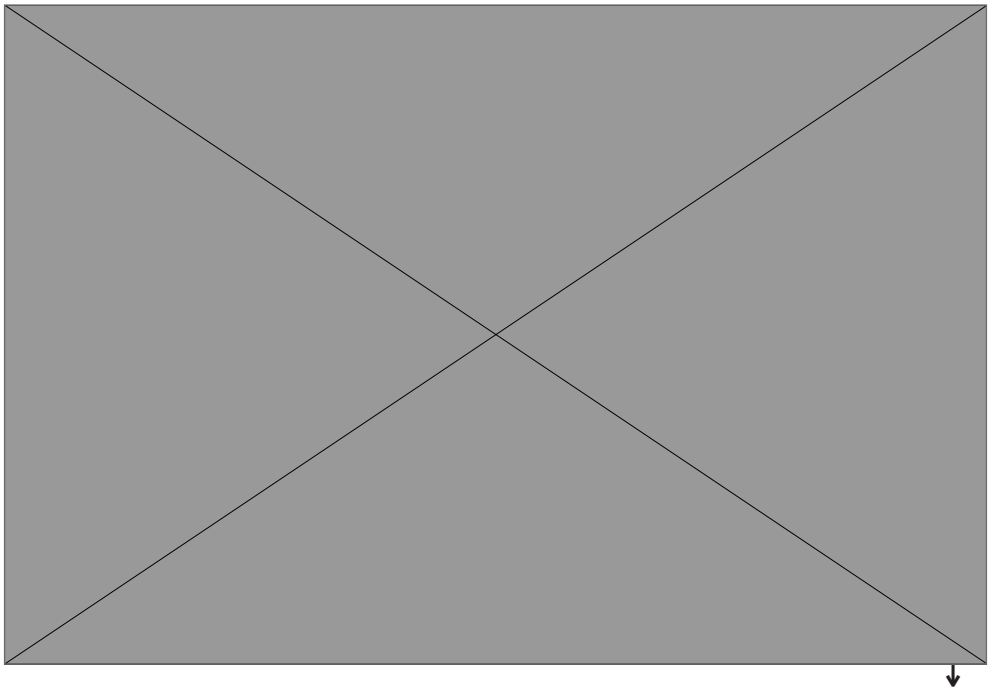
50 W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie* [1986], traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009, p. 23-25.

1

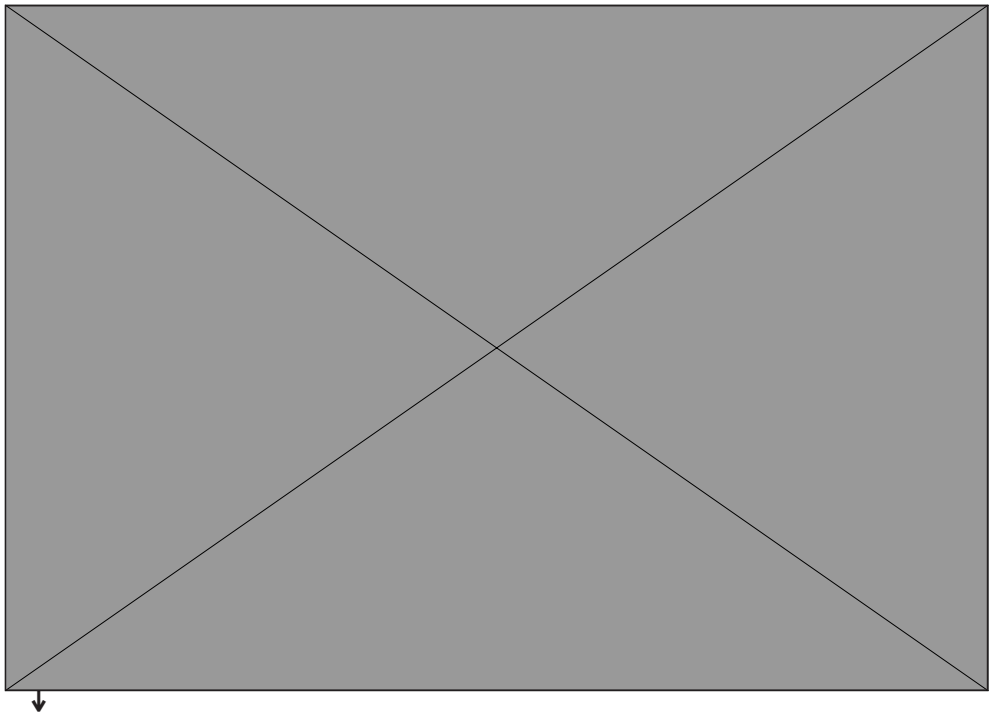
D’une approche historique à une approche archéologique : les pratiques artistiques documentaires face au temps

« Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. »

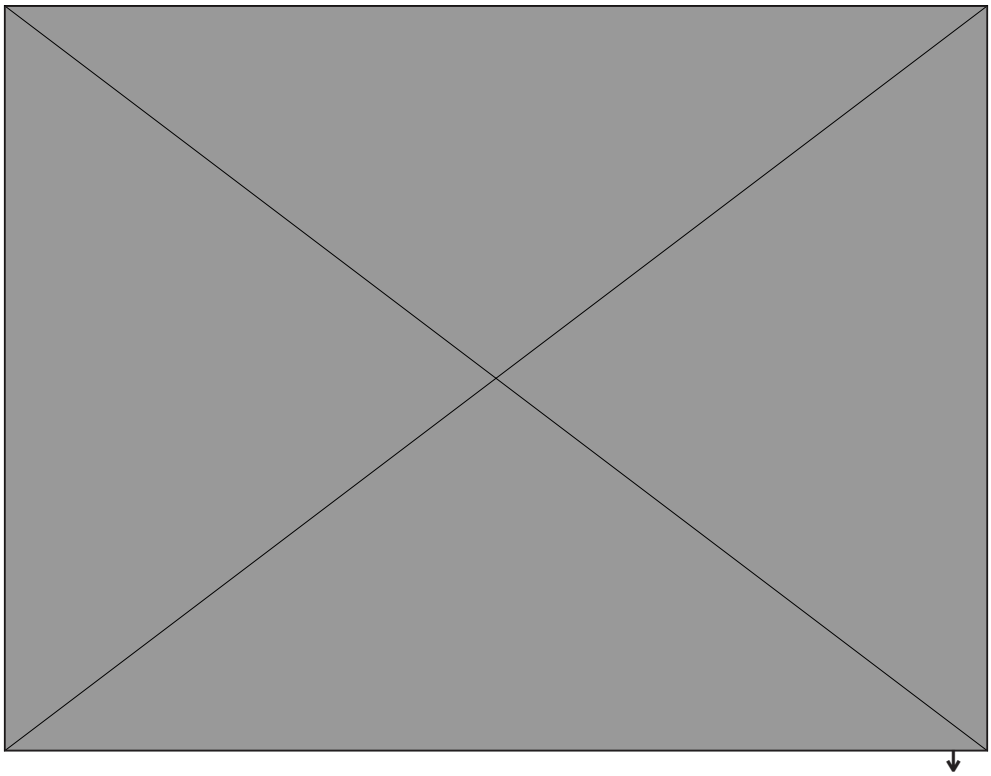
Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?,* traduit par Maxime Rovere, Rivages, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 910.



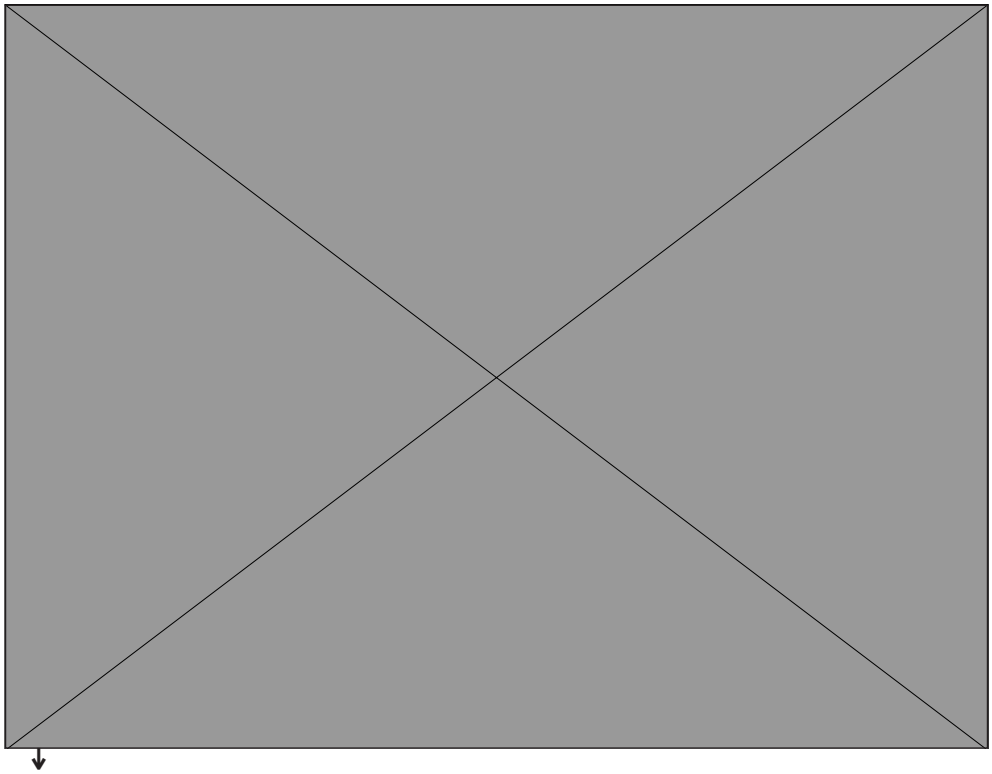
1



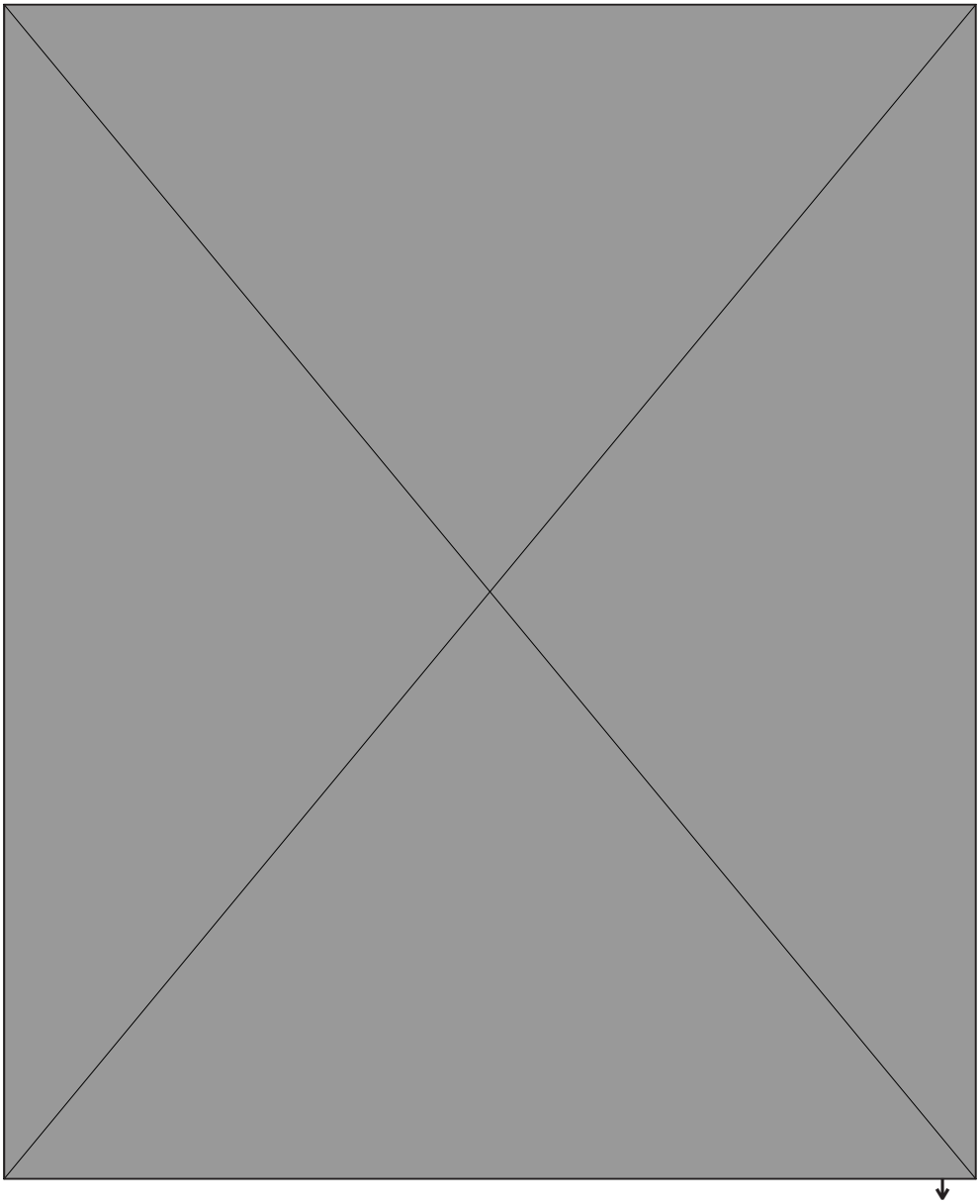
2



3

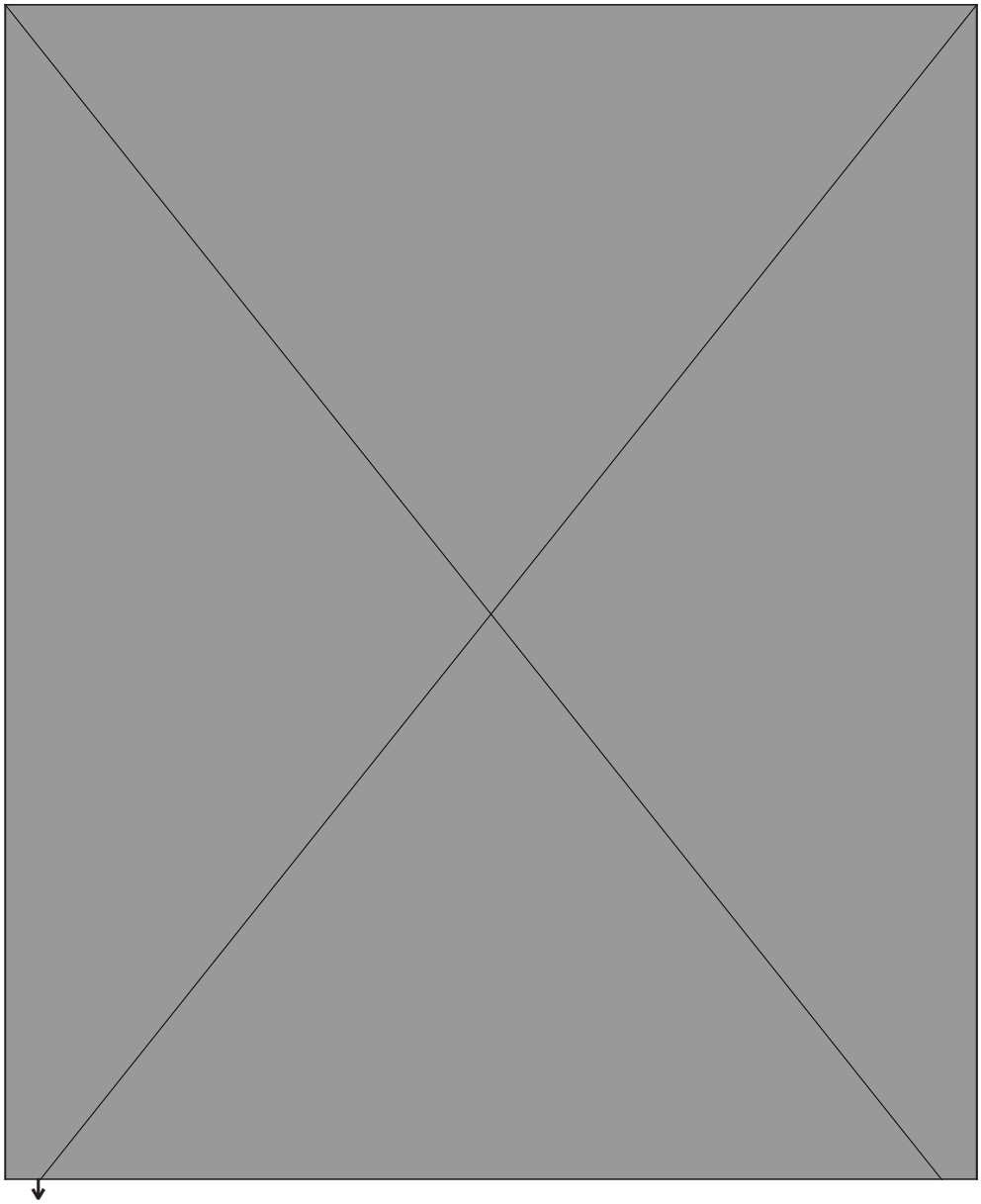


4

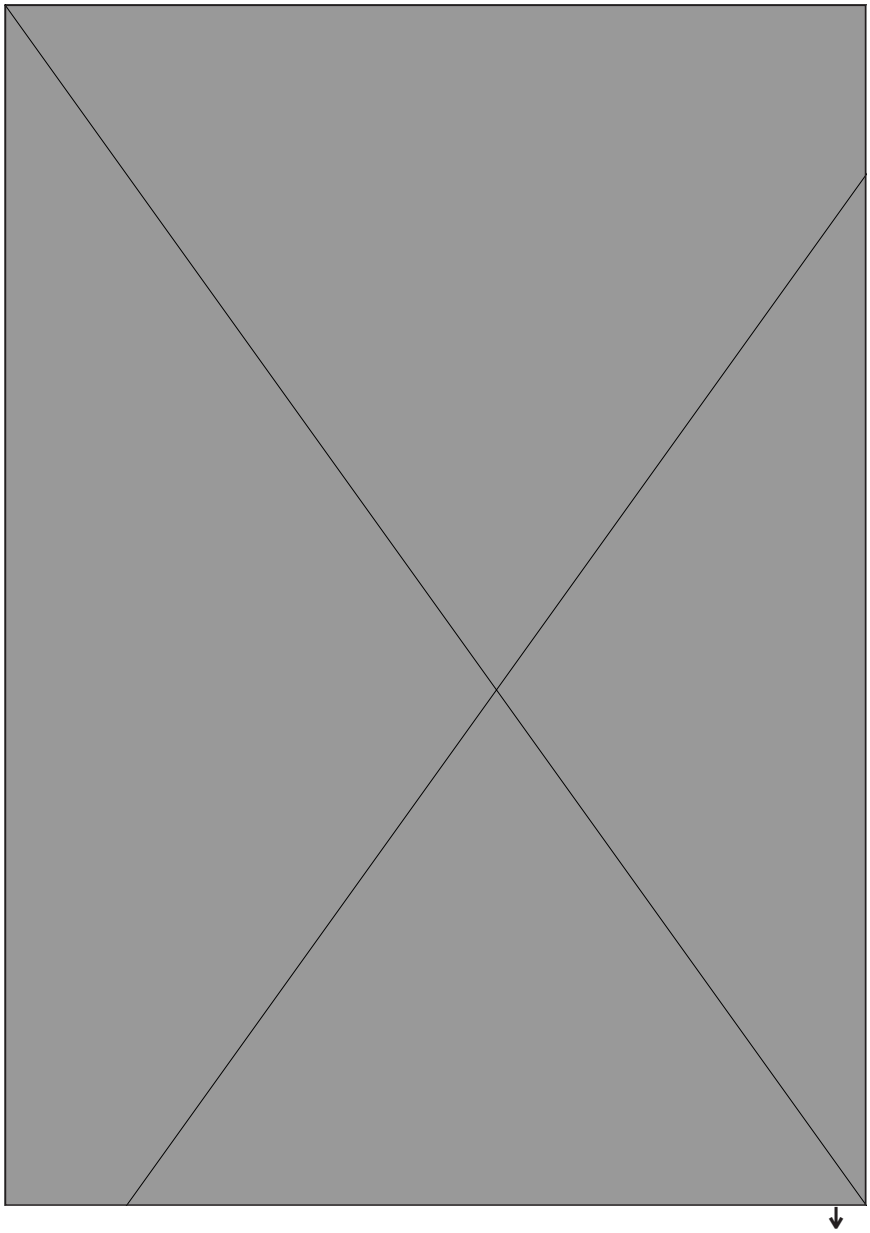


5

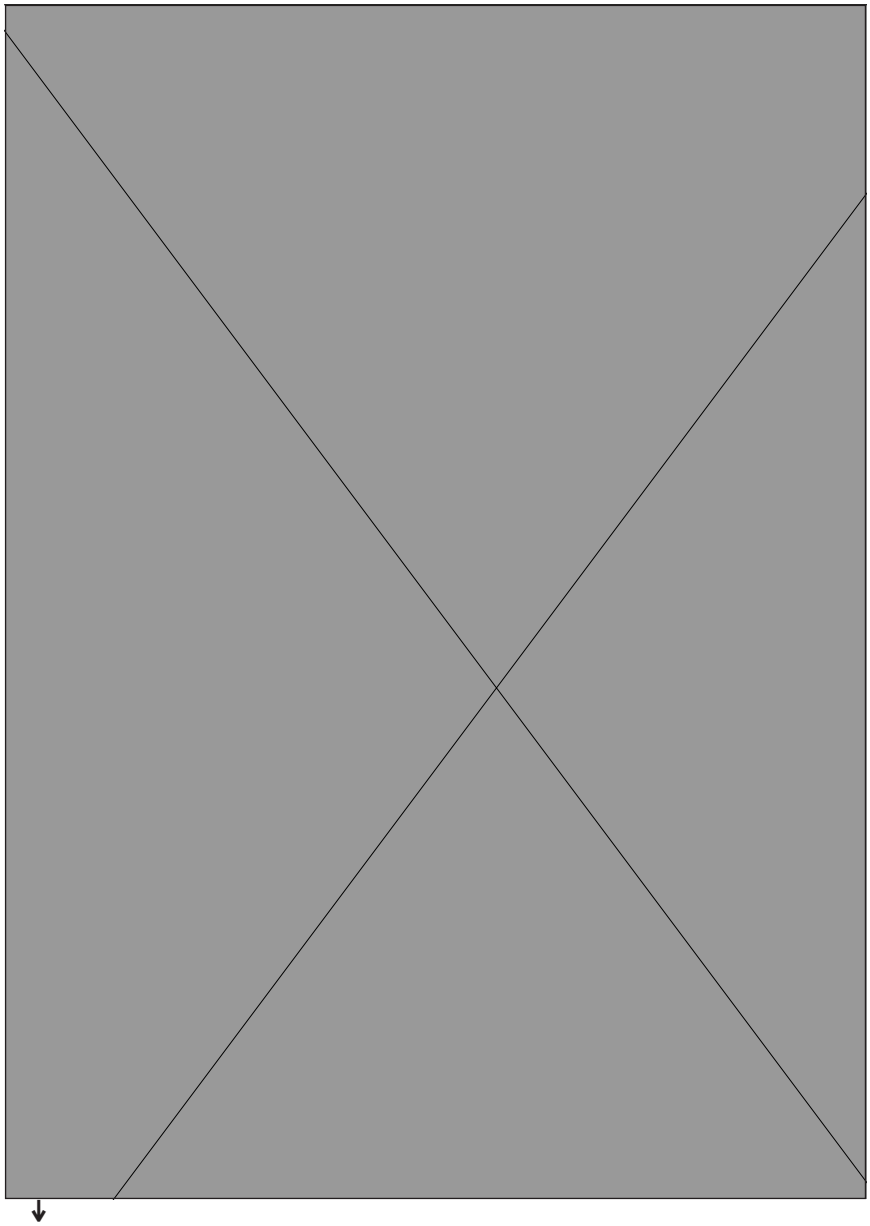
→ 54



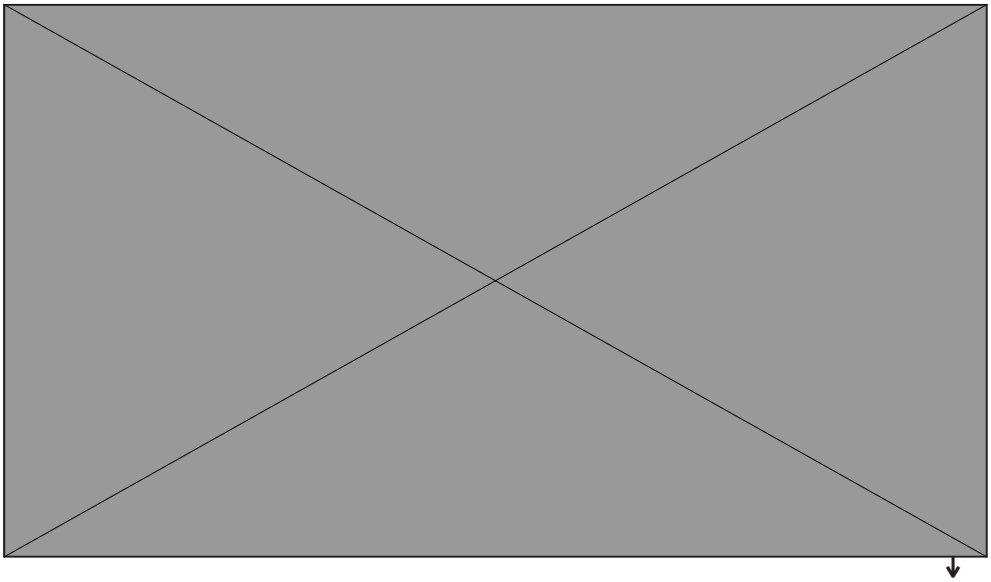
6



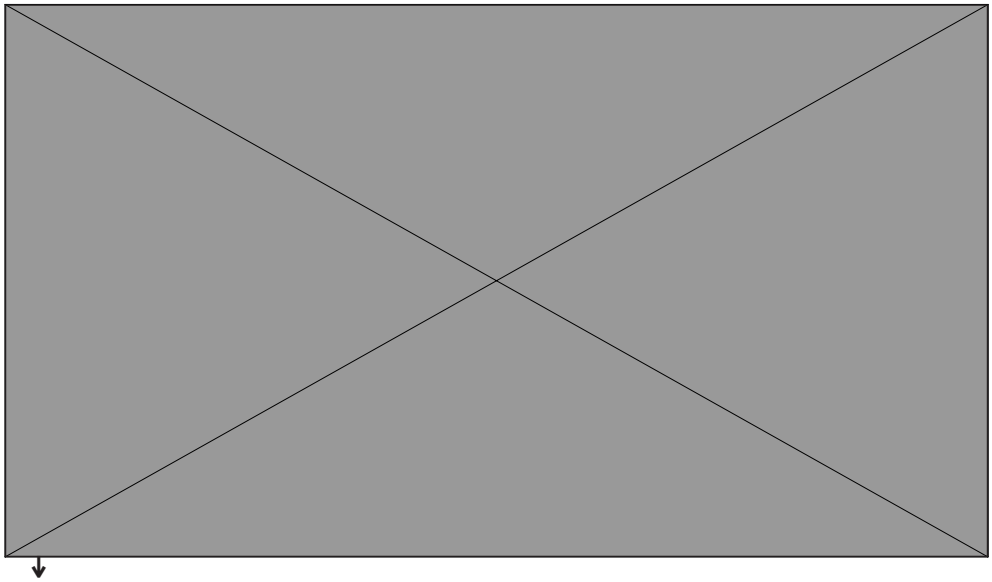
↓ 7



8



9



10

↓

Légendes

1
Mishka Henner
Less Américains, Studio de télévision - 2012

2
Mishka Henner
Less Américains, En quittant Colombia - 2012

3
Taryn Simon
The Picture Collection, Folder: Express Highways - 2013

4
Taryn Simon
The Picture Collection, Folder: Cats - 2013

5
Broomberg & Chanarin
War Primer 2
- 2011

6
Broomberg & Chanarin
War Primer 2
- 2011

7
Broomberg & Chanarin
Spirit is a Bone, Jeune Photographe - 2015

8
Broomberg & Chanarin
Spirit is a Bone, Photographe
- 2015

9 • 10
Hito Steyerl
How Not to be Seen : A Fucking Didactic Educational.MOV File
- 2013

↓

Présenter des pratiques artistiques documentaires récentes en supposant qu'elles sont reformulées au sein d'un écosystème des images bouleversé par les nouvelles technologies et les usages inédits qui en découlent requiert d'examiner les pratiques documentaires qui les ont précédées.

Il convient toutefois de s'interroger sur la pertinence d'une lecture qui penserait ces pratiques seulement sous l'angle de la rupture et de la nouveauté. En analysant des termes constitués de la préfixation post-, comme post-internet et post-photographie, nous démontrerons qu'utilisées à des fins typologiques, ces notions restent des étiquettes avec leurs limites et leurs approximations, mais qu'il est cependant possible d'en tirer des réflexions qui permettent d'orienter l'étude de notre corpus.

Surtout, en étudiant les œuvres elles-mêmes, nous verrons que les artistes se positionnent très clairement, soustrayant à la vision évolutionniste une démarche archéologique qui vient pointer des survivances et des renégociations, et formuler une approche plus critique que les propos enthousiastes et peu distanciés produits par l'idéologie de l'innovation.

I.
L'instabilité du documentaire au sein des arts visuels

1• Une détermination variable

L'idée d'un art documentaire couvre aujourd'hui un faisceau de pratiques multiples qu'il convient de circonscrire. Si ce genre a été étroitement rattaché au champ cinématographique, les artistes plasticiens s'en sont emparés, favorisant sans s'y limiter pour autant, le recours à la photographie et à la vidéo qui semblent proposer des informations fiables, des représentations factuelles garanties par leur dimension mécanique. Cette capacité à produire une trace a fait de ce type d'images, depuis leur mise au point, les instruments privilégiés de l'enregistrement de la part visible du réel.

Cependant, si les images techniques, par leur dimension d'empreinte, peuvent constituer des documents, cette propriété ne suffit pas à satisfaire la définition du documentaire. Pour être ainsi qualifiée, une proposition artistique met en œuvre d'autres caractéristiques, qui malgré la labilité du champ, doivent être identifiées.

En outre, par ses enjeux esthétiques et expérimentaux, l'œuvre documentaire ne peut se réduire à sa relation au réel. La notion d'essai, empruntée à Montaigne et au domaine littéraire puis au cinéma, semble offrir les moyens de penser l'instabilité et parfois les apparentes contradictions du documentaire dans les arts visuels, et c'est à partir de ce terme que seront approchées les œuvres du corpus de cette recherche.

a• Le paradigme indiciel de la photographie

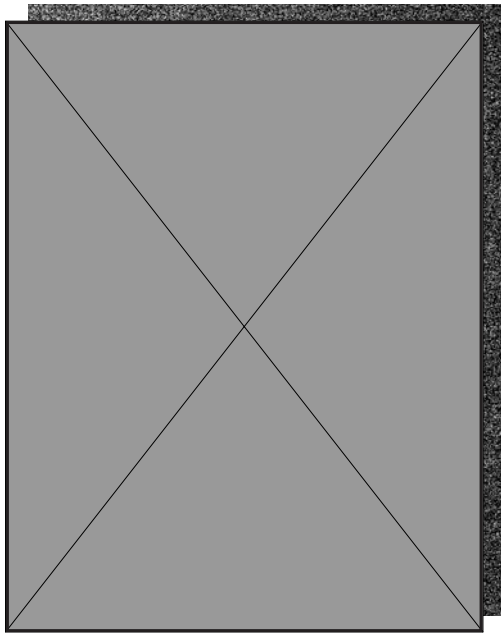
Dans les années 1980, la pratique photographique s'est accompagnée d'une importante production discursive cherchant à identifier son périmètre,

ses caractéristiques, son « noème[51] » dit Roland Barthes. L'élaboration de cette approche spécifique de la photographie s'est réalisée dans le sillon de la sémiologie, sous l'angle du signe donc. Charles Sanders Peirce, modélisant dans l'une de ses catégorisations les signes en trois types (icône, indice, symbole) selon la nature des liens entretenus par le référent avec sa représentation, avait pointé la nature indicielle de la photographie dès 1895, en relevant que celle-ci était produite par connexion physique :

> Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards, elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est en réalité due au fait que ces photographies ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue donc, elles appartiennent à notre seconde classe de signes : les signes par connexion physique [index][52].

Recourant à la pensée peircienne, les théoriciens de l'image ont aussi privilégié à l'idée d'analogie celle d'empreinte, à l'idée d'icône celle d'indice. Si l'historien de la photographie Vincent Lavoie[53] et des publications plus récentes comme le numéro 34 de la revue *Études photographiques*[54] consacré aux théories actuelles sur la photographie, ont démontré l'obsolescence de cette approche ontologique, il n'en demeure pas moins que celle-ci a permis de produire les fondements théoriques spécifiques au medium et, que de surcroît, elle continue d'alimenter l'approche plus pragmatique actuelle.

La photographie introduit une caractéristique inédite parmi les moyens de représentation. Alors que les images en général permettent la représentation d'une chose absente, la photographie nécessite une condition irréductible : l'image de la chose ne peut se former qu'à partir de sa présence. Ce lien fondamental entre l'objet et ce que Charles Sanders Peirce nomme dans sa théorie du signe le *representamen*[55], c'est-à-dire la face visible du signe, son signifiant, est immédiatement saisi par les contemporains de l'invention de la photographie, comme en témoigne avec justesse une caricature d'Honoré Daumier publiée dans le *Charivari* du 7 décembre 1846. Sur celle-ci, deux « bons » bourgeois sont figurés déballant une malle de voyage. La femme tient un portrait photographique de son mari, qui ap



Honoré Daumier, **« Les bons bourgeois, Tiens, ma femme, v'là mon portrait au Daguerreotype »**, *Le Charivari*, 7 décembre 1846

51 Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120.

52 Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, traduit par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 151.

53 Vincent Lavoie, « Les Fins de l'ontologie photographique », *CV Photo*, n°36, automne 1996, p. 5-6.

54 André Gunthert (dir.), *Études photographiques*, n°34, *op. cit.*

55 Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*

paraît paradoxalement griffonné, puisque le dessin est le médium employé par Daumier. Le texte imaginant leur conversation instruit le lecteur du quotidien illustré satirique de la nature photographique de cette image au sein du récit représenté : « Tiens ma femme, v'là mon portrait au Daguerréotype que je te rapporte de Paris… », « Pourquoi donc tu n'as pas aussi fait faire le mien pendant que tu y étais… égoïste va ! ». Le caricaturiste souligne la méconnaissance de la femme et son incompréhension du caractère nouveau de la photographie qui suppose pour être produite la coprésence physique du modèle et de l'appareil photographique. Implicitement, le dessinateur souligne sa juste compréhension et supposément celle du lecteur, sans quoi l'effet comique ne fonctionnerait pas. C'est cette continuité physique qui est théorisée sous le paradigme de l'indice.

Dans sa *Petite histoire de la photographie,* Walter Benjamin notait en 1931 l'indispensable présence de la chose photographiée :

> la photographie nous confronte à quelque chose de nouveau et de singulier : dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l'« art »[56].

Surtout, l'article de 1945 d'André Bazin dûment intitulé « L'Ontologie photographique », et plus particulièrement l'énoncé selon lequel « [l]a photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction[57] », sont devenus le point de départ de toute tentative de déterminer l'essence du medium.

Depuis, les formules désormais célèbres écrites par Roland Barthes en 1980 : « le référent adhère[58] », « [t]oute photographie est un certificat de présence[59] », « je ne peux jamais nier que *la chose a été là*[60] », ont également théorisé « le "génie" propre[61] » de la photographie. Dans une approche qu'il affirme tout aussi essentialiste que celle d'André Bazin, le sémiologue écrit : « [j]'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir "ontologique" : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était "en soi", par quel trait essentiel, elle se distinguait de la communauté des images[62] ». Sans constituer un *analogon* parfait de la réalité, puisque l'image donne toujours à voir en deux dimensions, à une échelle réduite, et initialement en noir et blanc, la photographie semble montrer la part visible du réel, procéder d'une émanation de la réa-

56 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], traduit par André Gunthert, *Études photographiques*, n°1, 1996, [En ligne], https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/416 (consulté le 6 octobre 2016).

57 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1958, p. 14.

58 Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 18.

59 *Ibid.*, p. 135.

60 *Ibid.*, p. 120.

61 *Ibid.*, p. 14.

62 *Ibid.*, p. 13-14.

lité, l'authentifier. Roland Barthes, encore, écrit : « [p]eut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche[63] ».

Pour Jean-Marie Schaeffer[64] dans *L'Image précaire,* la photographie entretient deux relations : la première avec la vision humaine, de l'ordre de l'analogie, et la seconde avec le réel, de l'ordre de l'enregistrement. Si elles sont iconiques, les photographies procèdent aussi d'empreintes laissées sur une surface sensible.

C'est la même méthodologie essentialiste, centrée sur le paradigme de l'indice, que développe l'historienne de l'art Rosalind Krauss en 1981 et l'historien de la photographie Philippe Dubois[65] en 1990. Dans *Le Photographique : pour une théorie des écarts,* la théoricienne note que :

> la photographie est une empreinte, une décalcomanie du réel. C'est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table. La photographie est donc génétiquement différente de la peinture, de la sculpture ou du dessin. Dans l'arbre généalogique des représentations, elle se situe du côté des empreintes de mains, des masques mortuaires, du suaire de Turin, ou des traces des mouettes sur le sable des plages. Car techniquement et sémiologiquement, les dessins et les peintures sont des icônes, tandis que les photographies sont des indices[66].

Cette « contiguïté » qu'évoque Charles Sanders Peirce, autrement dit ce processus de production indicielle, va être considérée comme l'essence de la photographie à partir des années 1980 et constituer la colonne vertébrale du discours théorique sur le medium.

b• Le documentaire : tentative de définition

Ainsi conceptualisée, la photographie est génétiquement une image-trace de ce qui s'est tenu devant l'appareil et paraît alors être ontologiquement documentaire, comme le relève l'historien de l'art Jean-François Chevrier, en 2006 : « [l]a notion de *photographie* documentaire recouvre une diversité de pratique aussi large, ou presque, que l'idée même de photographie. On peut dire "documentaire" toute image photographique, dans la mesure où elle résulte d'un processus d'enregistrement, de fixation, d'actualisation d'une image virtuelle[67] ».

---

63 *Ibid.*, p. 136.

64 Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.

65 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.

66 Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, traduit par Jean Kempf et Marc Bloch, Paris, Macula, 1990, p. 143.

67 Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience : Quelques indications », *Communications,* n°79, 2006, p. 63.

La même année, l'historien de l'art Olivier Lugon soulève la complexité du terme :

> Face à une notion aussi volatile que « documentaire », dans laquelle chacun entend autre chose que son voisin et dont il peut croire seul avoir une compréhension adéquate, peut-être convient-il de rappeler d'abord que vouloir cerner ce qu'est le documentaire est perdu d'avance, qu'il faut accepter un flottement du sens qui est constitutif du champ. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de définition unique et stable de ce mot, il a toujours été une coquille vide emplie de significations changeantes et contradictoires. C'est son handicap, mais c'est aussi sa force, la raison de sa vitalité – le déplacement constant, la remise en cause permanente – et la source de sa formidable efficacité théorique depuis bientôt un siècle[68].

Si le documentaire est malaisé à définir, la difficulté est accrue dans les pratiques en arts plastiques, car la dimension esthétique et expérimentale fortement présente ajoute au brouillage. Choisir de s'attacher ici aux démarches artistiques documentaires renvoie à la conviction que celles-ci réussissent, comme l'affirme Olivier Lugon, à concentrer et à catalyser avec acuité les questionnements liés à la photographie. Tout en conservant une souplesse essentielle à la vitalité du terme, c'est cependant à une définition plus circonscrite qu'il faut se livrer pour débuter cette étude.

Bien que l'adjectif soit attesté en français dès 1876 dans le dictionnaire *Le Robert* et que George Méliès (1861-1938) évoque « la photographie documentaire animée[69] » en 1907, le réalisateur John Grierson (1898-1972) est généralement considéré comme le premier à avoir employé le substantif pour qualifier le film *Moana* (1925) de Robert Flaherty (1884-1951) dans un article du *New York Sun* paru le 8 février 1926. Dans un texte de 1934, il justifie la pertinence du documentaire filmique à travers plusieurs constats : le cinéma détient une capacité d'observation propice à créer un nouvel art, « l'acteur original (ou natif) et la scène originale (ou native) sont de meilleurs guides pour une interprétation du monde moderne à l'écran[70] », le prélèvement des matériaux filmiques au sein du réel, « du vivant » dit Grierson, et non au sein du studio, rend l'histoire plus fine et réelle que celle qui est jouée.

On peut en conséquence être tenté par une définition du documentaire par la négative, à savoir ce qu'il ne serait pas : une fiction. Le documentaire montrerait des événements qui se sont réellement produits tandis que la fiction présenterait des faits inventés. Mais, dans *Le Documentaire et ses faux-semblants,* le philosophe, critique de cinéma et documentariste François Niney démontre que le seul lien à la réalité n'est pas satisfaisant pour qualifier le documentaire. Il explique qu'une fiction cinématographique docu-

---

68 Olivier Lugon, « L'Anonymat d'auteur », dans Emmanuelle Chérel, Régis Durand, Guillaume Herbaut *et al.*, *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire. Signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, 2006, p. 6.

69 Georges Méliès, « Les Vues cinématographiques », *Les Dossiers de la cinémathèque*, n°10 : Propos sur les vues animées, octobre 1982, p. 363-392.

70 « The original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world ». John Grierson, « First principles of documentary » [1934], dans Kevin Macdonald et Mark Cousins (dir.), *Imagining Reality : the Faber Book of Documentary*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 97 [traduction personnelle].

mente ses acteurs en train de jouer et qu'à l'inverse le réel inclut nécessairement notre imaginaire, nos rêves ou nos espérances, données irréelles ou du moins irréalisées, s'il en est. Le documentaire est de plus une reconstruction artificielle du temps, puisque les phénomènes ou événements décrits sont nécessairement réduits pour y être contenus. Avec la notion de distorsion, François Niney désigne ce brouillage entre régime fictionnel et régime documentaire au sein d'un film[71]. Aline Caillet, chercheuse en esthétique, avec par exemple son étude du *reenacment* chez Jeremy Deller (1966-)[72], a également démontré combien opposer le documentaire à la fiction se révèle stérile et en quoi, précisément, les créations contemporaines, tant dans le domaine du cinéma que dans celui des arts plastiques, s'érigent bien souvent dans et par cette ambiguïté[73].

En 2015, un colloque[74] qu'elle codirigeait avec le philosophe de l'art Frédéric Pouillaude a réuni des universitaires et des artistes pour tenter de cerner la notion « d'art documentaire ». Les deux chercheurs ont entrepris d'envisager cette pratique au-delà du seul genre cinématographique et de dépasser le clivage des disciplines artistiques afin d'identifier ce qui est communément documentaire dans des formes distinctes comme les arts plastiques, la danse, le théâtre, le cinéma. Plusieurs caractéristiques énoncées dans l'ouvrage qui a prolongé ce colloque viennent en délimiter le sens.

En premier lieu, la pratique artistique documentaire accomplit un geste référentiel, c'est-à-dire qu'elle engage un rapport à une réalité qui lui est extérieure. Bien que ce lien reste difficile à déterminer précisément, on peut formuler l'idée que contrairement à la fiction qui peut être autoréférentielle, l'œuvre documentaire repose sur une altérité. François Niney propose la formulation imagée suivante : « [e]n fiction, le monde est dans le cadre : en documentaire le cadre est dans le monde[75] ». L'art documentaire présente des faits non créés à cette occasion, mais lui préexistant, autonomes vis-à-vis de sa propre conception.

D'autre part, l'art documentaire engage un rapport au document, soit qu'il en emprunte la forme ou l'esthétique, soit qu'il en intègre en son sein. Dès lors, l'œuvre documentaire peut relever, sans qu'elles s'excluent, d'une logique de production inédite et/ou d'une logique d'emprunt, de citation et de remise en circulation. Cependant, les termes « document » et « documentaire » ne sont pas équivalents. Le document est en attente de sens. Il est le support potentiel de l'élaboration d'un discours documentaire (un agence-

71 François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, 208 p.

72 En 2001, l'artiste anglais Jeremy Deller a réalisé une reconstitution de la bataille d'Orgreave qui a opposé les employés des mines à la police le 18 juin 1984 en Angleterre. L'artiste a fait appel à des amateurs de reconstitution de batailles historiques, à d'anciens mineurs et d'anciens policiers acteurs et témoins de l'événement réel. Avec Mike Figgis, il a réalisé un film associant cette reconstitution aux documents issus de l'importante recherche archivistique qui l'a rendue possible. Le film est disponible sur https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=3ncrWxnxLjg (consulté le 25 mai 2017).

73 Aline Caillet, *Dispositifs critiques : Le Documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 95.

74 *Un art documentaire*, dir. Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, 3-5 juin 2015, Université Paris Sorbonne/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UMR 8218 ; IUF/Centre Victor Basch.

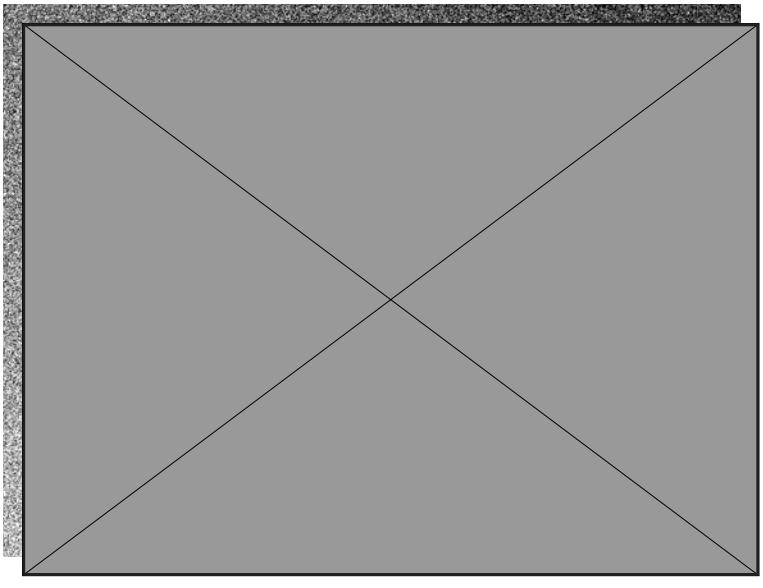
75 François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 70.

ment raisonné de documents est déjà un documentaire). Étymologiquement, le mot documentaire, qui provient du latin *documentum,* signifie exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration. Le verbe *docere* se traduit par faire apprendre, enseigner. Ainsi, le documentaire est une mise en récit du document ou du réel, il est supposé permettre d'énoncer quelque chose.

Sans en constituer nécessairement une, le documentaire sous-tend l'idée de preuve. Non pas une « preuve formelle » qui existerait ontologiquement, mais une « preuve tangible », à savoir un processus d'authentification qui s'établit entre le sujet et l'objet, dit le philosophe Jacinto Lageira[76]. C'est donc aussi dans la relation qui s'instaure avec le spectateur que s'établit la dimension documentaire. Ce genre est supposé mettre en œuvre une approche sérieuse – ce qui n'exclut pas pour autant le ton humoristique – et entraîner un mode particulier qui est celui d'une reconnaissance de la sincérité de son récit. Se faire comprendre comme une énonciation non trompeuse participe pleinement de son projet. Si les artistes s'abstiennent souvent de prendre une position didactique, il n'en demeure pas moins que le documentaire relève d'une organisation ordonnée à un résultat, à une destination.

Enfin, et particulièrement à travers sa dimension artistique, l'œuvre documentaire produit une forme d'introspection. Selon Aline Caillet et Frédéric Pouillaude :

> ce qu'il nous paraît important de relever dans ces pratiques tient dans leur réflexivité forte, qui est bien souvent la condition même de leur validité. Si un « pacte de référentialité » constitue indéniablement la spécificité de ces œuvres, celui-ci ne se donne que rarement de manière brute et non médiatisée : il engage au contraire la plupart du temps une réflexion sur les conditions d'accès à l'objet, sur les sources ou les documents qui le dévoilent à distance, sur les processus d'enquête nécessairement partiels et limités, bref, sur la genèse et les conditions mêmes de la représentation[77].



Paul Hansen, ***Enterrement à Gaza le 20 novembre 2012***, 2012, Prix World Press Photo 2013

Cette aptitude à livrer son auto-analyse distingue le documentaire d'autres formes d'énonciation et de diffusion de l'information, le photojournalisme notamment. En 2013 par exemple, un cliché du photojournaliste suédois Paul Hansen primé par le World Press Photo relance la polémique autour de la retouche des images. La photographie incriminée porte la tare d'avoir fait l'objet d'une modification lumi-

76 Jacinto Lageira, « Régime de véridicité », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire*, *op. cit.*, p. 64.

77 *Ibid.*, p. 13.

neuse que dénoncent deux articles publiés par *Le Monde*[78] et *Télérama*[79]. Cette intervention est considérée comme une manipulation du sens porté par la représentation « originelle » et donc comme une dénaturation du fait représenté. Si la limite entre amélioration et transformation est difficile à cerner, ce qui nous intéresse davantage est la conviction implicite que les photographies brutes seraient nécessairement « véridiques », immédiates et ne relèveraient pas déjà d'une transformation induite par le cadrage, la distance au sujet, le changement d'échelle, l'angle de prise de vue, etc. À l'opposé d'un tel postulat, la démarche documentaire induit une métaréflexion sur la fabrique des images, sur l'emploi des documents et sur son propre processus comme accès médiatisé à la vision d'une apparence de la réalité. Le documentaire est construit tout en proposant une analyse de son processus de construction. Celui-ci prend d'ailleurs très souvent le pas sur le sujet documenté lui-même, qui devient parfois secondaire, pour livrer une réflexion sur l'acte documentaire. Dans le cas des arts visuels, les propositions de ce type cherchent parallèlement à questionner ce qui fonde leur identité esthétique.

Il est donc indéniable que les œuvres à dimension documentaire ont recours au réel comme modalité d'émergence du travail artistique : un événement, un phénomène social, l'existence d'un être, n'importe quel fait avéré peut devenir sujet du documentaire. Surtout, les pratiques qualifiées de documentaires induisent une triangulation entre l'artiste, le spectateur et le réel, basée sur la vraisemblance. Elles relèvent d'une prise de conscience que la médiatisation n'est jamais neutre, et engagent alors une pensée sur les sources, les processus qui les sous-tendent et leurs modes de représentation.

c• Le documentaire en art contemporain comme essai

À l'aune de ces caractérisations, nous proposons de tenter une définition formelle du documentaire dans le domaine de l'art contemporain en dressant une analogie avec l'essai, forme empruntée au champ littéraire et repris par le champ cinématographique. Pour Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, l'essai n'est pas à proprement parler un documentaire, car il n'en possède pas toutes les caractéristiques[80]. Il nous semble toutefois que si un essai n'est pas forcément documentaire, un documentaire peut être abordé sous l'angle de l'essai. Hérité de l'ouvrage éponyme de Montaigne, ce mode littéraire livre une analyse singulière d'un fait réel. Dans *L'Essai comme forme,* Theodor W. Adorno présente l'essai comme une expression empirique issue de l'expérience de l'auteur et suscitant par conséquent celle du lecteur. Pour

78 Claire Guillot, « Une photo "cinématographique" gagne le prix World Press », *Le Monde,* https://www.lemonde.fr/photo/article/2013/02/15/une-photo-cinematographique-gagne-le-prix-world-press_5993719_4789037.html, 15 février 2013 (consulté le 7 août 2019).

79 Luc Desbenoit, « World Press Photo 2013 : sur la "photo de l'année", la souffrance saturée », *Télérama,* https://www.telerama.fr/medias/world-press-photo-2013-la-souffrance-saturee,93615.php, 15 février 2013 (consulté le 7 août 2019).

80 Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire*, *op. cit.*, p. 11.

le philosophe, l'essai relève d'une subjectivité assumée plutôt que d'un impératif de neutralité, d'une intuition plutôt que d'une démonstration, d'une fragmentation plutôt que d'une exhaustivité, d'une expérimentation plutôt que d'une étude. Ainsi, par tous ces antagonismes, l'essai se dérobe aux normes de la pensée scientifique et philosophique, et devient selon Adorno, une « désobéissance aux règles orthodoxes de la pensée[81] ». Pour l'auteur, l'essai est étranger à l'art, mais présente néanmoins une analogie avec celui-ci, car « il travaille de façon emphatique à la forme de la présentation. La conscience de la non-identité de la présentation et de la chose la contraint à un effort sans limite[82] ». Parce qu'il est pensé comme forme tout en usant de concepts, l'essai prend position dans un entre-deux, à mi-chemin entre l'art et une pensée méthodique et disciplinée, comme celle de la science ou de la philosophie. L'essai se révèle donc particulièrement pertinent pour cerner les démarches artistiques documentaires en affirmant leur position intermédiaire, leur constituante intellectuelle et sensible, un lien au réel subjectivé. Il permet de se dégager des oppositions objectif/subjectif, personnel/impersonnel, fiction/réalité.

Dans le champ cinématographique, le terme se retrouve en 1955 sous la plume de Jacques Rivette pour défendre le film de Roberto Rossellini (1906-1977) *Voyage en Italie,* puis il est appliqué à des films documentaires, parmi lesquels ceux de Jean-Luc Godard (1930-), Chris Marker (1921-2012) ou encore Alain Resnais (1922-2014). Rétrospectivement, il désigne des films plus anciens comme *Le Sang des bêtes* (1948) de Georges Franju (1912-1987). Sous l'usage du terme, se tiennent tapies les idées d'incertitude et d'expérimentation. C'est alors la recherche qui prime sur un résultat que l'essayiste se donne le droit de ne pas anticiper. Le tâtonnement, l'hésitation, les errances de l'artiste se manifestent dans la forme. Dans le champ du cinéma, l'essai comme genre a fait l'objet d'un ouvrage issu en partie d'un colloque intitulé *L'Essai cinématographique,* organisé en mai 2003 par le Centre de recherche sur les images et leurs relations de l'Université Paris 3 et par le Centre d'étude de l'écriture et de l'image de l'Université Paris 7. Dans ce livre, José Moure, professeur en études cinématographiques, écrit que « le travail filmique se produit [...] à partir de matériaux sonores et visuels dont la structuration ou combinaison non seulement laisse visibles les traces d'un processus de pensée, mais les incorpore à la texture même du film et joue sur leurs tensions[83] ». L'essai suscite une pensée sur sa propre production.

Thierry Garrel, qui a été responsable de l'unité des programmes documentaires de la Sept-Arte, considère également le documentaire sous l'angle de l'essai :

> Pour moi, l'essai est un des vrais grands horizons du documentaire. L'essai, en tant qu'il est une configuration construite d'images, de

81 Theodor Wiesengrund Adorno, « L'Essai comme forme » [1954-1958], *Notes sur la littérature*, traduit par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 29.

82 *Ibid.*, p. 22.

83 Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2004, p. 36.

> sons, de présences, de pensées, est un des domaines majeurs du documentaire. Donc, il y a peut-être une confusion sur les mots dans la mesure où on a tendance à penser que le documentaire restituerait simplement la réalité visible des choses, alors que, pour moi, le documentaire envisage l'ensemble des questions humaines, qu'il s'agisse de la vie actuelle ou des productions du passé, ou de la capacité de l'homme à réfléchir sur son humanité. Cela peut vouloir dire que tout documentaire est un essai[84].

Il envisage le documentaire non pas comme une « machine à voir », mais aussi une « machine à penser ». En effet, si l'essai s'annonce et s'énonce comme la mise en forme par l'image et parfois les mots, de la pensée toute singulière de son auteur, il est aussi un appui à la pensée du spectateur et c'est là que réside son pouvoir politique :

> Le documentaire ne serait pas une machine à voir, mais une machine à penser : une restitution synthétique, dans une durée donnée, d'une expérience de connaissances complexes que l'auteur restitue à travers son langage. Machine à penser aussi pour le spectateur qui fait une expérience du monde qui n'est pas littérale, qui n'est pas liée au direct ou à la transparence du monde, mais au temps de la pensée[85].

Dans le livre évoqué plus haut et qu'elle a dirigé, Murielle Gagnebin évoque la « complicité critique […] d'un spectateur tout à la fois lecteur, auditeur, contemplateur, dialogueur, "disputeur", attentif à mettre l'œuvre en crise et prolongeant, somme toute, l'initiative encore hésitante, voire balbutiante, ou tout au contraire conquérante du réalisateur[86] ». Parce qu'il livre les circonstances, les conditions, les raisons, ou encore les moyens de son énonciation, le documentaire comme essai autorise une prise de distance, une attitude critique du spectateur, reflet de celle de l'auteur.

Enfin, le terme d'essai recouvre des formes qui transgressent les logiques de classement et de genre et brouillent les frontières, notamment celles entre cinéma et art contemporain, théorie et pratique, réflexion et création, indistinctions largement entretenues dans les pratiques artistiques à dimension documentaire, de façon édifiante chez Rabih Mroué notamment, dont les œuvres oscillent entre théâtre et arts plastiques.

L'analogie avec l'essai permet de rendre perceptibles les œuvres documentaires dans le champ de l'art contemporain comme étant des réflexions sur le réel, qui se pensent et se livrent simultanément à leur élaboration, des méthodologies provisoires qui se révèlent comme telles pour échapper au dogmatisme, de formidables catalyseurs à réflexion, des co-constructions sans moyen fixe – car l'enjeu de l'art est bien là.

Nous avons ici tenté de définir le documentaire ou du moins d'en repérer quelques caractéristiques, mais ces dernières n'ont pas été présentes avec la même intensité au sein des pratiques artistiques documentaires selon

84 Dominique Païni, « Thierry Garrel, le documentaire, machine à penser », *Art press*, n°264, janvier 2001, p. 48.

85 *Ibid.*, p. 49.

86 Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'Essai et le cinéma, op. cit.*, p. 14.

les époques ou les territoires, car le documentaire est loin de constituer une forme stable.

2• Art, photographie et réel : des relations en permanente renégociation

Pris dans le tourbillon des rapports sociaux en constantes mutations, des technologies qui sont perfectionnées et renouvelées perpétuellement, des tentatives artistiques toujours redéfinies, le documentaire n'a de cesse de se renégocier comme le note Olivier Lugon :

> le projet documentaire s'est avéré en déplacement, en crise permanente. À peine d'aucuns ont-ils cru trouver une formule descriptive garante de vérité que d'autres l'ont mise en doute et ont cherché la voie à un rapport plus adéquat et plus serré au réel. C'est là le paradoxe infiniment productif du genre : alors que son principe de base – « montrer les choses comme elles sont » – semblait a priori le confiner à une répétitive duplication du réel et le soustraire à toute possibilité d'évolution, ce projet si simple dans sa formulation a précisément suscité une exploration constante de procédures et de formes nouvelles. Pour citer le titre d'un article célèbre d'Allan Sekula, pendant un siècle, il s'est agi de perpétuellement « réinventer le documentaire »[87].

Avant l'invention de la photographie, certaines pratiques picturales aspiraient déjà à une visée documentaire, notamment la peinture d'histoire, considérée par André Félibien dans sa hiérarchie de 1667 comme le genre majeur en raison de sa vocation à représenter les faits du passé. Les pratiques documentaires dans le champ de l'art sont également héritières du mouvement artistique dont Champfleury pose les bases dans *Le Réalisme* en 1857[88]. Toutefois, notre recherche se concentre sur les formes artistiques documentaires qui ont recours à l'image technique, car cette dernière formalise un lien au réel qui dynamise et redouble le questionnement permanent du documentaire. La photographie, l'art, le réel constituent un trio dont l'étude des relations mouvantes révèle la redéfinition incessante du projet documentaire.

a• Art et documentaire : une incompatibilité originelle

Bien avant Roland Barthes et les théorisations de l'indice qui ont été précédemment énoncées, le medium photographique est apparenté à la fonction documentaire. En 1839, devant les académiciens des sciences et des Beaux-Arts réunis, François Arago encense les vertus informationnelles et mémorielles de ce mode de représentation inédit :

> chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen si exact et si prompt, chacun sera

87 Olivier Lugon, « L'Esthétique du document », dans André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 361-362.

88 Champfleury, *Le Réalisme* [1857], Londres, Forgotten Books, 2018, 328 p.

> frappé de cette réflexion, que si la photographie avait été connue en 1798 nous aurions aujourd'hui des images fidèles d'un bon nombre de tableaux emblématiques […]. Pour copier les millions et millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l'institut d'Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues de hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pure convention[89].

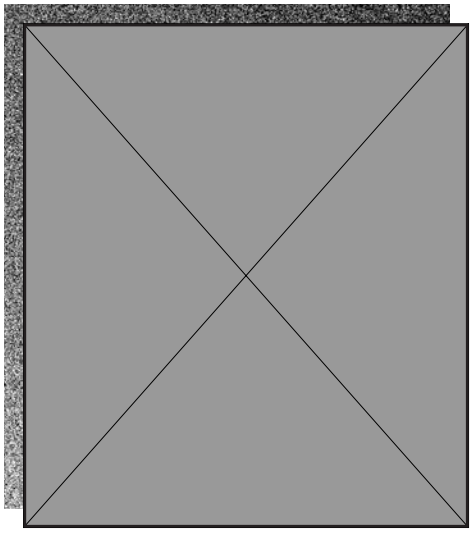
On notera dans cet extrait, à travers l'évocation de l'entreprise coloniale de l'État français en Égypte, l'accointance de la pratique documentaire avec les rapports de domination. Ces effets idéologiques des pratiques documentaires seront ardemment critiqués par certains artistes à partir des années 1970. Pour l'heure, la photographie est considérée comme indissociable d'une capacité à renseigner le réel « objectivement ». Elle est supposée, justement, échapper à la partialité du photographe et à l'influence des régimes sociopolitiques. Elle procède, croit-on, scientifiquement, si bien qu'elle est rapidement utilisée comme outil de connaissance et de preuve dans le contexte médical, criminologique ou encore patrimonial. Plus encore, son lien au réel constitue au milieu du XIXe siècle une véritable entrave à sa reconnaissance comme art. Une image mécanico-chimique obtenue par contiguïté avec son objet ne peut légitimement être admise comme œuvre d'art. La plus fervente, et sans doute célèbre, attaque est portée par Charles Baudelaire dans « Le Public moderne et la photographie[90] » en 1859, qui ne retient du medium que sa dimension industrielle incompatible avec l'art. Plus largement, aux yeux de ses adversaires, l'image photographique est fautive de n'être pas entièrement médiatisée par l'artiste (sa main, son esprit, son imagination) et d'être le résultat d'une inscription des objets dans la matière par le seul truchement de la lumière, de la physique et de la chimie. Au contraire de la peinture, la photographie enregistre directement le réel sans opérer ni tri ni hiérarchie. Comme l'écrit André Rouillé, « l'immanence remplace la transcendance[91] ».

Afin de gagner leur place aux Salons aux côtés des peintres, les photographes développent la pratique du calotype, un tirage sur papier, moins net que le daguerréotype tiré sur des plaques de métal. Cette technique dont le rendu est semblable à celui du dessin, du lavis, des estampes et des aquarelles, recueille de ce fait un relatif assentiment du milieu artistique. C'est à ce prix uniquement que la photographie semble pouvoir accéder au rang d'art. Nadar (1820-1910) qui recourt à la photographie en tant que portrai-

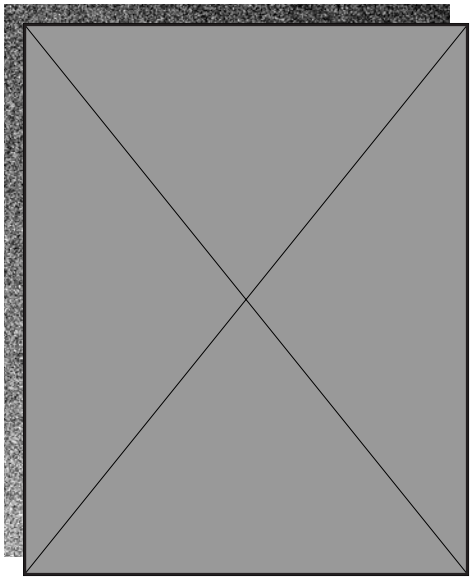
89 François Arago, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, 1839, [En ligne], http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630/f37.item.zoom (consulté le 22 mai 2018).

90 Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie » [1859], *Études photographiques*, n°6, mai 1999, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185 (consulté le 13 juillet 2019).

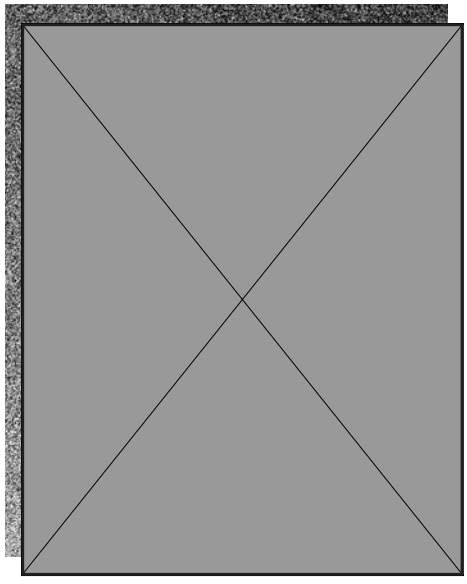
91 André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 69.



Nadar, « La Photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-Arts de 1955 », *Journal Amusant*, 1857



Nadar, « L'Ingratitude de la peinture qui refuse son la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tant », *Journal Amusant*, 1857



Nadar, « La Peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin! », *Journal Amusant*, 1859

tiste, publie entre 1855 et 1859 plusieurs caricatures dans le *Journal Amusant* témoignant de cette progressive reconnaissance du medium en tant qu'art. Anthropomorphisant les outils du peintre et du photographe, il met en scène « [l]a photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855 », puis « [l]'Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tant », et enfin son entrée au Salon des beaux-arts en 1859.

Les recherches plastiques sur la photographie portent alors sur la construction de l'image. Plutôt que d'expérimenter l'unité de la représentation, spécifique au medium, les artistes entreprennent de fabriquer des images photographiques par assemblage. Gustave Le Gray (1820-1884) superpose deux négatifs sur verre au collodion pour réunir, dans ses marines des années 1856-1857, le ciel et la mer, nécessitant des temps de pose distincts. Simultanément, cette logique d'empilement est en œuvre en Angleterre, par exemple dans le travail d'Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) qui produit des scènes photographiques imaginaires obtenues par le montage de multiples prises de vue comme dans *Two Ways of life* en 1857. L'artiste ouvre la voie au pictorialisme, premier véritable mouvement artistique photographique qui s'étend jusqu'aux années 1910, et qui se distingue par sa détermination à s'écarter du réel pour laisser place à l'interprétation et à l'imagination, facultés considérées comme spécifiques à l'art. Le réel ne peut être livré tel quel : il doit être modifié, réagencé et transformé. Pour personnaliser le regard prétendument neutre de la machine, les pictorialistes développent une série de procédés d'altération de l'épreuve photographique comme le grattage des négatifs, le floutage ou l'utilisation de la gomme bichromatée.

Jusque dans les années 1920, le documentaire n'est donc pas un genre esthétique, il en est, bien au contraire, la négation. « S'il [le mot documentaire] apparaît dans la littérature artistique, ce n'est que comme antonyme du terme "art", les deux catégories s'excluant l'une, l'autre[92] », explique Olivier Lugon. Pourtant une photographie artistique résultant d'un enregistrement du réel qui se veut le plus fidèle pos-

92 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, *op. cit.*, p. 25.

sible se fait jour avec la *Straight Photography*. Dans les années 1920-1930, art et documentaire vont être plus explicitement encore associés, en Allemagne sous le nom de Nouvelle Objectivité, puis aux États-Unis sous la dénomination de style documentaire.

b• Le style documentaire et la transparence du médium photographique

En réaction à l'institutionnalisation des expérimentations de la Nouvelle Vision, qui a marqué le début du XXe siècle, des photographes empruntent l'esthétique des photographies d'identité, des catalogues d'objets ou d'architectures, assumant l'objectivité apparente de ces images et leurs usages informationnels. Cette approche plus neutre associée au désir de montrer le réel est parfois interprétée comme une réaction à la crise économique qui touche les États-Unis en 1929 et se propage en Europe. Cette théorie est cependant nuancée par certains historiens : Olivier Lugon rappelle qu'August Sander (1876-1964) débute son travail au début des années 1920, avant la crise économique découlant du *krach* boursier de 1929.

Ce photographe allemand est à la recherche d'une langue visuelle universelle. Convaincu par les thèses de la physiognomonie de l'acquis, il affirme que le corps des individus porte la trace des épreuves traversées et que se dégagent de ces traits physiques des typologies sociales, dont son ouvrage *Visages d'une époque. Soixante photographies des Hommes du XXe siècle* (*Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*) publié en 1929, retrace une cartographie à travers soixante portraits d'hommes et femmes allemands de la République de Weimar, constituant une partie de la typologie inachevée qu'il avait entreprise. Le réel est alors considéré comme un réseau de signes à lire, dont la photographie se ferait un double immédiat et transparent. Dans des émissions radiophoniques qu'il réalise, August Sander fait valoir le langage évident de la photographie et sa nature universaliste :

> Aujourd'hui grâce à la photographie nous pouvons transmettre nos pensées, nos idées et notre réalité à tous les peuples de la terre, et si nous précisons l'année, nous avons alors le pouvoir de fixer l'histoire universelle [...] Même le bushman vivant le plus à l'écart du monde pourrait comprendre une photo de l'univers, qu'elle nous montre le soleil, la lune ou le firmament. De même dans le domaine de la biologie, dans le règne animal et végétal, la photo, en tant que langage visuel peut servir de moyen de communication sans devoir s'aider du mot[93].

À la même époque cependant, Walter Benjamin et Bertolt Brecht (1898-1956) se montrent déjà beaucoup plus prudents sur l'immédiateté de la photographie comme en témoigne la désormais célèbre formule de Brecht cité par Benjamin : « [u]ne photo des usines Krupp ou de l'AEG ne révèle rien de ces institutions[94]. »

93 Cité par Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013, p. 192.

94 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit.

Tout en se plaçant dans un rapport résolument différent aux images techniques, certains artistes de notre corpus se réfèrent explicitement à August Sander. Mohamed Bourouissa réalise des portraits en impression 3D des demandeurs d'emploi à Marseille dans une œuvre intitulée *L'Utopie d'August Sander* (2012) tandis que Broomberg & Chanarin dressent une cartographie de la société russe au moyen d'un système de reconnaissance faciale dans *Spirit is a Bone* (2012)[95]. Taryn Simon découvre le travail du photographe allemand qui la marque durablement, alors qu'assistante de Michael Hoffman, le Directeur de la fondation *Aperture*, elle est chargée de classer sa bibliothèque[96]. En s'appropriant l'entreprise encyclopédiste de Sander dans un contexte reconfiguré par une conception résolument différente du réel et de sa représentation, ces artistes récusent l'idée d'une transparence de la photographie et cherchent à savoir ce que la part visible du réel nous permet effectivement d'en comprendre, et quel est le rôle de la représentation appareillée dans cette compréhension.

Le lien entre art et documentaire est également exploré aux États-Unis. Alors que des photographes comme Lewis Hine (1874-1940) et Jacob Riis (1849-1914) ont cherché à montrer des réalités sociales tout en témoignant d'un intérêt pour les qualités esthétiques permises par la photographie, une nouvelle génération de photographes va explorer davantage encore cette relation. De 1935 à 1939, Bérénice Abbott (1898-1991) entreprend de photographier la disparition du New York ancien afin d'en créer une archive visuelle, comme Eugène Atget (1857-1927) l'a fait de Paris. Dorothea Lange (1895-1965) entend sensibiliser l'opinion publique au sort des plus démunis lorsqu'elle est mandatée par la section photographique de la *Farm Security Administration* pour photographier les conditions de vie et de travail des Américains ruraux. Pour l'agence gouvernementale qui emploie également Walker Evans (1903-1976), l'objectif de ce fonds photographique est d'informer l'opinion publique des conditions sociales des agriculteurs et d'affirmer la nécessité des réformes du *New Deal*. À l'exception de Dorothea Lange, les artistes cités font usage de la traditionnelle chambre photographique – alors que les petits appareils comme le Leica sont des symboles de la modernité. Lourde et encombrante, la chambre fait perdre en spontanéité, en liberté de cadrage, mais gagner en netteté. L'appareil, malgré son maniement laborieux, offre l'avantage de corriger les flous inhérents à l'éloignement des plans et d'atténuer les déformations liées à la perspective. Ainsi, tous les éléments saisis dans le cadre ont la même importance : l'image constitue un ensemble de fragments à scruter sans hiérarchie. Cette particularité décriée au XIXe siècle devient un argument esthétique et la lecture des détails, le mode de réception privilégié de cet art documentaire.

95 La première œuvre sera analysée au quatrième chapitre, quant à la deuxième, elle sera examinée à la fin de celui-ci.

96 Mirna Boyadjian, *Les Rapports entre la photographie et le texte chez Taryn Simon (1976-) : Révéler l'invisible, réimaginer le visible*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Vincent Lavoie, Université du Québec à Montréal, 2014, 110 p.

Pourtant, la puissance informationnelle et instructive des images produites est à nuancer, car dans le style documentaire, l'emprunt au document est plus formel que fonctionnel. Walker Evans le reconnaît en disant :

> Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. […] Le terme exact devrait être *style documentaire.* Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style[97].

L'articulation entre photographie et documentaire relève clairement chez ce dernier d'un ressort artistique. Le style documentaire ne produit pas d'effort pictural ou graphique qui le rapprocherait de la peinture, il est précis, net, clair et utilise les qualités de la photographie, comme le préconisait déjà Alfred Stieglitz (1864-1946) au tout début du XXe siècle. En cela il est fidèle au medium photographique, et par conséquent à la logique moderniste basée sur l'autodéfinition et la pureté des media, telle que l'a définie Clement Greenberg. Selon l'historienne de l'art Elizabeth McCausland, « cette sorte d'honnêteté vis-à-vis de l'esprit essentiel d'un medium conduit à l'art[98] ». Olivier Lugon, qui a réalisé une étude de cette tendance, met en avant le caractère secondaire de la fonction documentaire dans ces pratiques, en faveur d'une recherche esthétique déterminée par la clarté, la frontalité, la netteté des clichés, le refus d'ajouts esthétiques étrangers au médium, nuance que vient souligner le terme de « style ».

Si le style documentaire à proprement parler, prend fin avec la Seconde Guerre mondiale, certains artistes conceptuels se réclameront de son héritage. Ces derniers nourrissent la même foi que les protagonistes du style documentaire dans les vertus de l'information et de l'enregistrement de la photographie. Mais contrairement à Walker Evans qui s'approprie explicitement les caractéristiques esthétiques de la photographie documentaire pour réaliser un geste artistique, les artistes conceptuels ont recours à celle-ci pour ses qualités informationnelles et anti-artistiques. Du fait de sa reproductibilité, ils trouvent en effet dans la photographie une forme alternative à l'objet artistique unique vendu par les galeries, collectionné et diffusé par les institutions muséales. La représentation photographique constitue pour eux un matériau anti-artistique qui, contrairement à la peinture ou à la sculpture, est supposé ne pas nécessiter une culture préalable ou une éducation du regard. Elle est considérée comme transparente et apte à livrer une médiation directe de ce qu'elle représente. En d'autres termes, elle est un message « sans code[99] », pour reprendre Roland Barthes.

D'autre part, certains artistes conceptuels tirent parti de la photographie comme mode de production qui relève de l'amateurisme. Ed Ruscha (1937-)

---

97 Cité par Olivier Lugon dans *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, *op. cit.*, p. 31.

98 Elizabeth McCausland, citée par Olivier Lugon dans *Ibid*, p. 145.

99 Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 138.

adopte le cadrage frontal caractéristique de Walker Evans (qui l'avait repris d'Eugène Atget et de la documentation architecturale) pour photographier les immeubles du *Sunset Strip* en 1966 et conserve les maladresses attribuées aux non-spécialistes (déformation, cadrage abrupt…). L'usage vernaculaire de la photographie, qui avait déjà passionné le principal représentant du style documentaire, rend conforme la photographie au processus de désacralisation de l'art auquel s'activent les artistes conceptuels. Au milieu des années 1970, l'indifférence à la technique photographique et à la qualité esthétique du medium laisse place à une approche plus analytique, notamment dans le recensement systématique et protocolaire par la photographie des bâtiments industriels obsolètes, chez Bernd (1931-2007) et Hilla (1934-2015) Becher. Outre l'acte photographique parfaitement maîtrisé qui ambitionne d'exclure la spontanéité et l'expression subjective, un classement typologique et une disposition des photographies en grille induisent une lecture comparative quasi scientifique.

c• Les pratiques métacritiques du documentaire

Cependant, l'idée d'une photographie comme langage universel va être sérieusement invalidée par des artistes comme Martha Rosler (1943-) et Allan Sekula (1951-2013) dans le contexte de la guerre du Vietnam. Si ce conflit a fourni des icônes journalistiques cultes, telles que la petite fille brûlée au napalm de Nick Ut et le cliché d'Eddie Adams saisissant l'exécution d'un prisonnier communiste en pleine rue, elle a aussi révélé la potentialité des médias et plus particulièrement du photojournalisme à provoquer une perception biaisée de la guerre, qu'ont notamment décrite, deux décennies plus tard, Noam Chomsky et Edward Herman dans *La Fabrication du consentement*[100]. À partir de 1967, dans sa série de collages intitulée *House Beautiful: Bringing the War Home,* Martha Rosler réunit des photographies des Vietnamiens tués ou mutilés par la guerre, publiées dans *Life,* et des images des équipements domestiques américains, découpées dans le magazine de décoration *House Beautiful.* Elle contre ainsi la mise à distance physique et psychique des événements, induite par le canal télévisé, en introduisant au moyen du photo-collage la violence du conflit au sein des confortables foyers américains. En 1974-1975, l'artiste agence dans la série *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems,* des vues photographiques en noir et blanc d'un quartier pauvre de Manhattan et un ensemble de panneaux textuels parsemés de mots, pour critiquer les supposées vertus descriptives de ces deux systèmes de représentation. Avec la répétition des vues frontales de devantures de magasins, l'œuvre cite explicitement les photographies de Walker Evans ; quant aux mots d'argot relatifs à l'alcoolisme abondamment déclinés, leur forme dactylographiée évoque l'usage du langage chez les artistes conceptuels. Alors que les deux tendances artistiques évoquées supposaient la transparence et l'immédiateté de ces systèmes d'énonciation,

100 Noam Chomsky et Edward S. Herman, *La Fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie* [1988], traduit par Dominique Arias, Marseille, Agone, 2008, 672 p.

leur réunion révèle *a contrario* l'incapacité des mots et des images à rendre compte objectivement de la condition miséreuse du quartier new-yorkais et met à jour leur nature codifiée, pétrie de schémas sociaux implicitement intégrés.

Théorisant ce positionnement intellectuel, Allan Sekula écrit en 1981 dans *Trafic dans la photographie* :

> De nouveau, qui sommes-nous pour tenir la photographie pour un langage universel ? Dans cette revendication, la photographie est implicitement considérée comme un solvant universel miraculeux des barrières linguistiques entre les peuples. [...]. Comme le formulerait le mythe du langage photographique universel, la photographie est plus naturelle qu'un langage naturel, touchant un système sous-jacent et partagé de désir et de compréhension étroitement lié aux sens. La photographie semble une manière de *connaître* directement le monde – ce qui est l'aspect scientifique de notre foi dans le photographique. Mais la photographie pourrait également sembler un moyen de *sentir* le monde directement, avec une sorte d'ouverture à un sens visuel prélinguistique et affectif [...]. En tant que pratique symbolique, en ce cas, la photographie ne constitue pas un langage universel, mais l'attelage paradoxal d'un rêve primitiviste et rousseauiste[101].

Pour Allan Sekula, la photographie n'est en aucun cas une langue induisant un accès direct aux choses. Elle n'est pas non plus un type d'énonciation qui serait au-delà du langage et seulement d'ordre sensible, une sorte de perception intuitive. La relation au monde de la photographie ne résulte pas d'une quelconque transversalité et totalité. Pour le démontrer, l'artiste américain livre un vif réquisitoire sur la position d'August Sander que nous avons précédemment évoquée. À l'inverse du photographe allemand, Sekula ne pense pas que la surface des choses autorise une quelconque approche approfondie des rapports humains. C'est aussi sur l'exposition *The Family of Man* organisée par Edward Steichen (1879-1973) en 1955 que Sekula appuie son argumentaire. En réponse aux traumatismes de la Seconde Guerre mondiale et à la découverte bouleversante des camps de concentration, l'exposition dresse un portrait de l'humanité insistant sur l'appartenance des hommes à une même famille. L'intention de Steichen est de démontrer l'universalité de l'expérience humaine, mais aussi la formidable capacité de la photographie à rendre compte unanimement de cette condition commune. Toutefois, l'universalisation de la photographie se fait le relais, selon Allan Sekula, d'un universalisme de la pensée. Roland Barthes déplore cet universalisme quelques années plus tôt dans ses *Mythologies*, parues en 1957 :

> La naissance, la mort ? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique ; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : *redire* la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre

101 Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 207.

> critique d'hommes. Car tout universels qu'ils soient, ils sont les signes d'une écriture historique. Sans doute, l'enfant naît *toujours*, mais dans le volume général du problème humain, que nous importe l'« essence » de ce geste au prix de ses modes d'être, qui, eux, sont parfaitement historiques ? Que l'enfant naisse bien ou mal, qu'il coûte ou non de la souffrance à sa mère, qu'il soit frappé ou non de mortalité, qu'il accède à telle ou telle forme d'avenir, voilà ce dont nos Expositions devraient nous parler. Et non d'une éternelle lyrique de la naissance[102].

Le philosophe reproche également à Edward Steichen de promouvoir l'unité de l'« Homme » en s'appuyant sur le dogme religieux, manifesté par la présence de versets de l'Ancien Testament dans l'exposition. Fredric Jameson formule une critique analogue de l'universalisme, asticotant au passage August Sander avec l'évocation des Bushmen, quand il écrit que « l'on demandait aux bourgeoises occidentales de manifester leurs affinités personnelles et humaines avec les Bushmen et les Hottentots, les femmes aux seins nus des îles et les artisans aborigènes[103] ». En annihilant les perspectives historiques, sociales, culturelles inhérentes à la condition humaine et en présentant la photographie comme un vecteur neutre et transparent, l'exposition produit une imposture qui remplace des situations résultant des rapports de force historiques par un état de nature, une évidence originelle, et met un terme à toute possibilité de les discuter et de les combattre.

La parenté entre la photographie et l'industrialisation, autorisant toutes deux une production machinique de multiples exemplaires identiques, ainsi que les liens entre la photographie aisément transportable et l'ambition expansionniste des grandes puissances mondiales, ont été été établis à plusieurs reprises[104]. Sekula, en héritier de la pensée marxiste[105] selon laquelle les idées, les valeurs, les croyances qui déterminent la vie sociale et culturelle sont produites par la classe dominante afin de pérenniser le modèle capitaliste, va plus loin dans son analyse des liens entre la photographie et les régimes de discours et de pouvoir dominants. En supposant la transparence et l'impartialité de la photographie, *The Family of Man* entraîne l'hégémonie de la pensée capitaliste. La vision et le modèle américain sont imposés dans l'exposition à travers les images de la famille (hétérosexuelle, monogame, où les rôles d'homme et de femme sont clairement distingués). La cellule familiale, outre d'être pensée à travers les dogmes occidentaux de l'hétérosexualité ou de la monogamie, y est la métaphore d'une gouvernance globale de la planète avec des valeurs communes (celles de l'Occident), l'autorité patriarcale au sein du ménage y est celle des Nations Unies à l'échelle

---

102 Roland Barthes, « La Grande famille des hommes », *Les Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 163-164.

103 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], traduit par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2017, p. 492.

104 Voir par exemple André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, *op. cit.*

105 Il a suivi les cours d'Herbert Marcuse en 1968 à l'Université de San Diego et a étudié dans le contexte d'une scène artistique californienne très politisée, marquée depuis les années 1960 par la contestation politique, la dénonciation de la domination de classes, et les revendications des minorités féministes, afro-américaines, etc.

de la terre. La photographie, ainsi conçue, légitime et normalise les modes de pensée et les structures d'organisation du pouvoir capitaliste.

Mais l'artiste ne prétend en aucun cas que la photographie relèverait forcément du mensonge ou du simulacre, ni même qu'elle serait inféodée inéluctablement à l'idéologie capitaliste. Il croit bien à un potentiel de connaissance offert par la photographie, mais une connaissance qui, précisément, passe par la conscience des forces qui façonnent ce « langage » et du « trafic », économique, culturel et social, dans lequel les images sont toujours impliquées. Comment produire un art, et plus précisément une photographie documentaire qui demeure vigilante vis-à-vis de ce qu'elle montre et qui provoque le dialogue plutôt que l'affirmation non critique ? Sekula propose de mener une pratique métacritique du documentaire. Celle-ci consiste d'une part à légender les photographies, c'est-à-dire à désigner ce qu'elles représentent comme le préconisait déjà Walter Benjamin dans sa « Petite histoire de la photographie »[106]. D'autre part, Sekula propose de cadrer les photographies, c'est-à-dire d'« ancrer, contredire, renforcer, subvertir, compléter, particulariser les significations contenues dans les images mêmes ou les dépasser[107] », ce qu'il s'emploie à faire dans *Fish Story* (1989-1995). Cette enquête au long cours sur le trafic maritime des marchandises se présente sous la forme d'un livre dont les images ne sont pas réalisées pour être vues comme des éléments individuels, mais comme une séquence narrative soigneusement montée et accompagnée de textes et de documents. Les clichés montrent des hommes au travail sur la mer ou dans les ports, des conteneurs, des entrepôts, des chantiers navals, des salles des machines, autrement dit ce qui est habituellement dissimulé aux yeux de ceux qui consomment les marchandises ainsi transportées. Pour chaque image, une légende indique soigneusement ce qui est montré, le lieu et la date de la prise de vue. Des textes écrits par l'artiste, un article de presse, divers documents « encadrent » physiquement et conceptuellement les photographies.

Dans les années 1980, Martha Rosler se livre aussi à une réflexion théorique sur la photographie documentaire. Virulents, mais efficaces pour réenvisager l'attitude documentariste, ses écrits portent sur l'ambivalence des démarches de ses prédécesseurs. L'artiste américaine reconnaît la sincérité réformatrice derrière les enregistrements visuels des situations désespérées de la classe ouvrière par Jacob Riis ou Lewis Hine. Cependant, elle fait valoir que cette sollicitude vise insidieusement à se préoccuper des ravages que provoque la pauvreté (maladie, prostitution, violence) dès lors que ceux-ci peuvent porter atteinte aux classes privilégiées et expose le rôle argumentatif de la photographie documentaire dans ce processus. À travers une logique qui relève davantage de la charité que du renversement révolutionnaire, le projet du documentaire réformateur ne fait que maintenir le découpage en catégories sociales distinctes, voire participe d'un projet de classe, car dit-elle :

106 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit.

107 Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 153.

> Le documentaire libéral prend en charge et apaise les soubresauts de conscience de ses spectateurs (il gratte là où ça démange) et les rassure en même temps sur leur position sociale et leur richesse relative. Il est à la fois une complaisance et un avertissement. Le documentaire fonctionne un peu à la manière d'un film d'horreur, il nous met face à la peur, mais transforme la menace en fantaisie imagée. On peut tenir cette imagerie à distance, la laisser en retrait. *(Ce sont eux, pas nous.)*[108]

Si nous avons particulièrement décrit les démarches métacritiques d'Allan Sekula et Martha Rosler, c'est parce qu'elles nous semblent constituer un socle pratique et théorique pour les artistes de notre corpus. Adam Broomberg et Oliver Chanarin se réfèrent à leur aîné américain dans plusieurs interviews[109]. Dans un entretien avec Rémi Coignet, rédacteur en chef de la revue *The Eyes,* Oliver Chanarin affirme la forte parenté de leur démarche avec celle de l'Américain : « [i]l me semble que si l'on regarde les films de Sekula sur l'industrie de la construction navale, il y a de très fortes relations avec notre pratique. Il nous a beaucoup influencés. Il est l'un de nos héros dans un sens[110] ». Quant à Hito Steyerl, elle cite à plusieurs reprises Allan Sekula dans ses écrits[111]. L'artiste américain pose des principes subversifs vis-à-vis du documentaire qui ont considérablement influencé les artistes auxquels cette thèse est consacrée. Nous reviendrons particulièrement sur la notion de cadrage des images réactivée par le contexte connecté, sur l'usage du texte dans les démarches documentaires actuelles, ainsi que sur l'intérêt porté aux flux invisibles.

d• Relativisation du discours documentaire

Les démarches de Sekula et de Rosler sont cependant marginales au regard de la création artistique des années 1970 et 1980, marquée par un affaiblissement de l'intérêt pour la réalité qui perdure jusqu'aux années 1990. L'historien et critique d'art américain Hal Foster évoque en 1996 un « retour du réel »[112] pour énoncer un nouveau paradigme de l'art contemporain, antagoniste de l'art conceptuel et minimal des années 1960 et 1970 et de « l'art-simulacre » du post-modernisme des années 1980. Sans constituer une régression, ni même une répétition, les références duchampiennes ou pop de

108 Martha Rosler, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » [1981], traduit par Solène Daoudal, dans *Martha Rosler sur/ sous le pavé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 171.

109 Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Spirit is a Bone*, Londres, Mack, 2015, p. 233.

110 Rémi Coignet, « Broomberg & Chanarin », *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014, p. 58.

111 Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 45 ; Hito Steyerl, « The Institution of Critique », *European Institute for Progressive Cultural Policies*, http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en, janvier 2006 (consulté le 22 mai 2018).

112 Hal Foster, *Le Retour du réel*, *op. cit.*

la fin du millénaire amènent une porosité entre l'art et le monde réel. Foster dresse alors « le portrait de l'artiste en ethnographe[113] ».

La *Documenta 11* de Kassel en 2002, réalisée sous l'égide de l'historien de l'art et commissaire d'exposition nigérian Okwui Enwezor, fait le constat d'une scène artistique émergente particulièrement sensible aux événements et phénomènes contemporains. La représentation du réel devient l'une des modalités privilégiées par les artistes pour redynamiser le processus de création. Cet intérêt renouvelé pour comprendre le monde émane des crises économiques et sociales qui traversent la fin du XXe siècle, comme le *krach* boursier avait dans les années 1930 participé, selon certains théoriciens, à initier le style documentaire. L'effondrement du bloc des pays de l'Est, les conflits pétroliers au Koweït, la mondialisation du marché constituent autant de reconfigurations marquantes auxquelles s'ajoute un fort discrédit de la presse. Lors d'une conférence donnée à Budapest, le 7 avril 1990, le philosophe Vilém Flusser envisage la chute de Nicolae Ceaușescu comme la cause d'une nouvelle situation de l'image. En effet, en décembre 1989, alors que le dictateur roumain est exécuté, les téléspectateurs découvrent les images d'un immense charnier qui se révélera être un faux. Giorgio Agamben souligne également que :

> Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, des cadavres enterrés depuis peu ou alignés sur les tables des morgues ont été déterrés à la hâte et torturés pour simuler devant les caméras de télévision le génocide qui devait légitimer le nouveau régime. Ce que le monde entier avait sous les yeux en direct comme la vérité vraie sur les écrans de télévision était l'absolue non-vérité [...]. Timisoara, à cet égard, est l'Auschwitz de la société du spectacle : et de même qu'il a été dit que, après Auschwitz, il est impossible d'écrire et de penser comme avant, ainsi, après Timisoara, il ne sera plus possible de regarder un écran de télévision de la même manière[114].

D'ailleurs, dès 1991, la télévision devient un outil stratégique de guerre, et l'écran le vecteur de dissimulation des atrocités des conflits. Les télévisions américaines diffusent de la première guerre du Golfe, des images d'autres écrans – satellites ou radars – censées témoigner de la précision des tirs, et produire la vision d'une guerre chirurgicale et aseptisée. Seules les destructions maîtrisées des bâtiments stratégiques sont montrées, au contraire des humains supposés être épargnés. Qu'apprendre, comprendre et retenir des images de presse devenues alors suspectes ? Face à ce constat, une partie des artistes « documentaristes » des années 1990 optent pour une stratégie du retrait, de l'ellipse, du silence note Dominique Baqué, historienne de la photographie[115]. Ces photographes adoptent une approche radicalement

113 « Récemment, l'ancien désir d'artiste chez les anthropologues s'est inversé : un nouveau désir d'ethnographie taraude désormais de nombreux artistes et critiques. La où les anthropologues voulaient appliquer le modèle linguistique à l'interprétation culturelle, ces artistes et ces critiques aspirent au travail de terrain dans lequel la théorie et la pratique semblent se réconcilier. » *Ibid.*, p. 227.

114 Cité dans Yves Citton, « Défaire l'événement », *Médium*, n°4, 2014, [En ligne], http://www.cairn.info/revue-medium-2014-4-page-30.html (consulté le 26 octobre 2016).

115 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2009, 287 p.

opposée à celle du photojournalisme : ils arrivent toujours après le moment décisif et utilisent des appareils moyen ou grand format à la manipulation malaisée et lente, que l'invention du Leica avait pourtant rendus obsolètes. Ils affirment ainsi une volonté de capter la réalité de manière posée, loin de l'appel au voyeurisme des « images-chocs » dont se gargarise la presse à sensation. Leurs photographies présentent par exemple des paysages portant les stigmates des combats et des bâtiments en ruine. Cette stratégie est développée, entre autres, par Sophie Ristelhueber (1949-), Willie Doherty (1959-) ou Arno Gisinger (1964-)[116]. Les artistes interrogent ainsi l'image documentaire en se demandant ce que doit montrer une photographie.

Cependant, l'esthétisation de la ruine fait à son tour l'objet d'une forme de scepticisme, que décrit le commissaire d'exposition David Campany :

> L'art contemporain nourrit une évidente prédilection pour la « photographie de l'après », et celle-ci alimente de manière récurrente le dialogue actuel entre l'art et le documentaire. Les œuvres de Willie Doherty, Paul Seawright, Sophie Ristelhueber, Robert Polidori et Richard Misrach en proposent des exemples parmi les plus intéressants (difficile toutefois […] d'éviter les images glauques et médiocres d'immeubles en ruines et de terrains vagues montrées dans bien des galeries d'Europe et d'Amérique du Nord) […]. Il conviendrait de se demander pourquoi, dans la culture contemporaine, la « photographie de l'après » est devenue synonyme de « style convaincant ». Son recul vis-à-vis de l'événement n'est en rien garant d'un point de vue éclairé ou critique. Et ni sa rigueur ni sa sobriété visuelle ne sauraient à elles seules en tenir lieu. […] la « photographie de l'après » peut aussi dangereusement conformer, sous couvert de sollicitude, l'indifférence et le désengagement vis-à-vis du politique. […] le silence de la « photographie de l'après » flatte l'inertie idéologique de ses contemplateurs peu soucieux d'en déchiffrer l'arrière-plan politique et social[117].

L'auteur souligne les limites de telles images : le mutisme de l'artiste et la contemplation passive du spectateur. Ces photographies ne révèlent finalement pas les enjeux des conflits, ne problématisent pas leur déroulement, ne disent rien des victimes.

Radicalisant ces démarches, l'artiste chilien Alfredo Jaar (1956-) part au Rwanda, dès la fin du mois d'août 1994, pour constater par lui-même l'ampleur du génocide qui vient d'y être perpétré. Sur les quelques 3 000 photographies prises pendant son voyage, aucune ne lui paraît suffisamment juste pour traduire l'expérience vécue. Il réalise alors *Real Pictures* (1995) une installation de boîtes d'archive disposées au sol comme autant de tombeaux qui soustraient au regard les clichés témoignant du génocide rwandais. Seule la description des images, reportée sur le couvercle, permet au spectateur de se figurer ce que représentent les photographies ainsi dissimulées.

---

116 Sophie Ristelhueber, Willie Doherty et Arno Gisinger montrent les traces laissées par les conflits, respectivement au Koweït et en Jordanie, en Irlande du Nord et à Oradour-sur-Glane.

117 David Campany, « Pour une politique des ruines : quelques réflexions sur la "photographie de l'après" », dans Jean-Pierre Criqui (dir.), *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Le BAL ; Images en Manœuvres Éditions, 2010, p. 61-62 et 65.

On retrouve ici la récurrente opposition entre photographies et récits testimoniaux, entre image et parole, entre voir et savoir qui a conduit Claude Lanzmann à réaliser le fameux film *Shoah* en 1984, réunissant neuf heures de témoignages de rescapés des camps de concentration sans aucune image d'archives. En 1994, le réalisateur s'oppose avec force au film fictionnel *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg (1946-), qui vient de sortir sur les écrans français, en publiant un article intitulé « Holocauste, la représentation impossible » dans *Le Monde* du 3 mars 1994. Le réalisateur y déclare que « [l]'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation[118]. » Par la suite, le réalisateur, ainsi que Gérard Wajcman avec l'article « De la croyance photographique », et Élisabeth Pagnoux avec l'article « Reporter photographe à Auschwitz »[119], se sont violemment opposés au texte que George Didi-Huberman avait écrit pour le catalogue de l'exposition *Mémoires des camps* en 2001. Selon Claude Lanzmann, les images d'archives étant nécessairement fragmentaires et incomplètes, seule la parole du témoin est légitime à la remémoration de l'extermination. Lanzmann et ses partisans, considérant que l'horreur de la Shoah est visuellement inexprimable, défendent que toute image qu'on en propose reste en deçà de ce dont on veut la voir témoigner. Face à ces arguments, Didi-Huberman répond dans l'ouvrage *Images malgré tout*, dans lequel il réhabilite l'expérience des images de la Shoah, à partir des photographies prises par trois des membres d'un *Sonderkomando*, qu'il interprète comme un acte désespéré de résistance à l'oubli. Il n'y a pas de mémoire sans images, même si celles-ci ne sauraient apporter une connaissance totale :

> Que signifie cette troublante unanimité ? Que le recours à l'image est inadéquat, lacunaire, toujours en défaut ? Certes. Faut-il redire, alors, qu'Auschwitz est inimaginable ? Certes non. Il faut même dire le contraire : il faut dire qu'Auschwitz n'est qu'imaginable, que nous sommes contraints à l'image et que, pour cela, nous devons en tenter une critique interne aux fins mêmes de nous débrouiller avec cette contrainte, avec cette lacunaire nécessité. Si l'on veut savoir quelque chose de l'intérieur du camp, il faut, à un moment ou à un autre, payer son tribut au pouvoir des images. Et tenter de comprendre leur nécessité à travers cette vocation même à rester en défaut[120].

Deux approches s'opposent donc : la première, celle de Lanzmann, réduit le regard sur l'image à la pulsion scopique et privilégie les mots soi-disant plus clairs et plus évidents. La deuxième, celle de Didi-Huberman, implore la représentation pour permettre un regard contextualisé, actif et même inquisiteur.

---

118 Claude Lanzmann, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994.

119 Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n°613, mars-mai 2001, p. 46-83 ; Élisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », *Les temps Modernes*, vol. 56, n°613 mars-mai 2001, p. 84-108.

120 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 240.

Loin de ce débat, certains artistes adoptent des stratégies alternatives notamment celle qui consiste à interroger le réel par la fiction. Un exemple édifiant est celui de l'Atlas Group. « Initié en 1999 et basé à Beyrouth, le projet de l'Atlas Group est dédié à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise. L'Atlas Group produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban. Les documents de l'Atlas Group sont conservés au sein de l'Atlas Group Archive, à Beyrouth (Liban) et à New York (États-Unis)[121] ». Ceci est une des multiples versions de l'autoprésentation du projet rédigée par l'artiste libanais Walid Raad (1967-). Au sein de cette archive, l'artiste réunit des documents iconographiques supposés dresser une histoire du Liban. Il ne cache pas que la fondation est inventée et que ses traits sont modulables. Loin de constituer une information factuelle et exhaustive, cette « fausse » archive contient indifféremment certaines données qui renvoient à un réel – une situation historique, des lieux géographiques –, et d'autres inventées, parfois tellement décalées qu'elles en paraissent absurdes. La fiction opère dans ce cas comme un révélateur. Paul Ricœur a étudié cette perméabilité de l'histoire et de la fiction dans *Temps et récit* : « [l]'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre[122] », écrit-il. L'histoire est fictionnalisée, car elle relève toujours d'une mise en récit dans laquelle « l'imaginaire s'incorpore à la visée de l'avoir été, sans en affaiblir la visée "réaliste" [123]». Quant au récit fictionnel, il est historicisé, car il imite le récit historique : « [r]aconter quoi que ce soit […] c'est le raconter *comme s'*il s'était passé[124] ». En empruntant les mots de Rancière, on peut dire qu'ici « [l]a fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification[125]. »

De nombreux artistes adoptent cette logique, il serait vain d'en dresser une liste qui resterait nécessairement parcellaire, on peut néanmoins évoquer le *reenacment* de Jeremy Deller évoqué plus haut, ou le très acide *Enjoy Poverty* réalisé en 2009 par Renzo Martens (1973-), dans lequel l'artiste hollandais se met en scène en journaliste cynique cherchant à transformer la pauvreté du Congo en activité lucrative. L'artiste vidéaste d'origine afghane, Lida Abdul (1973-), dans *White House* (2005), *In Transit* (2008) et *Our Delirium* (2008) filme des scènes ambiguës qui bien que minutieusement orchestrées, constituent des témoignages poignants des effets de la guerre dans son pays.

121 http://www.theatlasgroup.org (consulté le 27 juin 2018)

122 Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 330.

123 *Ibid.*, p. 331.

124 *Ibid.*, p. 343.

125 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 72.

Ces artistes travaillent l'inatteignable objectivité et neutralité du documentaire à travers la fictionnalisation du réel. Puisque toute mise en récit est nécessairement parcellaire et partiale, puisqu'il faut bien admettre que toute représentation est une inéluctable fiction, c'est au moyen de celle-ci qu'il s'agit de manifester le réel et peut-être, alors, de le trahir le moins.

Au terme de ce nécessaire historique, nous aimerions présenter le travail d'Antoni Muntadas (1942-) et celui d'Harun Farocki (1944-2014) qui à notre sens, au même titre que celui de Sekula et de Rosler, constituent des amorces des pratiques dont il est question dans cette thèse. Muntadas, sans être « documentariste » au sens strict, mérite d'être mentionné pour son analyse des médias, ses recours précoces à la vidéo et à Internet, et sa démarche d'investigation. Son œuvre *The File Room* présentée pour la première fois à Chicago en 1994 est une installation et un site Internet. Dans sa version matérielle, l'œuvre est constituée de huit cents casiers métalliques abritant des archives sur le thème de la censure culturelle et de huit ordinateurs connectés à Internet donnant accès au site du projet, une base de données contributive.

Revendiquant l'influence de créateurs ou de penseurs marxistes comme Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno ou encore Jean-Luc Godard, Farocki s'intéresse quant à lui à la fabrique du sens par les images et pour cela procède par montage et commentaire d'images souvent préexistantes. En 1969, dans *Feu inextinguible*, il se demande comment représenter la douleur d'une brûlure au napalm sans que le téléspectateur détourne le regard et ferme les yeux sur les faits perpétrés au Vietnam. En 1992, il réalise *Vidéogramme d'une révolution* avec Andrei Ujica, écrivain roumain né à Timisoara. À partir d'extraits de la télévision roumaine montrant le dernier discours public de Nicolae Ceaușescu le 21 décembre 1989, l'artiste explore le déroulement d'un renversement politique à travers son exposition médiatique. Dans *En Sursis*[126], réalisé en 2007, Harun Farocki travaille avec les *rushs* d'un projet de film de propagande avorté, tourné en 1944 par un photographe interné dans un camp de travail aux Pays-Bas. Ce film aurait eu pour visée de vanter l'efficacité économique de l'établissement. Le montage des séquences du film, les arrêts sur images et les répétitions de plan apportés par l'artiste œuvrent à détourner ces images de leurs fonctions de propagande et à les confronter aux représentations des camps de concentration que nous avons en mémoire.

« Dans l'ère médiatique contemporaine dans laquelle les images prolifèrent, Farocki s'est tenu à distance à la fois des défenseurs de l'image comme preuve irréfutable et des critiques féroces des images qui tiendraient un rôle essentiel dans le processus d'aliénation des masses parce qu'elles les maintiendraient dans un état de passivité et de fascination[127] » écrit Thomas

126 La vidéo est disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=sPi8SpqA8aM (consulté le 8 août 2019).

127 Thomas Voltzenlogel, « Harun Farocki (1944-2014) ou la dialectique dans les images », *Période*, 2014, [En ligne], http://revueperiode.net/harun-farocki-1944-2014-ou-la-dialectique-dans-les-images (consulté le 13 juin 2018).

Voltzenlogel, qui a consacré sa thèse de doctorat entre autres à l'artiste. Au lieu de se demander que montrer, ce dernier se demande comment montrer et comment regarder. Ce sont ces nouvelles questions qui servent de point de départ au travail de la plupart des artistes contemporains qui adoptent une démarche documentaire et c'est en cela que Farocki fait figure de précurseur. Trevor Paglen, qui compte parmi les artistes du corpus, a régulièrement été invité à exposer à ses côtés, partageant avec le réalisateur un intérêt commun pour la façon dont les activités militaires transforment et politisent notre relation aux images et aux réalités qu'elles semblent représenter. Dans un texte d'hommage publié sur le site de la revue *Artforum,* à l'occasion du décès de l'artiste allemand, Paglen notait que « Farocki était sans conteste l'un des observateurs les plus astucieux du présent, dont les observations étaient constamment en avance sur son temps[128] ». Hito Steyerl, dont le travail est également étudié dans notre recherche, saluait peu de temps auparavant l'œuvre de l'artiste avec les mots suivants : « [p]endant plus de quatre décennies, Farocki a produit un travail extraordinaire [...]. Son héritage traverse les générations, les genres et les régions géographiques. Et l'abondance d'idées et de perspectives dans son travail ne cesse d'inspirer. Il ruisselle, diffuse, persévère[129]. » Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'à la fin de sa carrière, l'artiste allemand ait commencé à travailler à partir d'image de caméra de surveillance dans *Prison Images* (2000), de jeu vidéo ou d'images d'animation dans les installations vidéo *Parallel I-IV* (2014).

128 « Farocki was inarguably one of the most astute observers of the present, whose observations were consistently years ahead of their time. » Trevor Paglen, « Harun Farocki (1944-2014) », *Artforum,* https://www.artforum.com/passages/trevor-paglen-on-harun-farocki-1944-2014-50135, 6 février 2015 (consulté le 2 avril 2019) [traduction personnelle].

129 « Over more than four decades, Farocki produced an extraordinary body of work […]. His legacy spans generations, genres, and geographies. And the abundance of ideas and perspectives in his work does not cease to inspire. It trickles, disseminates, perseveres. » Hito Steyerl, « Beginnings », *E-flux,* n°59, novembre 2014, [En ligne], https://www.e-flux.com/journal/59/61140/beginnings (consulté le 2 avril 2019) [traduction personnelle].

II.
L'art documentaire face au nouveau régime des images

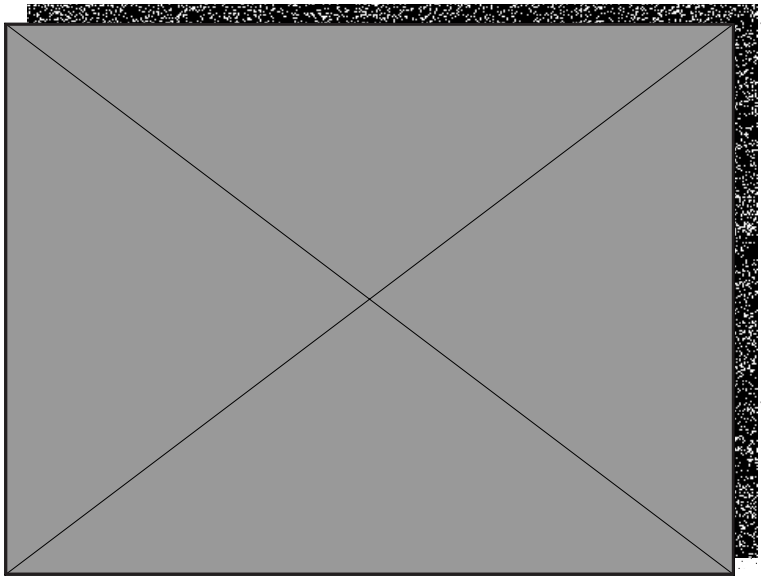
1• Une nouvelle ère de l'image : manifestations et premières théorisations

L'historique dépeint précédemment couvrait les pratiques artistiques à dimension documentaire élaborées au sein d'un régime majoritairement analogique des images. Il s'agissait d'en livrer les spécificités afin de pouvoir situer les œuvres poursuivant actuellement cette entreprise de documentation du monde, d'en pointer ultérieurement les mutations et éventuellement les survivances. Toutefois, il importe de caractériser l'ère visuelle dans laquelle s'élaborent ces réalisations. L'apparition de la numérisation a en effet soulevé de vives inquiétudes quant aux nombres des images, au changement d'identité des producteurs, à la disponibilité permanente des outils de production et de diffusion des images ou à la capacité de la photographie à demeurer une trace indicielle du réel pour n'en citer que quelques-unes. À cet égard, l'étude de l'œuvre d'Hito Steyerl *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV file* est particulièrement utile car elle constitue un moyen de clarifier cette intuition souvent confuse d'un nouveau régime des images.

Outre les progrès technologiques, d'autres facteurs qu'il convient d'identifier viennent participer à l'élaboration de cette condition inédite. Certains événements qui témoignent d'un réagencement entre production visuelle et stratégies politiques semblent constituer un arrière-plan particulièrement prégnant des pratiques artistiques actuelles.

a• Les conditions sociotechnologiques de la culture visuelle contemporaine

How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File constitue un titre pour le moins programmatique. La première partie de l'intitulé est empruntée à un sketch des Monty Python, réalisé en 1968, prétendument un film du gouvernement britannique expliquant l'importance de demeurer invisible. Le narrateur, John Cleese, y pousse des participants cachés dans un paysage campagnard à révéler leur position, et fait d'eux la cible de tirs meurtriers de plus en plus grossiers, parfaisant ainsi sa démonstration. Quant à la seconde partie du titre, elle annonce un tutoriel vidéo au ton furieusement parodique.



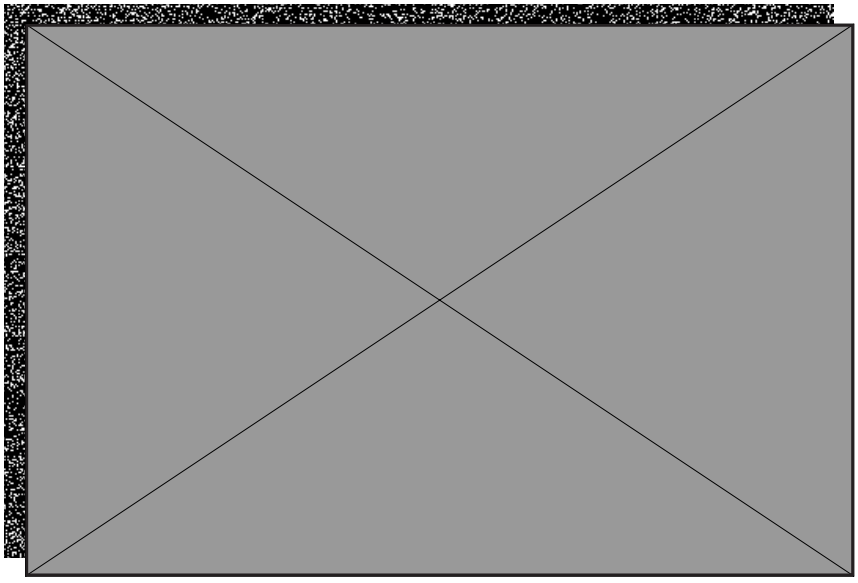
Hito Steyerl, ***How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File, 2013***, vidéo (couleur, son), 14', vue de l'exposition *The Message: New Media Works* présentée du 18 novembre 2017 au 23 septembre 2018 au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington)

C'est à travers ces références que l'artiste et théoricienne allemande Hito Steyerl entreprend en 2013 de réaliser cinq leçons filmées pour enseigner aux spectateurs à « ne pas être vus » à l'ère de la prolifération des images. L'œuvre est accessible sur *YouTube*[130], comme de nombreux guides d'apprentissage permettant à n'importe quel novice de s'autoformer. Un narrateur y livre une accumulation de consignes pour expliquer comment se soustraire à la surveillance généralisée. Il énonce que « faire défiler, glisser, effacer, rétrécir » permet « de rendre invisible quelque chose exposé à la vue de tous ». Paradoxalement, certains de ces mouvements constituent aussi la banale chorégraphie suscitant l'apparition des images à la surface des écrans tactiles. À côté de cette double lecture, l'humour noir et l'absurdité des instructions rompent progressivement avec le sérieux attendu d'une vidéo didactique, sans que le spectateur parvienne à discerner si ces inflexions viennent dédramatiser ou intensifier l'approche catastrophiste. La voix-off quasi-robotique propose, par exemple, au disciple de devenir plus petit qu'un pixel, proposition reformulée aussitôt par l'apparition de trois personnages dissimulés par le port de boîtes en tissu sur la tête, semblables à celles vendues par de grandes enseignes commerciales, camouflage résolument *low-tech,* dont l'esthétique est à mi-chemin entre les costumes du ballet triadique d'Oskar Schlemmer (1888-1943) et l'accoutrement d'Hugo Ball (1886-1927) récitant *Karawane*. Dans la quatrième leçon, sont listées « 13 manières de devenir invisible : vivre dans une communauté fermée, vivre dans une zone militaire, être dans un aéroport, une usine ou un musée […], être un super héros, être une femme de plus de 50 ans, surfer sur le *dark web*, […], être pauvre… ». Effacements physiques choisis et in-

130 L'œuvre est disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo (consulté le 03 avril 2018).

visibilisations sociales imposées sont sarcastiquement convoqués pêle-mêle. La vidéo s'achève par l'incrustation détonante du clip du groupe de soul The Three Degrees, *When Will I See You Again ?,* hit des années 1970, aussi populaire que mièvre, répétant invariablement sur une mélodie entêtante l'inquiétude d'un amant cherchant à revoir l'être aimé.

L'œuvre de la réalisatrice et théoricienne allemande, qui enseigne les arts et les nouveaux médias à l'Université des Arts de Berlin, livre un examen critique de la production, de l'utilisation et de la circulation des images à l'orée du XXIe siècle. Celle-ci s'intéresse, au début de sa vidéo, à la nature pixelisée des images numériques. Dans ces dernières, chaque pixel peut indépendamment être modifié sans que la trace de cette modification soit éclatante (sauf quand l'intervention est maladroite). En superposant des films et des photographies obtenus au moyen d'appareils d'enregistrements numériques à des décors en images de synthèse, créées pixel par pixel par un ordinateur, l'artiste souligne le trouble perceptif induit par ces représentations constituées d'une matière identique et pourtant fournies par des appareils de production résolument différents. La confusion est intensifiée dans l'œuvre par l'usage de la *motion capture* qui enregistre les mouvements de personnages réels pour les reproduire dans des environnements virtuels. Dans le même temps, la vidéo dévoile ses propres moyens de production : les écrans verts qui permettent l'incrustation, le bureau d'un ordinateur et les acteurs revêtus de capteurs.



Hito Steyerl, ***How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File,*** 2013, vidéo (couleur, son), 14', vue de l'exposition personnelle présentée du 2 juillet au 15 août 2014 à la Andrew Kreps Gallery (New York)

Ces caractéristiques renvoient à la première révolution digitale, relative à l'apparition de la photographie numérique qui se substitue en quelques années à l'analogique. En 1975, l'ingénieur américain Steven Sasson met au point le premier appareil photo électronique. Dans la chambre noire du nouvel instrument, l'enregistrement physico-chimique cède la place à un enregistrement électronique. Un capteur photosensible y transforme le rayonnement lumineux (les photons) en signaux électriques, puis un convertisseur transmue ces derniers en données numériques stockables dans un dispositif de mémoire amovible. Une vingtaine d'années plus tard, les appareils photo numériques tels que nous les connaissons sont mis sur le marché et popularisés. Ils sont équipés d'un écran couleur LCD à l'arrière qui permet de visualiser l'image en temps réel et autorisent le changement des paramètres au cours de la prise de vue (passage du noir et blanc à la couleur, modification du format et nombreux réglages impossibles en analogique). La nature numérique

de la photographie permet une accumulation massive d'images et le transfert de ces dernières sur d'autres supports. Surtout, cette nouvelle constitution facilite les possibilités d'intervention en post-production qui annoncent pour certains théoriciens, nous y reviendrons, la fin de la photographie telle qu'elle a été connue jusque-là.

De surcroît, Hito Steyerl met en évidence le déplacement des données visuelles, rendu possible par leur nature binaire associée à la généralisation du web. L'appropriation et la remise en circulation des innombrables vidéos ou photographies générées et diffusées par *YouTube* et *Google Street View*, la citation de références culturelles populaires comme des clips musicaux, la réalisation d'un selfie avec un *smartphone*, la création de tutoriels sont autant de pratiques numériques que l'artiste s'approprie et met en scène.

Cette deuxième révolution numérique, découlant des avancées technologiques et de la généralisation d'Internet, se déclenche au début des années 2000. Si les tirages sur papier, du fait de leur support léger et amovible, ont rapidement pu voyager, une fluidité inédite des images naît avec la possibilité de les partager en ligne, mais aussi de les créer et de les diffuser depuis le système ambulant que constituent les *smartphones.* Une fabrique et une distribution des images sans précédent émanent donc de ce couplage appareil photo, téléphone et Internet. Elle est concomitante de l'avènement des réseaux sociaux (invention de *Facebook* en 2004, de *Twitter* en 2006), de la commercialisation des *smartphones* (mise sur le marché de l'*iPhone* en 2007) et de la création de plateforme de gestion et de partage d'images (*Flickr* en 2004, *Instagram* et *Pinterest* en 2010, *Snapchat* en 2011). Ces avancées techniques engendrent une nouvelle ère de l'image qui se distingue par une pratique de la photographie, non plus principalement fondée sur la prise de vue, mais aussi sur l'appropriation, sur le commentaire (*liker,* commenter), sur la mise en circulation (*retweeter*, partager).

Inédite, cette condition médiatique qui transforme le spectateur en usager a cependant été imaginée et invoquée antérieurement. Vilém Flusser peut être considéré comme l'un des théoriciens de la communication qui a, précocement et avec une grande justesse, pressenti les changements qu'impliquait le tournant numérique. Dès 1991, dans une société pourtant dépourvue de *smartphone* et de connexion permanente à Internet, il décrivait déjà l'omniprésence des images et ses écueils :

> Ce qu'il y a de tellement effrayant dans le déferlement actuel des images résulte de trois facteurs : elles sont produites en un lieu inaccessible à ceux qui les reçoivent ; elles uniformisent la vision de tous et les rendent aveugles les uns aux autres ; elles donnent l'impression d'être plus réelles que toutes les informations que nous recevons des autres médias (y compris nos propres sens). Le premier signifie que, face aux images, nous sommes privés de toute responsabilité et de toute réponse. Le deuxième, que nous sommes en train de nous abrutir, de nous massifier et de perdre tout contact humain. Le troisième, que nous sommes redevables aux images de la part de beaucoup la plus grande de nos expériences vécues, de nos connaissances, de nos jugements et de nos décisions, et qu'en conséquence nous sommes en état de dépendance existentielle par rapport aux images. Si l'on examine les choses de plus près, on constate que ces

> trois facteurs d'effroi ne sont pas situés dans les images elles-mêmes, mais dans la façon dont elles sont transmises pour atteindre ceux qui les reçoivent. Ce qui est effrayant c'est la « structure communicationnelle »[131].

Le théoricien soulignait non pas tant l'impact des images sur notre perception du monde, qu'il déplorait leur propagation unidirectionnelle et incontrôlable par les masses, et appelait, en remède, à une interactivité qui annonçait pleinement l'accessibilité et la publicité des images permises par Internet.

> Si l'on pouvait commuter les images sur un réseau de câblages réversibles, l'effroi serait aboli. Chacun des récepteurs serait responsable, parce qu'en même temps émetteur et donc partie prenante à la production des images. En chacun des points de connexion du réseau, les images seraient traitées, et chaque récepteur aurait donc un point de vue différent de celui des autres récepteurs connectés en réseau avec lui. Tous les participants seraient en liaison dialogique permanente, et la réalité véhiculée par les images serait soumise à une critique elle aussi permanente. Si les faisceaux émis étaient organisés en réseau avec réversibilité du câblage, on aurait une « société d'information télématique »[132].

En rêvant la possibilité d'un *feedback,* Vilèm Flusser rappelle Bertolt Brecht qui, dès les années 1930, souhaitait augmenter la fonction distributive de la radio, d'une fonction émettrice partagée qui lui permettrait d'être « le plus formidable appareil de communication qu'on puisse imaginer pour la vie publique, un énorme système de canalisation […] [la radio] pourrait l'être si elle savait non seulement émettre, mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur, mais le faire parler, ne pas l'isoler, mais le mettre en relation avec les autres[133]. » À cette condition, l'instrument d'aliénation des masses deviendrait un formidable outil critique et émancipateur.

C'est cet esprit qui a animé les pionniers libertaires d'Internet inventant, en marge de son développement militaire[134], un fonctionnement collectif horizontal. Aujourd'hui, avec la possibilité de produire, d'expérimenter et de diffuser par soi-même des photographies et des vidéos, émerge un véritable usage « démocratique » de l'image, c'est-à-dire une utilisation généralisée, accessible sur le principe au plus grand nombre sans distinction sociale ou économique majeure – en dehors tout de même des territoires mal équipés, des pays censurés, des individus inexpérimentés dont la quantité est loin

131 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, traduit par Claude Maillard, Belval, Circé, 2006, p. 59-60.

132 *Ibid.*, p. 60.

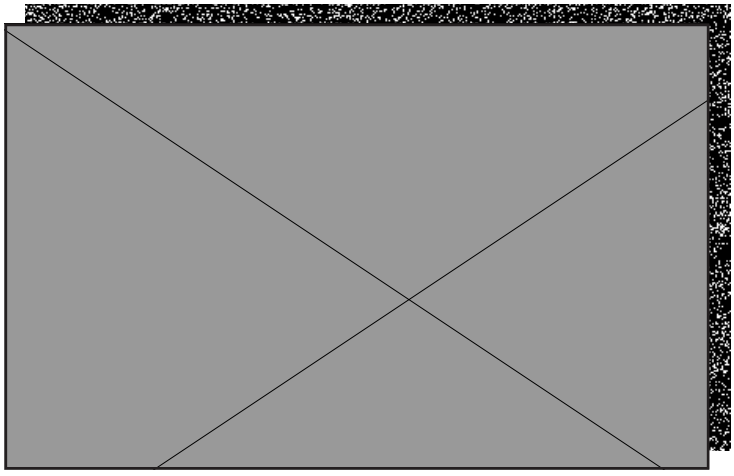
133 Bertolt Brecht cité dans Dieter Mersch, *Théorie des Médias, Une Introduction* [2004], traduit par Stefanie Baumann et Philippe Farah, Dijon, Les Presses du Réel, 2018, p. 78.

134 Pour une analyse de l'histoire d'Internet, en particulier de l'articulation entre le réseau militaire Arpa et le protocole libre de transmission de données Usenet, voir Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris, Seuil, 2010, p. 14-20.

d'être négligeable[135]. Le sociologue Dominique Cardon démontre qu'Internet transforme radicalement la notion d'espace public dans la mesure où la « prise de parole », qu'elle intervienne par les mots ou par l'image, n'est pas consentie ou prohibée *a priori* par une autorité quelconque, mais par une modération *a posteriori*[136]. Pour le géographe Boris Beaude, qui s'est intéressé à Internet comme espace, l'environnement du web permet une synchronisation des individus qui suscite des formes renouvelées de collaboration[137]. André Gunthert, historien des cultures visuelles, note combien « les formes visuelles sont devenues un embrayeur puissant de conversations privées et publiques »[138]. C'est donc un usage critique, analytique et citoyen qui est autorisé avec la possibilité de commenter les images, mais aussi de dialoguer avec elles.

La réciprocité médiatique évoquée par Flusser, bien que réalisée, n'a cependant pas anéanti la condition précédente. On peut déplorer une prolifération visuelle excessive bien que non nouvelle, et surtout des images qui surnagent, présélectionnées par des autorités invisibles, des contenus outrageants, des informations non vérifiées, voire invérifiables, des résultats de recherche paramétrés par des algorithmes opaques, une collecte des données personnelles à des fins *marketing*, etc. Autant de ressorts aliénants que vont précisément s'employer à identifier et à montrer les artistes de notre corpus.

Surtout, Hito Steyerl souligne, dans sa vidéo, l'impact des technologies utilisées sans filtre éthique qui entrave voire résorbe la dimension démocratique du web. En prodiguant des conseils d'invisibilité, l'artiste désigne l'hypervisibilité implémentée dans la société actuelle. Arguant de son efficacité préventive dans la lutte contre la criminalité et le terrorisme, les États, les pouvoirs locaux et les entreprises privées ont systématisé l'emploi des caméras de surveillance. Celles-ci transmettent, en temps réel, les déplacements et les gestes des passants dans l'espace public, mais aussi dans des espaces intermédiaires comme les hôtels ou les supermarchés. L'artiste restitue ces lieux sous la forme d'environnements graphiques analogues à ceux réalisés par les promoteurs immobi-



Hito Steyerl, ***How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File,*** 2013, vidéo (couleur, son), 14', vue de l'exposition *Grazed Images* présentée du 28 juin au 8 septembre 2015 au Centre d'Art Contemporain de Vilnius

135 En juin 2018, une enquête du CSA annonçait qu'un Français sur 4 se sent mal à l'aise avec l'utilisation d'Internet. Ces chiffres révèlent une véritable fracture sociale. Le concept d'illectronisme a été forgé sur celui d'illettrisme pour désigner la difficulté et l'incapacité à faire usage des outils numériques connectés. L'enquête est disponible sur https://www.csa.eu/fr/survey/l-illectronisme-en-france (consulté le 12 juillet 2018).

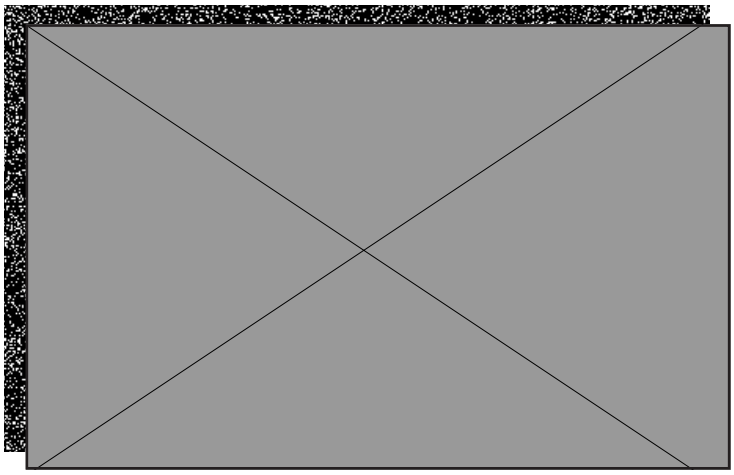
136 Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, *op. cit.*, p. 39.

137 Boris Beaude, *Internet, changer l'espace, changer la société : Les Logiques contemporaines de synchonisation*, Limoges, Fyp éditions, 2012, p. 148-149.

138 André Gunthert, *L'Image partagée. La Photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 150.

liers à des fins marketing, au sein desquels les personnages, devenus des silhouettes dépourvues de traits spécifiques, ont perdu leur humanité.

Les enjeux de pouvoirs politiques et économiques en amont et en aval des perfectionnements techniques sont ainsi au cœur du travail plastique et théorique de l'artiste qui a écrit de nombreux essais. Steyerl réalise sa vidéo dans le désert californien, à l'emplacement de plaques de béton fissurées et envahies de mauvaises herbes, qui ont servi de mire de résolution à l'armée de l'air américaine, c'est-à-dire de cible permettant de calibrer les appareils photographiques analogiques embarqués dans les avions militaires. Si l'abandon du site manifeste l'obsolescence de cette technique, c'est qu'elle a depuis été intégralement remplacée par les drones. Outre l'implication des modifications techniques, l'artiste souligne donc la parenté entre le développement des technologies de l'image, la politique de surveillance et l'évolution des stratégies de guerre. Selon le géographe Yves Lacoste, *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*[139]. Avec cette œuvre, Steyerl souligne cet usage de la photographie depuis son origine, intensifié peut-être davantage encore avec les images fluides.



Hito Steyerl, ***How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File***, 2013, vidéo (couleur, son), 14', vue de l'exposition personnelle présentée du 2 juillet au 15 août 2014 à la Andrew Kreps Gallery (New York)

La vidéo est foisonnante, le propos dense, les liens entre les éléments plus débridés que disciplinés. Les technologies de l'image produisent des situations contradictoires, des projets émancipateurs et des projets assujettissants, et c'est précisément ce que démontre l'œuvre d'Hito Steyerl en incorporant l'usage démocratique autorisé par Internet pour révéler, au revers, sa portée aliénante. L'œuvre amorce ainsi une réflexion sur la portée des technologies sur un monde médiatique particulièrement cacophonique.

b• Le réel et sa représentation dans le contexte géopolitique contemporain

Bien que les artistes concernés par notre recherche n'affirment, ni dans des manifestes, ni même dans des entretiens, opérer de rupture, comme ont pu le revendiquer leurs prédécesseurs, des avants-gardes du début du XXe siècle jusqu'aux protagonistes de l'art conceptuel, nous pensons que les pratiques artistiques à dimension documentaire sont reformulées en réaction au contexte politico-médiatique contemporain, qu'il convient donc de préciser. Celui-ci est, à notre sens, caractérisé par une nouvelle condition de l'image liée aux perfectionnements techniques comme le montre Hito Steyerl. Mais l'ère médiatique actuelle a également été inaugurée par des événements

139 Yves Lacoste, *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* [1976], Paris, La Découverte, 2014, 248 p.

géopolitiques au sein desquels la portée de la photographie a été déterminante. Les articulations entre le réel et sa représentation n'ont cessé d'y être requestionnées.

Le 11 septembre 2001, en premier lieu, a été largement interprété comme un événement destiné à produire des images, images vouées à envahir les écrans de télévision et les couvertures des journaux imprimés. L'historien de la photographie Clément Chéroux note dans *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001,* que :

> La gémellité des tours fut déterminante dans la ruse des terroristes, c'est-à-dire dans le choix de leur cible. Il n'était pas nécessaire d'être un expert des médias pour savoir que toutes les caméras se tourneraient vers le *World Trade Center* immédiatement après l'impact du premier avion et enregistreraient ainsi l'impact du second. Élaboré dans le but de produire un effet médiatique maximal, le projet terroriste reposait donc, dans le cas de New York sur un redoublement que permettait la gémellité des tours ; il était en somme conçu pour la médiatisation et par la répétition[140].

La nécessité d'une réplique militaire s'est immédiatement imposée au gouvernement américain. Si bien que deux ans plus tard, une vue aérienne de bâtiments, au demeurant fort peu explicite, présentée devant le conseil de sécurité de l'ONU par Colin Powell, alors secrétaire d'État, devenait la preuve, aujourd'hui démentie, de l'existence d'usines d'armement en Irak et la justification de l'intervention de l'armée américaine.

Enfin, en 2004, des photographies d'actes de torture prises par des soldats américains à Abu Ghraib étaient publiées et aussitôt propagées par les médias du monde entier. Elles furent d'emblée reconnues comme les preuves irréfutables de l'existence de pratiques inhumaines au sein de l'armée américaine. Ces images ont largement et immédiatement été commentées, par Susan Sontag[141], Judith Butler[142], et André Gunthert[143] entre autres.

Ces trois exemples, où l'événement est à la fois construit pour et perçu par des photographies, manifestent la complexité d'une nouvelle situation de l'image, dans laquelle celle-ci est tour à tour discréditée et confirmée comme « toute-puissante ». L'hétérogénéité de ces usages démontre paradoxalement que le caractère authentifiant de la photographie se maintient, car les recours à l'image, même ou surtout les plus trompeurs, supposent pour être efficients d'affirmer le lien entre le réel et la photographie. Mais le public n'est pas dans un rôle de réception passive et l'expérience des images ne peut plus être pensée comme une réaction d'adhésion totale ou de défiance absolue.

---

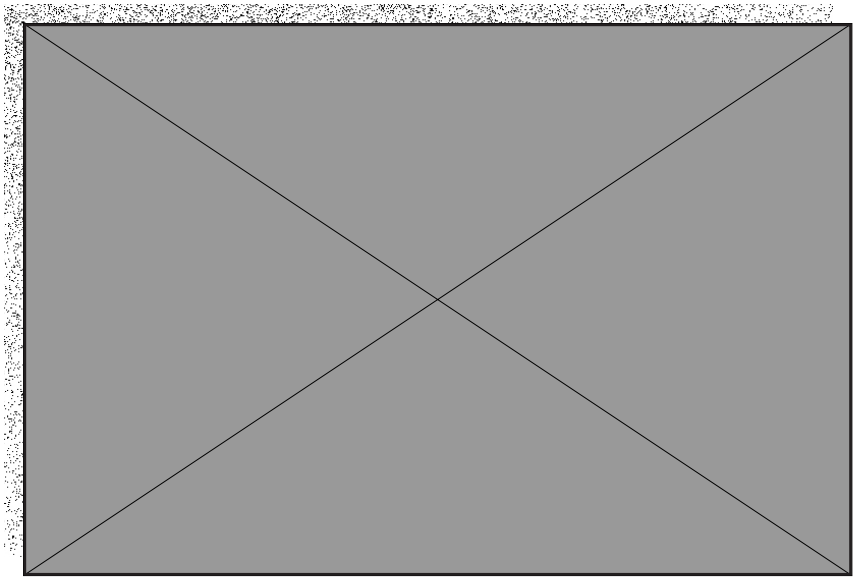
140 Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009, p. 16.

141 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003, 140 p.

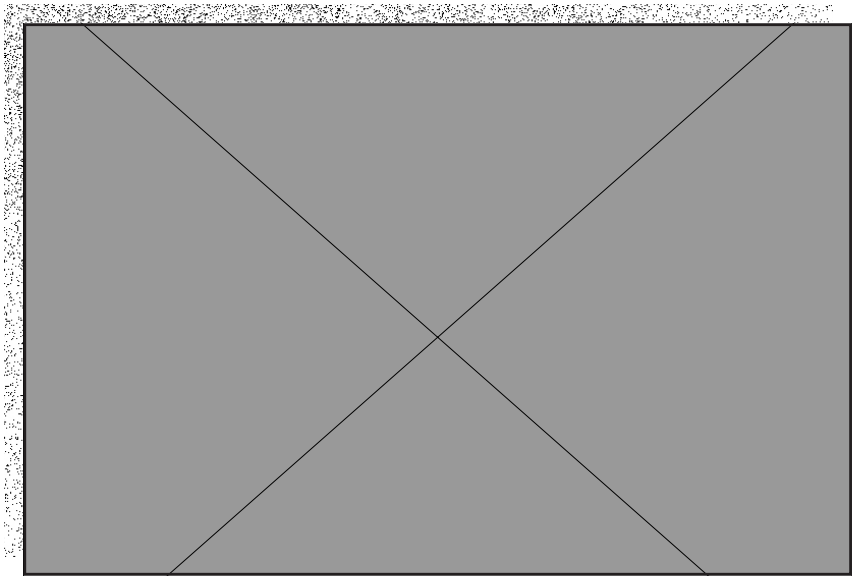
142 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, 176 p.

143 André Gunthert, *L'Image partagée. La Photographie numérique*, *op. cit.*

Ces événements ont suscité des ripostes artistiques particulièrement nombreuses. On retrouve dans l'œuvre *War Primer 2* d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, dont il sera question un peu plus loin, des photographies prélevées sur Internet représentant ces trois moments. Dans *JPEG ny01* (2004) de Thomas Ruff (1958-), l'image a été extraite du web et agrandie jusqu'à sa pixellisation excessive, mais reste pourtant reconnaissable tant l'événement, incarné par les deux tours surplombées de fumée, est profondément enraciné dans la conscience contemporaine. Joan Fontcuberta (1955-) réalise de 2004 à 2006 sous le titre *Googlegrams,* des photomosaïques d'images de la destruction des tours et des tortures d'Abu Grhaib devenues iconiques. Celles-ci sont utilisées comme « matrices dans lesquelles viennent s'insérer des milliers de petites images qui ont été trouvées dans le web grâce au moteur de recherche d'images de *Google*[144] ». La photographie de la soldate Lynndie England tenant un détenu en laisse a notamment été reconstituée par l'agencement d'images trouvées en tapant les noms et les grades de militaires mentionnés dans le rapport Schlesinger, paru en 2004, suite aux violations de droits des prisonniers commises au sein de l'armée américaine. Fontcuberta montre de la sorte la dimension collective et répétée de ces abus. Outre à la valeur iconique de la représentation d'événements dramatiques et à leurs conséquences politiques majeures, ces artistes s'intéressent à la nature fluide de ces images. Chez Joan Fontcuberta le titre renvoie au moteur de recherche



Thomas Ruff, ***Jpeg ny02***, 2004, tirage à développement chromogène, 269 × 364 cm, vue de l'exposition *Depth of Field: Modern Photography at the Metropolitan* présentée du 25 septembre 2007 au 23 mars 2008 au Metropolitan Museum of Art (New York).



Joan Fontcuberta, ***Googlegram 04 : 11-S NY***, 2005, tirage à développement chromogène, 95 × 165 cm, vue de l'exposition *Nothing but Blue Sky* présentée du 4 juillet au 11 septembre 2016 aux Rencontres Photographiques d'Arles

144 Christelle Proulx, *Déployer le réseau en images : Les Googlegrams d'Abu Grhaib*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Suzanne Paquet, Université de Montréal, 2014, p. i.

qui permet d'accéder aux images tandis que chez Thomas Ruff c'est le format de compression des fichiers d'image qui est désigné[145]. Puisque ces événements sont étroitement liés aux images, il s'agit d'explorer ce qu'elles ont permis d'en dire et ce qu'elles peuvent, en étant actualisées par un geste artistique, permettre d'en dire à nouveau. *Nothing but Blue Skies* est, au-delà d'une chanson écrite par Irving Berlin et interprétée par Ella Fitzgerald, le titre d'une exposition[146] présentée aux Rencontres photographiques d'Arles en 2016, proposant une lecture du traitement médiatique du 11 septembre 2001 à travers les œuvres d'une vingtaine d'artistes dont les deux précédemment évoqués.

Si ces événements ont produit autant d'œuvres c'est en raison, nous le supposons, de leur violence, de leur capacité à interroger la constitution des systèmes de représentation et leur efficience, mais aussi, semble-t-il, de leur portée esthétique. De façon éclatante, mais pour le moins polémique, le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen (1928-2007) déclarait lors d'une conférence de presse tenue à Hambourg quelques jours après la destruction des Twins Towers :

> Ce à quoi nous avons assisté, et vous devez désormais changer totalement votre manière de voir, est la plus grande œuvre d'art réalisée : que des esprits atteignent en un seul acte ce que nous, musiciens ne pouvons concevoir ; que des gens s'exercent fanatiquement pendant dix ans, comme des fous, en vue d'un concert, puis meurent…[147]

Jacinto Lageira administre à cette esthétisation de la réalité, une critique virulente et salutaire dans son ouvrage *La Déréalisation du Monde. Réalité et fiction en conflit*. Le philosophe s'attache à analyser les conséquences sur le réel de l'activité symbolique du langage parlé, des représentations visuelles et surtout de l'art. Il précise ce qu'il désigne par « réel » à travers des reformulations comme : « ce qui se passe[148] », ce qui s'est produit, ce qui a eu lieu. Le philosophe livre aussi son approche de la réalité à travers une critique de la « terrible rhétorique sous laquelle toute forme de réalité disparaît[ra] au prétexte que seul a droit à l'existence ce qui est transposable dans le langage ou le visible, voire représenté dans l'art[149] ». Il constate que la symbolisation du réel, c'est-à-dire son passage sous des formes qui permettent de le désigner, d'en parler, s'accompagne souvent d'une dénégation dont est emblématique la pensée de Jean Baudrillard. Dans un premier temps, Lageira

145 Ces deux artistes n'ont pas été inclus dans le corpus principal, car leur démarche ne peut pas être qualifiée de documentaire dans son ensemble, cependant leur intérêt ponctuel pour l'image contemporaine et ses liens à l'actualité mérite d'être signalé.

146 Sous le commissariat de Mélanie Bellue et Sam Stourdzé, l'exposition réunissait pendant la 47e édition des Rencontres de la photo d'Arles (4 juillet – 25 septembre 2016) des œuvres de Dennis Adams, Guillaume Chamahian, Paul Chan, Jojakim Cortis et Adrian Sonderegger, Mounir Fatmi, Hans Peter Feldmann, Joan Fontcuberta, Thomas Hirschhorn, Arno Gisinger, Alejandro González Iñárritu, Zin Ki-Jong, Jeroen Kooijmans, Michal Kosakowski, Fiorenza Menini, Walid Raad, Steve Reich, Thomas Ruff, Andres Serrano, Reeve Schumacher.

147 Cité dans Jacinto Lageira, *De la déréalisation du monde : Réalité et fiction en conflit*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2010, p. 8.

148 *Idem.*

149 *Idem.*

s'accorde avec l'auteur de *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* sur la pertinence de l'hyperréalité, selon laquelle la représentation des faits prévaut sur les faits eux-mêmes. Sous le titre provocateur de son essai, Baudrillard notait que les médias avaient redoublé le réel jusqu'à produire des représentations s'y substituant. En ne montrant pas la guerre, les images la faisaient disparaître. C'est à cet endroit que la position de Lageira diffère. Il reproche à Baudrillard de faire s'évaporer, derrière le caractère virtuel, irréel et fictif du redoublement du réel, toute possibilité d'évocation d'une réalité factuelle. Penser les événements, particulièrement ceux qui sont surmédiatisés, sous l'angle du simulacre, « une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire[150] », produit une omission voire une dénégation des faits. Jacinto Lageira défend avec vivacité l'idée d'une réalité qui est bien une référence et fait le procès de la confusion entre « réalité » et « documentaire » d'une part, et « fiction » et « imaginaire » d'autre part.

En recourant à la fiction, les artistes que nous avons exposés dans notre historique, comme Walid Raad, Jeremy Deller ou encore Lida Abdul, mettaient en doute la possibilité d'une approche objective et impartiale des faits et de l'histoire. Plutôt que de tenter une représentation fidèle d'avance biaisée, il s'agissait pour eux d'assumer la part fictionnelle de tout récit. Mais pour Lageira la fictionnalisation et l'esthétisation qui opèrent au sein de l'art ne sont pas les mêmes que celles qui opèrent au sein du politique[151]. Acceptables dans le champ de l'art, le déni de la réalité et la fictionnalisation de celle-ci se révèlent intolérables dans la sphère du politique. Reste qu'un trouble, une confusion perdure entre les deux d'où naît, selon le philosophe, la déréalisation du monde. L'idée d'un doublement du monde par les représentations symboliques, parmi lesquelles les images, s'est largement généralisée avec l'avènement du numérique, producteur d'un univers soi-disant immatériel et irréel. Elle a conduit à un relativisme permanent, sur lequel Lageira exhorte à s'interroger. Nous pensons que ce conflit des représentations caractérise particulièrement notre contemporanéité et que c'est avec celui-ci que les artistes ont à composer dès lors qu'ils souhaitent engager une attitude documentaire vis-à-vis du monde actuel. Si le réel n'est pas perceptible en soi et que seuls subsistent des simulacres, quel est le sens d'une pratique artistique documentaire aujourd'hui ? Comment l'art en produisant une forme de simulacre, peut-il cependant attirer l'attention sur des réalités factuelles ? Ce sont quelques-unes des questions auxquelles les artistes contemporains doivent faire face.

Le présent est également caractérisé par son brouhaha, comme le note Lionel Ruffel dans son ouvrage ainsi intitulé et au sein duquel il se lance en quête du « contemporain ». « Si le moment contemporain se distingue, c'est qu'on y reconnaît volontiers que non seulement le brouhaha le caractérise,

150 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

151 Jacinto Lageira, *De la déréalisation du monde*, *op. cit.*, p. 10.

mais plus encore qu'il a toujours caractérisé le présent[152] », écrit le théoricien en littérature. Cette cacophonie est constitutive de chaque époque, selon qui prend la parole, comment et pour quels enjeux. Toutefois, comment rendre compte de ce tumulte, de sa multiplicité sans l'enfermer ni s'y perdre ? « La multiplicité exige une stratégie et une porte d'entrée[153] » écrit Lionel Ruffel. La porte d'entrée, dans le cas de notre recherche, est l'articulation réel – représentation – art que nous venons de décrire. Quant à la stratégie, elle consiste fréquemment chez certains artistes, professionnels du champ artistique (commissaires, critiques) ou théoriciens à désigner la reconfiguration « épochale[154] », c'est-à-dire ce qui relève spécifiquement de notre époque, en forgeant un vocabulaire *ad hoc* par l'ajout du préfixe post-. La deuxième moitié du XXe siècle a ainsi vu apparaître et se diffuser les mots post-modernisme, post-colonialisme, post-capitalisme, etc.

Dans le champ de l'art, sous le terme de post-photographie, Joan Fontcuberta regroupe le travail de Sean Snyder, Adam Broomberg et Oliver Chanarin. Dans son ouvrage intitulé *Post-Photography, The Artist with a Camera*, le critique d'art Robert Shore analysait en 2014 les démarches de Mishka Henner, David Birkin, Adam Broomberg et Oliver Chanarin. Bien que les commissaires de l'exposition *Co-worker,* présentée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris du 9 octobre 2015 au 31 janvier 2016, se gardaient d'utiliser le terme de post-Internet, les critiques d'art[155] qui ont analysé l'exposition ont eu recours au mot. L'œuvre *Liquidity Inc.* d'Hito Steyerl[156] y était visible. De même, lors de l'exposition *Electronic Subway* qui présentait à la Whitechapel Gallery des œuvres de Trevor Paglen et Taryn Simon, le travail des artistes a été qualifié de post-internet par la critique[157].

Ces termes ont contribué à orienter la constitution du corpus de recherche, car ils sont couramment convoqués par les commissaires d'exposition et les critiques d'art et ont facilité l'identification d'œuvres extrêmement récentes. Dépassant le champ documentaire, il s'agit cependant de se demander si et comment ils permettent de penser ces pratiques.

2• Post-photographie et post-internet : au-delà des étiquettes, des outils méthodologiques ?

Nous avons bien conscience des enjeux de pouvoir et parfois des tentatives de neutralisation que sous-tendent les terminologies en post-, visant à placer sous une étiquette commune des réalités parfois fort divergentes.

152 Lionel Ruffel, *Brouhaha : Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 30.

153 *Idem.*

154 *Idem.*

155 Marion Zilio, « Co-workers, le réseau comme artiste : display et jellyfish », *Inferno Magazine*, *https://inferno-magazine.com/2015/10/21/co-workers-le-reseau-comme-artiste-display-jellyfich*, 21 octobre 2015 (consulté le 25 juin 2018).

156 Elle sera présentée au quatrième chapitre.

157 Gary Zhexi Zhang, « Post-Internet Art: You'll Know It When You See It », *Elephant Mag,* http://www.elephantmag.com/youll-know-it-when-you-see-it, 6 juillet 2015 (consulté le 12 mai 2016).

Cependant les termes post-internet et post-photographie, qui nous préoccupent ici, ont fait l'objet d'efforts de conceptualisation par les artistes eux-mêmes, par les critiques puis par les théoriciens, si bien que les écarter rapidement au prétexte d'un usage abusif semble dommageable, et c'est pourquoi nous avons cherché à extraire les significations qui se tenaient sous ces étiquettes et derrière l'adoption de ce préfixe.

Une réflexion sur le « post- » ne peut faire l'économie d'un rappel, fût-il bref, sur son recours au sein du concept de post-modernisme, issu du champ littéraire (avec *The Postmodern Turn* d'Ihab Hassan, 1987) et architectural (Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture post-moderne,* 1977). En littérature, le terme désigne une évolution, entre autres l'indistinction entre culture savante et culture populaire, et la remise en question de la linéarité du récit. Dans le domaine de l'architecture, il indique un syncrétisme des formes héritées du passé que le langage moderniste avait bannies. Excédant le champ de l'art, le terme de postmodernité a été théorisé par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*[158]. Selon le philosophe, la modernité supposait l'idée de progrès et d'évolution, d'émancipation de l'humanité, autant de métarécits auxquels mettent fin l'horreur de l'holocauste et les dévastations de la bombe atomique. Pour le critique littéraire marxiste Fredric Jameson, ces idéaux ont échoué et mené tout droit au « capitalisme tardif », terme qu'il emprunte à l'économiste trotskiste Ernest Mandel. Rapprochant l'esthétique et le politique, Jameson relève aussi une crise de l'historicité, mais également une crise de l'art dissout au sein du capitalisme[159]. Enfin, dans « Re : Post », Hal Foster envisage le post-modernisme d'un point de vue strictement artistique, comme une révision du modernisme tel que le défendaient Michael Fried et Clément Greenberg : « [e]n tant que tel, cela peut être moins une rupture avec le modernisme qu'une avancée dans une dialectique qui reforme le modernisme[160] », écrit-il.

En raison de la fécondité des débats, le post-modernisme est un concept labile, qui s'est vu assigner des significations multiples. Les usages du préfixe post- sont confus, parfois même contradictoires, l'idée d'au-delà désignant tour à tour une rupture, un dépassement, une disparition, une relecture. Il se révèle alors maladroit de subsumer sous ce préfixe des réalités divergentes, ce qui concourt à une approximation scientifique et semble répéter le projet centralisateur du récit moderniste. « Penser en post- » reviendrait aussi à réfléchir comme les modernes, c'est-à-dire à envisager le temps et l'Histoire comme une succession de moments et donc dans un développement linéaire et unidirectionnel. Or, le dépassement du modernisme invalide précisément

158 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 128 p.

159 Fredric Jameson, *Le Post-modernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*

160 Hal Foster, « Re : post (Riposte) » [1980], traduit par Véronique Wiesinger, dans Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement (dir.), *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 467.

une vision progressiste de l'Histoire. Lionel Ruffel se demande finalement pourquoi choisir la préfixation si on change de paradigme[161].

Mais, l'ajout du préfixe post- est souvent motivé par l'envie ou le besoin de manifester des mutations sociales, politiques, culturelles ou encore économiques. Il constitue l'expression d'un trouble, d'une nécessité de circonscrire et de décrire des phénomènes pour les comprendre comme le rappelle Homi Bhabha, chercheur en études postcoloniales :

> C'est le trope de notre temps que de situer la question de la culture dans le domaine de l'au-delà. [...] Notre existence est marquée aujourd'hui par un sentiment obscur de la survie, une vie aux lisières du « présent », pour laquelle nous semblons n'avoir pas d'autre nom que l'astuce aussi classique que controversée du préfixe « post » : postmodernisme, postcolonialisme, postféminisme […]. L'au-delà n'est ni un nouvel horizon ni une façon de laisser derrière soi le passé… Le commencement et la fin peuvent être des mythes porteurs pour les années médianes ; mais, en cette fin de siècle, nous sommes dans ce moment de transit, où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différences et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion. Il y a en effet dans l'« au-delà » un sentiment de désorientation, une perturbation de la direction : un mouvement incessant d'exploration que saisit bien la langue française – ici et là-bas, de tous les côtés, *fort/da*, çà et là, en avant et en arrière.[162]

Il s'agit donc ici de chercher de quels changements le préfixe post- est le symptôme dans le post-internet et la post-photographie.

a• L'art post-internet : porosité entre le web et le hors-web

L'expression post-internet a été employée par l'artiste Marisa Olson (1977-) dans une interview accordée en 2008 au site *We Make Money Not Art,* pour désigner sa pratique :

> Ce qui est encore plus intéressant, c'est la façon dont les gens commencent à faire de ce que j'ai appelé l'art « Post-Internet » dans mon propre travail (comme dans la série *Monitor Tracing*), […]. Je pense qu'il est important d'aborder les répercussions d'Internet sur la culture en général, ce qui peut se faire sur les réseaux, mais peut et doit également exister en mode hors connexion[163].

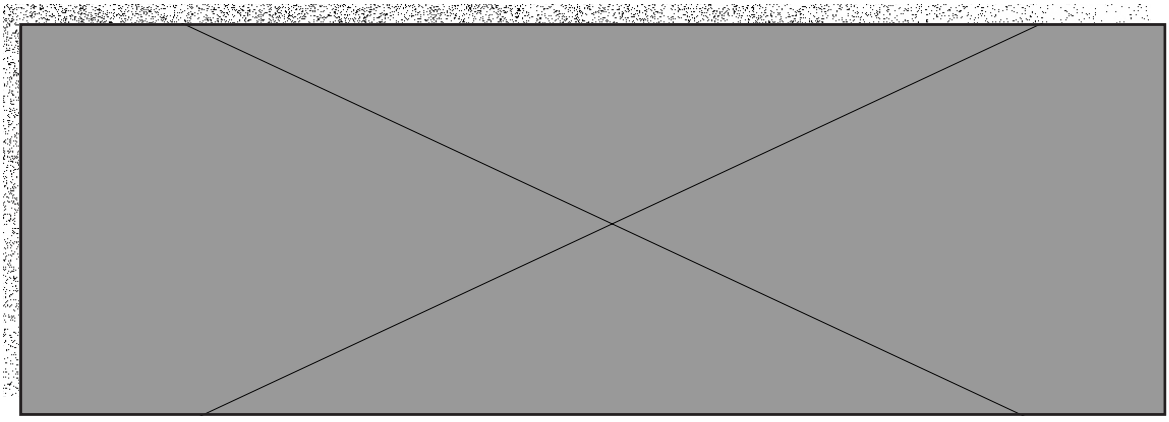
Ainsi dans *Monitor Tracing,* l'artiste se joue de cette porosité en cherchant dans le moteur *Google Image* des représentations de technologies anciennes qu'elle décalque analogiquement – avec un crayon sur du papier d'imprimante –, directement depuis l'écran de son ordinateur.

---

161 Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 136.

162 Cité dans *Ibid.*, p. 129.

163 « What is even more interesting is the way in which people are starting to make what I've called "Post-Internet" art in my own work (such as my Monitor Tracings),[...]. I think it's important to address the impacts of the Internet on culture at large, and this can be done well on networks but can and should also exist offline ». Marisa Olson dans Régine Debatty, « Interview with Marisa Olson », *We Make Money not Art,* http://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa, 28 mars 2008 (consulté le 5 septembre 2016) [traduction personnelle].



Marisa Olson, ***Monitor Tracing,*** *2006*, crayon sur papier, formats variables

La même année, le commissaire d'exposition Gene McHugh réalise un blog afin de théoriser le concept. Dans un billet du 29 décembre 2009, il énonce que :

> L'art Post-Internet quitte le monde d'Internet. Il va vers le monde de l'art et mute pour correspondre aux conventions du monde de l'art. C'est l'art du monde de l'art au sujet d'Internet. Un objectif plus profond, cependant, est que, au fur et à mesure que l'œuvre passe des conventions d'Internet aux conventions de l'art, l'œuvre catalyse les conventions de l'art pour les transformer en celles d'Internet[164].

Ainsi spécifié, l'art post-internet couvre les pratiques artistiques conditionnées par l'existence du web. Une telle définition s'avère peu circonscrite tant Internet a incorporé les strates de la vie quotidienne des individus et des artistes. Cette notion est à ce jour peu théorisée, considérée comme déjà obsolète par certains, jugée scientifiquement peu pertinente par d'autres, car elle désigne des tendances très diverses. Brian Droitcour, commissaire d'exposition américain se montre plus critique encore vis-à-vis des définitions apportées par Marisa Olson et Gene McHugh. Il explique sur son site Internet[165], sous le titre pour le moins explicite « Why I Hate Post-Internet », que les changements provoqués par Internet n'étant qu'ébauchés, le terme « post- » serait impropre, et il conviendrait de lui substituer celui de « proto- ». Dans son texte, l'auteur passe indistinctement de la sphère de la communication de masse à la sphère artistique. Or, chez les défenseurs du post-internet, Marisa Olson et Gene McHugh, l'usage du terme porte exclusivement sur l'art. Dans leurs prises de parole, la formule positionne surtout les créations artistiques des années 2010 vis-à-vis du net-art, qui se développe dans les années 1990-2000. Selon Jean-Paul Fourmentraux, chercheur en sociologie et en philosophie de l'art, qui a largement contribué à théoriser ce courant, le net-art désigne « des créations interactives conçues *par*, *pour*

164 « Post Internet art leaves Internet world. It goes to the art world and mutates itself to correspond to the conventions of the art world. It's art world art about Internet. A deeper goal, though, is that as the work mutates from the conventions of the Internet to the conventions of art, the work catalyzes the conventions of art to mutate to those of the Internet. ». Gene McHugh, *Post Internet: Notes on the Internet and Art, 12.29.09 > 09.05.10*, Brescia, LINK Editions, 2011, p. 9 [traduction personnelle].

165 Brian Droitcour, « Why I Hate Post-Internet Art », *Culture Two,* https://culturetwo.wordpress.com/2014/03/31/why-i-hate-post-internet-art, 31 mars 2014 (consulté le 27 novembre 2015).

et *avec* le réseau Internet, par opposition aux formes d'art traditionnelles transférées *sur* des sites-galeries et autres musées virtuels[166]. » Autrement dit, dans le net-art, Internet constitue le support, l'outil et le canal de diffusion. Alors que le net-art s'intéresse aux spécificités technologiques des nouveaux médias, revendique un espace de transmission autonome, hors des structures institutionnelles jugées aliénantes, et se soustrait au marché, l'art post-internet explore les changements culturels produits par ces technologies, quitte généralement le web pour produire des œuvres tangibles exposées dans les lieux conventionnels de l'art contemporain et cherche à intégrer le marché. Les artistes post-internet ont élaboré leur démarche artistique parallèlement à l'invention et à la généralisation des moteurs de recherche, des réseaux sociaux et des *smartphones*. Ils ont assimilé et digéré les potentialités offertes par le web, si bien que celui-ci est pour eux un instrument de création évident et non un terrain d'expérimentation en soi. Si l'art post-internet est également marqué par la mutabilité des fichiers, il se détache de la toile pour rejoindre les galeries et les musées. L'instabilité des serveurs, la difficulté à s'intégrer économiquement et l'incertitude quant à la pérennité de leur travail – ce que Nicolas Thély, théoricien en esthétique et humanités numériques, désigne par les termes d'« obsolescence programmée »[167] –, conduisent ces artistes post-internet à créer des œuvres matérielles hors du web et loin de son évanescence pour regagner les expositions et les collections. « Leurs démarches considèrent acquis le principe de rematérialisation d'un monde qui se pense pourtant immatériel (dématérialisation des transactions financières, de la communication, de l'information, des rapports humains, travail immatériel au sein d'une société de services où la production est majoritairement automatisée, etc.) puisque cette dématérialisation globale génère de nouveaux rapports physiques et psychologiques avec la production/consommation de biens matériels[168] ».

L'artiste Artie Vierkant, représentant de cette tendance, précise ce rapport dans lequel l'opposition entre matérialité et dématérialisation n'a plus cours :

> Dans le contexte Post-Internet, on suppose que l'œuvre d'art réside de façon égale dans la version de l'objet que l'on rencontre dans une galerie ou un musée, dans les images et les autres représentations diffusées sur Internet, dans les publications imprimées, dans les images pirates de l'objet ou dans les représentations et les varia-

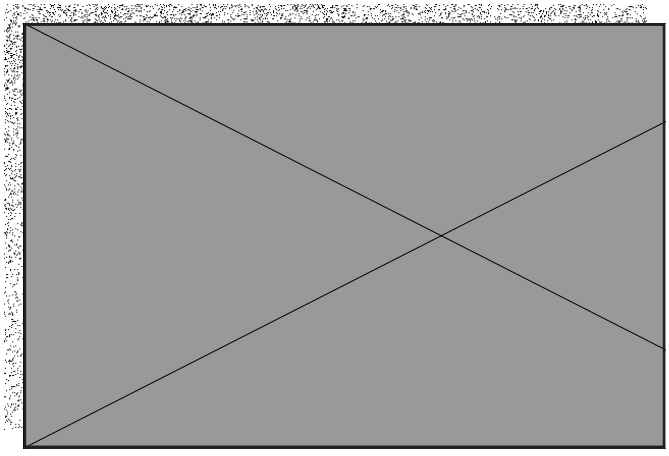
166 Jean-Paul Fourmentraux, « Net art – Créer à l'ère des médias numériques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°1, 6 juillet 2012, [En ligne], https://rfsic.revues.org/179 (consulté le 8 avril 2016).

167 Nicolas Thély, *Le Tournant numérique de l'esthétique*, *op. cit.*, p. 86.

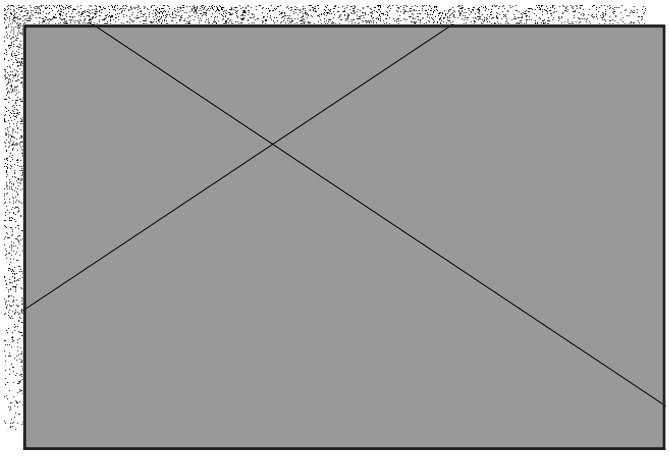
168 Benoit Lamy de la Chapelle, « De l'art "post-Internet" », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, n°70, 2014, [En ligne], http://www.zerodeux.fr/dossiers/de-lart-post-internet (consulté le 29 mars 2016).

tions de l'un de ces éléments, modifiées et recontextualisées par tout autre auteur[169].

Les artistes n'ont pas attendu les années 2010 pour penser la « dématérialisation » de l'art, plus précisément la fin de l'objet comme finalité de l'art, en témoignait l'exposition *Les Immatériaux* réalisée en 1985 sous la direction scientifique de Jean-François Lyotard et de Thierry Chaput. Avant cela, les pratiques conceptuelles introduisaient déjà l'idée d'une équivalence entre les différentes modalités d'existence de l'œuvre (photographie, texte, objet…). Il s'agissait alors, selon Lucy Lippard, bien qu'elle ait ensuite nuancé son approche, d'attaquer les fondements d'un art bourgeois caractérisé par l'œuvre comme objet immuable et donc comme marchandise, support de spéculation et piédestal de l'idéologie dominante[170]. Rompre avec la matérialité de l'objet revenait à affirmer une rupture avec le capitalisme. En condition post-internet, il n'y a pas de véritable *hiatus* entre les divers états de l'œuvre, bien au contraire. La fluidité des images omniprésentes dans les démarches artistiques rend évidents, naturels, quasi automatiques, les passages d'un support à un autre. De la même façon que nous regardons la même image sur l'écran de notre *laptop* ou sur celui de notre *smartphone*, imprimée dans un magazine ou dans un abribus, les artistes font voyager d'un support à un autre les images, qui sont tour à tour des fichiers numériques ou des impressions. L'artiste américain Clement Valla (1971-) collectionne par exemple des captures d'écran du logiciel *Google Earth* où le paysage présente des déformations dues à l'assemblage des différentes prises de vues. Cette œuvre existe sous la forme d'un site Internet inventoriant les trouvailles de l'artiste[171], de tirages d'exposition conformes aux



Clement Valla, *Postcard from Google Earth*, depuis 2010, site Internet (consulté le 8 mai 2019)



Clement Valla, *Postcard from Google Earth*, depuis 2010, cartes postales et présentoirs, 14,8 × 10,5 cm

169 « In the Post-Internet climate, it is assumed that the work of art lies equally in the version of the object one would encounter at a gallery or museum, the images and other representations disseminated through the Internet and print publications, bootleg images of the object or its representations, and variations on any of these as edited and recontextualized by any other author. » Artie Vierkant, « The Image Object Post-Internet », 2010, [En ligne], http://jstchillin.org/artie/pdf/The Image Object Post-Internet_us.pdf (consulté le 13 juillet 2019) [traduction personnelle].

170 Lucy R. Lippard, *Six Years, The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Los Angeles, University of California Press, 1992, p. XIV.

171 *Postcards from Google Earth*, http://www.postcards-from-google-earth.com, s.d. (consulté le 27 juin 2018).

modes traditionnels de présentation de la photographie, de cartes postales qui jouent avec les notions de paysage et de voyage touristique, d'impressions sur tissu recouvrant des volumes qui par leur malléabilité provoquent de nouvelles déformations. La plupart des artistes qui engagent une attitude documentaire vis-à-vis du réel reprennent cette logique de variation, comme nous le verrons ultérieurement.

L'ouvrage *You are Here, Art After the Internet,* réalisé en 2014 sous la direction du commissaire d'exposition Omar Kholeif aspire à examiner les effets du net sur les pratiques artistiques contemporaines récentes. Le terme de post-internet se retrouve sous la plume d'une grande partie des contributeurs. La majorité souligne les limites du terme qui recouvre des réalités instables, mais la plupart s'accorde sur l'existence d'une culture Internet qui s'est dissoute dans toutes les strates de l'existence, indifféremment en ou hors-ligne. Ainsi, il n'y a plus vraiment d'interruption entre Internet et le « hors-Internet ». Pour Michael Connor, directeur du site web *Rizhome*, les artistes n'observent plus le web depuis l'extérieur, mais y sont totalement immergés[172] :

> Dans ce contexte, il n'est plus logique pour l'artiste de tenter de se réconcilier avec la « culture internet », car désormais la « culture internet » est de plus en plus simplement la « culture ». En d'autres termes, le terme « post-internet » suggère que l'attention d'une bonne partie des discours artistiques et critiques est passée de la « culture internet » en tant qu'entité discrète à la conscience que toute la culture a été reconfigurée par internet ou plutôt par le capitalisme néo-libéral activé par internet[173].

Cette imprégnation d'Internet est devenue si forte qu'il ne s'agit plus de penser le web comme le générateur d'une culture et de pratiques artistiques autonomes, mais comme un arrière-plan inséparable de notre culture en général, et des pratiques artistiques en particulier.

Michael Connor ne manque pas de souligner l'intrusion du capitalisme au sein d'Internet, qui est aujourd'hui identifiée, notamment à travers l'énonciation récurrente du monopole des GAFAM[174]. Mais, il relève surtout le flou entretenu par les artistes post-internet entre ce qui relève de l'art et du commercial. À titre d'exemple, il cite l'exposition *Brand Innovations for Ubiquitous Autorship*[175] pour laquelle les artistes participants ont été invités à produire des *goodies* en utilisant un service d'impression ou de fabrication personnalisé en ligne tel que *CafePress*, *Zazzle* et *Walmart.* Lors de nos pre-

---

172 Omar Kholeif, *You Are Here: Art After the Internet,* Manchester ; Londres, Cornerhouse Publications, 2013, p. 57.

173 « In this context, it no longer makes sense for artists to attempt to come to terms with "internet culture", because now "internet culture" is increasingly just "culture". In other words, the term "post-internet" suggests that the focus of a good deal of artistic and critical discourse has shifted from "internet culture" as a discrete entity to an awareness that all culture has been reconfigured by the internet, or by internet-enabled neoliberal capitalism. » *Ibid.*, p. 61 [traduction personnelle].

174 Le sigle GAFAM (*Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft*) désigne les entreprises qui se partagent le marché économique développé grâce à Internet, mais qui également s'approprient les données des utilisateurs qui y sont stockées, souvent à des fins marketings.

175 Organisée du 19 juillet au 17 août 2012 par Artie Vierkant et la galerie Higher Pictures à New York.

mières recherches sur le post-internet, nous avions en effet été saisie par le positionnement ambigu de certains de ces artistes face aux systèmes économiques rendus possibles par la communication numérique, ou pour le dire plus explicitement nous nous étions demandée si ces célébrations ironiques ne se révélaient pas faussement critiques et corrélatives à une absence de problématisation. La déclinaison matérielle de l'œuvre semblait alors parfois motivée par les seules stratégies commerciales. Elle ne relevait en tout cas plus nettement d'une critique du capitalisme comme chez certains conceptuels ; plus subrepticement encore, elle nous paraissait parfois manifester une forme d'acclimatation à l'écosystème néo-libéral.

Reconnaissons tout de même que sous ce terme, se retrouve désigné un ensemble fort hétérogène, réunissant, outre les œuvres des artistes déjà mentionnés, celles d'une jeune génération d'artistes comme Constant Dullart (1979-), Oliver Laric (1981-), Jon Rafman (1981-), Katja Novitskova (1984-) ou encore Amalia Ulman (1989-). Et si les pratiques documentaires, telles que nous les avons définies, sont assez marginales au sein de ce qui est désigné par le terme de post-internet, elles ne sont cependant pas inexistantes et revêtent, elles, souvent une dimension clairement critique. On retrouve ainsi parfois exposées au côté des pièces de ces artistes, celles d'Hito Steyerl, de Rabih Mroué, de Taryn Simon ou encore de Trevor Paglen. L'idée de post-internet met alors en évidence l'existence de pratiques artistiques documentaires qui ont intégré la connexion à Internet comme condition médiatique contemporaine qu'il n'est plus possible d'ignorer. Bâti sur le même préfixe et induisant similairement une idée de changement, le terme de post-photographie resserre le questionnement sur l'image technique.

b• La post-photographie : mort et résurgence de la photographie

Le terme « post-photographique » a été actualisé lors du Mois de la Photo à Montréal en 2015 par le commissaire invité Joan Fontcuberta qui titre le catalogue de l'événement *La Condition post-photographique*[176]. Dans l'introduction de cet ouvrage, véritable manifeste de ce concept, l'artiste et théoricien relève la première apparition de la locution dans un texte théorique en date de 1988 sous la plume de David Tomas[177]. Le mot est à nouveau présent en 1992 dans le livre *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* de William J. Mitchell. Cet architecte et théoricien australien s'interroge sur le devenir de la véracité photographique corrélativement à l'avènement du numérique et conclut ainsi :

> Les discours visuels des faits enregistrés et des constructions imaginaires étaient aisément distinguables. Mais l'émergence de l'imagerie numérique a irrémédiablement subverti ces certitudes, ce qui nous oblige à adopter une attitude d'interprétation beaucoup plus prudente et plus vigilante […]. Un interlude de fausse innocence

176 Joan Fontcuberta, *La Condition post-photographique*, *op. cit.*

177 David Tomas, « From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye », *SubStance*, vol. 17, n°1, 1988, p. 59-68.

> s'est terminé. Aujourd'hui, en entrant dans l'ère post-photographique, nous devons faire face une fois de plus à la fragilité indéniable de nos distinctions ontologiques entre l'imaginaire, le réel et l'impossibilité tragique du rêve cartésien. Nous avons effectivement appris à fixer les ombres, mais pas à sécuriser leurs significations ou à stabiliser leurs valeurs de vérité ; elles vacillent encore sur les murs de la caverne[178].

Dans cette acception, le terme « post-photographique » a le mérite d'une adéquation entre son signifiant et son signifié. En effet, cette occurrence désigne le passage de la photographie analogique à la photographie numérique qui annihilerait, selon le théoricien, la propriété indicielle génétique de la photographie et notre confiance en celle-ci. La photographie telle qu'elle a ontologiquement été déterminée aurait disparu dans sa version numérique. Le post-photographique constituerait une nouvelle catégorie sémantique qui redoublerait la photographie indicielle.

En 1995, le terme post-photographique demeure associé à l'anéantissement de la photographie chez le sociologue britannique Kevin Robins. Cependant, celui-ci nuance le propos de William J. Mitchell sur les vertus authentifiantes de la photographie argentique et du même coup, atténue la rupture qu'introduirait le numérique dans le régime de vérité :

> Si, dans l'histoire de l'observation photographique, il y a toujours eu le danger d'un empirisme naïf, il y a également eu une conscience aiguë que l'expérience et les preuves visuelles ne pouvaient accomplir leur tâche, pour certaines raisons, que si elles étaient incorporées dans des systèmes de procédure rationnelle et d'analyse (c'est précisément le point de vue d'Allan Sekula). L'avènement de la post-photographie a simplement servi à rendre cela encore plus clair[179].

La théorie d'une mort de la photographie relative à sa nature numérique est également défendue par des théoriciens français comme André Rouillé ou Pierre Barboza. En introduction de son livre paru en 2005 et consacré à l'histoire de la photographie, André Rouillé écrit, dans l'esprit tout à fait post-photographique de William J. Mitchell : « la mal nommée "photographie numérique" n'est en aucun cas une déclinaison numérique de la photographie. Une rupture radicale les sépare : leur différence n'est pas de degré,

178 « The visual discourses of recorded fact and imaginative construction were conveniently segregated. But the emergence of digital imaging has irrevocably subverted these certainties, forcing us to adopt a far more wary and more vigilant interpretative stance [...]. An interlude of false innocence has passed. Today, as we enter the post-photographic era, we must face once again the ineradicable fragility of our ontological distinctions between the imaginary and the real, and the tragic elusiveness of the Cartesian dream. We have indeed learned to fixe shadows, but not to secure their meaning or to stabilize their truth values; they still flicker on the walls of Plato's cave. » William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Londres ; Cambridge, MIT Press, 1994, p. 225 [traduction personnelle].

179 « If, in the history of photographic observation, there has always been the danger of a naive empiricism, there has also been an acute awareness that visual experience and evidence could only perform its task, for certain purposes at least, if it were incorporated within systems of rational procedure and analysis (this is precisely Allan Sekula's point). The advent of post-photography has simply served to make this all the more clear. » Kevin Robins, « Will Image Move us Still », dans Martin Lister (dir.), *The Photographic Image in Digital Culture*, Londres ; New York, Routledge, 1995, p. 37 [traduction personnelle].

mais de nature[180] ». Il revient en fin d'ouvrage sur ce changement d'essence et précise sa pensée : « [a]lors qu'en photographie la lumière et les sels d'argent assurent une continuité de matière entre les choses et les images, dans la photographie numérique, au contraire la liaison est rompue[181] ». Sans même mentionner la nature argentique de la photographie dont il est question en début de phrase, tant celle-ci est sans doute à son sens la seule véritable photographie, il affirme une nouvelle essence de la photographie avec la disparition du paradigme indiciel. Cette dernière est l'objet du livre de Pierre Barboza qui envisage la relation indicielle entre le référent et son *representanem* comme une parenthèse dans l'histoire des représentations en général. Selon l'approche techniciste du théoricien, l'image numérique « ruine toute trace indicielle[182] ». En revenant à la conception peircienne, il convient que l'« image numérique prolonge bien le référent puisque sa présence, au moment de la fabrication, demeure indispensable à la création de l'image[183] », cependant il note que la rupture se produit immédiatement après avec le codage numérique qui est d'ordre symbolique et les images engendrées d'ordre iconique. Alors que les relations symbolique et iconique entre le référent et sa représentation avaient été écartées, car jugées insatisfaisantes par l'approche essentialiste de la photographie, elles deviennent les seules valables. Au-delà, c'est le régime d'authenticité des images qui est annihilé selon les deux théoriciens. André Rouillé écrit : « [c]'est par cette rupture du lien physique et énergétique que la photographie numérique se distingue fondamentalement de la photographie argentique et que s'effondre le régime de vérité que celle-ci soutenait[184] ». Suivant ses termes, la logique du moule (de l'empreinte donc) cède la place à une logique de modulation, c'est-à-dire à une possibilité généralisée de la retouche.

André Gunthert note que « [p]our tous ces experts une même conclusion s'impose : l'image numérique inaugure une ère de soupçon, qui vient clore une longue période de croyance en la vérité des images[185]. » L'historien des cultures visuelles ajoute « pourtant, la catastrophe ne s'est pas produite. Alors que toutes nos images sont désormais constituées de pixels, nous continuons à ouvrir nos journaux, à allumer nos télévisions, et à donner crédit à l'information qu'elles nous apportent[186]. » Plusieurs stratégies argumentaires sont développées pour contester la mort annoncée de la photographie. L'une soutient le maintien de l'indicialité. Tom Gunning, historien du cinéma, écrit en 2004 :

> Mais en quoi consiste le problème créé par ce changement et comment remet-il en question l'indicialité ? Bien entendu, un appareil

180 André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, *op. cit.*, p. 12.

181 *Ibid.*, p. 615.

182 Pierre Barboza, *Du photographique au numérique : La Parenthèse indicielle dans l'histoire de l'image*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 12.

183 *Ibid.*, p. 118.

184 André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, *op. cit.*, p. 615.

185 André Gunthert, *L'Image partagée. La Photographie numérique*, *op. cit.*, p. 20.

186 *Idem.*

> numérique enregistre à travers ses données numériques les mêmes intensités lumineuses qu'un appareil traditionnel, d'où la similitude de leurs images. La différence entre l'appareil numérique et l'argentique tient dans la façon de capturer l'information, ce qui recouvre évidemment la façon dont on peut stocker, transférer, voire manipuler les images. Mais la mise en mémoire numérique n'élimine pas l'indicialité (et c'est pourquoi l'on peut utiliser les images numériques comme photos d'identité ou tout autre témoignage ou document légal constitué par les photographies traditionnelles)[187].

L'auteur explique que le codage ne retire rien au caractère indiciel de la photographie et cite un ensemble d'« instruments médicaux destinés à mesurer le pouls, la température, les battements cardiaques, etc., et autres tachymètres, anémomètres ou baromètres – outils indiciels par excellence – [qui] fournissaient l'information sous forme chiffrée[188]. » Une autre tactique consiste à nuancer l'approche indicielle de la photographie argentique et dès lors à réduire l'écart supposé avec la photographie numérique. Selon André Gunthert, l'approche indicielle est toujours imparfaite. Citant le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond, il note qu'il n'y a pas de continuité réelle entre les photons lumineux qui rentrent dans l'appareil argentique et ceux qui « impriment » le matériau photosensible, car les photons qui sont captés par le système optique réémettent de nouveaux photons qui viennent noircir le matériau destiné à accueillir l'image négative[189].

Au vu de ces argumentaires relatifs au maintien ou non de l'indicialité de la photographie, il paraît indispensable de préciser notre position. Il nous semble que le raisonnement post-photographique, dans le sens de post-indiciel, faillit, car il pense l'indicialité à deux moments différents : celui de la capture dans le cas analogique et celui du stockage dans le cas numérique. Reconnaissons qu'en photographie argentique la capture et l'enregistrement se font au même endroit et simultanément sur la pellicule alors que dans le boîtier de l'appareil numérique un capteur photosensible transforme le rayonnement lumineux en signaux électriques puis un convertisseur transmue ces derniers en données numériques stockables. Mais le contact est maintenu, le flux ininterrompu, car l'image digitale procède bien d'un enchaînement de causes à effets sans rupture. En photographie numérique, l'image relève toujours d'une captation et d'un enregistrement, la conversion chimique des rayons lumineux en une image fixe cédant la place à une conversion électrique.

Pour le philosophe Peter Osborne, l'anxiété post-photographique porte également sur une disjonction liée cette fois au terme d'image numérique qui recouvre indistinctement la photographie produite par un système d'en-

187 Tom Gunning, « La Retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie », *Études photographiques*, n°19, décembre 2006, [En ligne], https://etudesphotographiques.revues.org/1322 (consulté le 6 janvier 2016).

188 *Idem.*

189 André Gunthert, « L'Empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », *Actualités de la Recherche en histoire visuelle,* http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale#pnote-506-16, 3 octobre 2007 (consulté le 23 mai 2018).

registrement du réel et la représentation produite dans un logiciel de création numérique :

> la numérisation de l'acte de capture photographique, au sens de la traduction en code binaire d'une distribution d'intensités de lumière saisie par le capteur [...]; et l'état numérique de la production d'une image à partir d'un fichier de données, appelé « image numérique » [...]. Ces deux processus sont disjonctifs et donc potentiellement séparables, puisque les données à partir desquelles une image numérique est produite ne sont pas obligatoirement le résultat d'une capture photographique, et que l'image dite numérique n'est donc pas nécessairement photographique. C'est la disjonction entre ces deux processus qui soulève la possibilité de manipulation et de transformation de données « photographiques » postérieures à la prise d'une image [...]. Et c'est cette possibilité qui engendre une préoccupation ontologique – l'angoisse – relative au caractère « qui n'est plus indiciel » des photographies numériques[190].

Nous faisons le constat que l'argumentaire post-photographique amalgame le moment de la production de l'image et celui de la post-production, c'est-à-dire le temps de la prise de vue et celui de la retouche. Et c'est à ce second endroit surtout que la question de la véracité des images est mise en doute plutôt qu'à l'endroit de sa production qui ne serait plus indicielle. Pourtant, on sait que les photographes n'ont pas attendu l'ère numérique pour procéder à des mises en scène, des montages ou des retouches. La superposition des négatifs sur verre par Gustave Le Gray ou Oscar Gustave Rejlander, déjà mentionnée, propose une formidable anticipation des calques *Photoshop*. La véracité des images, ou encore la fidélité au réel, n'est pas plus équivoque en numérique qu'en argentique. La retouche en revanche est facilitée et peut être indiscernable en numérique, car un pixel y est remplacé par un élément totalement identique : un autre pixel.

En 2008, W.J.T Mitchell, le théoricien américain cette fois-ci, fait porter le changement non sur la nature de la photographie, mais sur ses usages inédits. Il écrit :

> Nous devons penser à l'appareil photo numérique, non pas seulement comme une extension des yeux et du souvenir d'un individu, mais aussi comme étroitement lié à un réseau mondial de percep-

190 « the digitalization of the act of photographic capture, in the sense of the translation of the distribution of intensities of light on the sensor into the binary code […] and the digital condition of the production of an image from a data file, the so-called "digital image" [...]. These two processes are disjunctive and hence potentially separable, since the data from which a digital image is produced need not be the result of photographic capture, and so the so-called digital image is therefore not necessarily photographic. It is the disjunction between these two processes that raises the possibility of the manipulation and transformation of "photographic" data, subsequent to the taking of a picture [...]. And it is this possibility that generates ontological concern – anxiety – about the "no longer indexical" character of digital photographs. » Peter Osborne, « Infinite Exchange: The Social Ontology of the Photographic Image », *Philosophy of Photography*, vol. 1, n°1, 1 mars 2010, p. 63 [traduction personnelle].

> tion, de mémoire et d'imagerie collectives *via* le courrier électronique et les publications sur Internet[191].

Il identifie alors une seconde révolution numérique, particularisée par l'opportunité de faire circuler les données numériques. C'est dans cette même intention que l'artiste et théoricien espagnol Joan Fontcuberta utilise le terme post-photographie en 2015, lors du Mois de la Photo à Montréal[192]. Il le rattache à l'avènement des réseaux sociaux et à la généralisation des *smartphones* équipés d'appareils photographiques intégrés. Dans le « décalogue post-photographique », l'auteur identifie différentes composantes de l'art (le rôle de l'artiste, sa posture, sa responsabilité, la fonction des images, le spectateur, le rôle social et politique de l'art) à partir desquelles il examine ce qui est bouleversé à l'aune de cette nouvelle ère. L'œuvre procède d'un recyclage des images : le choix, l'appropriation, la diffusion sont les nouveaux paradigmes de la culture post-photographique substitués à celui de création. L'artiste adopte la posture des professionnels qui se trouvaient habituellement en périphérie de la création artistique : celle du collectionneur et celle du commissaire d'exposition. « Il ne s'agit plus de produire des "œuvres", mais de prescrire du sens[193] », écrit l'auteur. Des logiques accélérées par le web 2.0 ont contaminé la création artistique : l'indistinction entre privé et public, le travail collaboratif, le partage qui prime sur la possession (facilitée par la nature numérique et donc copiable des données qui permet de posséder sans déposséder). Surtout la post-photographie conduit à ne plus aborder la photographie comme un objet fixe, ni même l'aboutissement d'un processus, mais comme le début de celui-ci. La production de l'image photographique réalisée par l'artiste ou un tiers déclenche un ensemble d'actions artistiques et n'en est plus le seul horizon.

Les pratiques documentaires réalisées depuis Internet constituaient sous le titre *La Réalité reloadée* l'un des axes du programme du Mois de la photographie conçu par Fontcuberta. Les expositions y montraient entre autres comment, sans avoir à parcourir physiquement le monde, l'artiste l'observe depuis son écran. Il se saisit d'images-documents existantes qu'il transforme : Christina Battle (1975-) s'approprie des photographies des destructions consécutives au passage de la tornade d'Edmonton en 1987 et y introduit des *glitches* pour déjouer « la tentation de se livrer à du *disaster porn*[194] », autrement dit au voyeurisme. Jacques Pugin (1954-), dans *Les Cavaliers du diable,* recherche avec *Google Earth* les traces de la guerre du Darfour, inaccessible aux photoreporters. Les systèmes de surveillance en ligne permettent en effet aux artistes de réaliser de véritables reportages,

191 « We have to think of the digital camera, not just as an extension of the eyes and memory of an individual, but as linked very intimately to a global network of collective perception, memory and imagining via e-mail and postings on the Internet », W.J.T. Mitchell cité par Cristian Nae, « The Flooded Camera: Post-photography or Accelerationism 2.0? », dans Matei Bejenaru et Cătălin Gheorghe (dir.), *Vector – Critical Research in Context. Post-Photography*, Iași, Universitatea de Arte Georges-Enesco, 2015, p 8.

192 Joan Fontcuberta, *La Condition post-photographique*, *op. cit.*

193 *Ibid.*, p. 6.

194 *Ibid.*, p. 64.

nous y reviendrons à travers les œuvres de Doug Rickard et Mishka Henner qui problématisent ce mode d'accès au monde.

c• Penser avec la post-photographie et le post-internet

Les termes post-photographie et post-internet abolissent certains prédicats : Internet a dépassé les seuls espaces en ligne pour infiltrer de ses logiques l'ensemble de notre environnement, et la photographie ne concerne plus prioritairement la production de l'image. Utilisées à des fins typologiques, les notions de post-internet et de post-photographie restent cependant des étiquettes avec leurs limites trop franches et une visée globalisante conduisant à l'approximation. De plus, l'ère des flux est caractérisée par une instabilité, un recyclage et une fugacité rendant les cloisonnements encore plus arbitraires. Surtout, les définitions des concepts de post-photographie et de post-internet ne s'élaborent pas dans une rhétorique de l'opposition ou de la dénégation contrairement à ce que le terme post- laisse supposer. Les pratiques contemporaines ne vont à contre-courant ni d'Internet ni de la photographie, mais pointent des renégociations, des affiliations, des survivances, des frayeurs finalement apaisées, si bien que le recours au préfixe post- paraît relever d'un mésusage.

Il ne s'agit pas ici de nier la part technologique de la photographie et encore moins les effets révolutionnaires des progrès techniques sur celle-ci ou sur les possibilités de communication inaugurées par Internet. Bien au contraire, il s'agit d'envisager les soubresauts techniques comme constitutifs de l'histoire de ce medium technologique. L'invention du calotype autorisa le passage de l'exemplaire unique du daguerréotype aux multiples tirages sur papier, la substitution du collodion humide par la plaque sèche facilita la prise de vue loin de l'atelier, le remplacement de la chambre photographique par de petits appareils comme le Leica rendit la pratique plus rapide et permit de capturer le fameux « instant décisif » défendu par Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Parce qu'elle est justement issue d'un appareil technique, la photographie ne cesse d'évoluer. Plutôt que d'envisager chaque changement comme une rupture de son essence, nous souhaitons envisager cette instabilité technologique, prise au sein d'enjeux culturels, sociaux et politiques, comme son identité.

Malgré leur inadéquation, les termes post-photographie et post-internet abritent des gestes et des sens que nous aimerions prélever pour façonner une méthodologie à activer et des points nodaux à étudier.

Tout d'abord, l'analyse de ces concepts encourage à s'intéresser d'avantage à la circulation des images qu'à leur représentations stricte. En effet, pour l'historien de l'art roumain Cristian Nae :

> « Post » ne signifie pas sortir de la sphère spécifique à la photographie (qui ne peut être définie dans une simple opposition à la peinture ou à l'image dynamique), ou son renversement interne, le retour à ses origines présumées, mais plutôt son déploiement sans précédent dans la culture visuelle contemporaine. Plus précisément,

> la question de la post-photographie ne concerne pas tant la nature que la circulation de l'image dans la médiasphère actuelle[195].

Dans cette définition, le préfixe post- introduit une distance et déplace non pas l'objet, mais le lieu de l'attention. Ainsi les termes post-photographie et post-internet conduisent à ne plus regarder à l'intérieur, mais entre les media, à glisser d'un intérêt pour Internet comme objet (support, outil ou canal) à un intérêt pour Internet comme environnement, à ne plus débattre de l'essence de la photographie, mais de ses usages. L'artiste et chercheur Grégory Chatonsky écrit à propos de l'art post-internet : « [l]e préfixe "post" est moins à entendre comme un marqueur chronologique que comme un marqueur topologique : après l'Internet, c'est quand le réseau nous entoure de toutes parts et constitue notre quotidienneté. Internet est devenu l'esprit de notre temps[196] ». Faudrait-il alors remplacer le préfixe post- par celui de para- qui signifie littéralement à côté, pour souligner explicitement la distance géographique ? Ce préfixe a peu été associé au terme photographie. L'artiste américain Robert Heinecken (1931-2006) s'est autodésigné para-photographe pour énoncer son rapport à la photographie, fondé sur l'appropriation d'images existantes et l'hybridation avec d'autres media comme la peinture et la sculpture. La commissaire d'exposition Kristin Schrader qualifie la pratique de Pierre Huyghe de « paraphotographique »[197], car celui-ci s'efforce de transformer le format de l'exposition en la traitant comme espace d'actions photographiques. Ces deux exemples témoignent des usages divers de la préfixation para- qui demeurent tout autant ambivalents que l'ajout post-. D'autre part, cette formulation n'étant pas passée dans les discours des théoriciens ni des artistes, nous ne la retiendrons pas.

Malgré leurs limites, les appellations post-internet et post-photographie révèlent des caractéristiques nouvelles des images et des problématiques spécifiques, opérant dans les œuvres du corpus que nous nous emploierons à analyser. Elles soulignent la circulation des images comme modalité de création artistique, leur mutabilité et leur absence de fixité généralisées favorisant des reformulations matérielles variées. D'autre part, la condition post-photographique amène à porter attention au contexte provisoire des images. Enfin, la « crise » de la photographie numérique, si elle s'est révélée excessive, a eu le mérite de permettre à la théorie photographique de s'affranchir de l'approche ontologique pour commencer à privilégier une approche plus pragmatique basée sur les usages et les expériences des images.

Forgés et utilisés par les artistes, les commissaires d'exposition et les critiques, c'est-à-dire par ceux qui sont au plus près de la création émergente,

---

195 « "Post-" cannot therefore mean either stepping out of the sphere that is specific to photography (which cannot be defined in mere opposition to painting or to the dynamic image), or its internal reversal, the return to its purported origins, but instead its unprecedented expansion into contemporary visual culture ». Cristian Nae, « The Flooded Camera: Post-photography or Accelerationism 2.0? », art. cit., p. 9 [traduction personnelle].

196 Grégory Chatonsky, « Post-Internet : Époque, ontologie et stylistique », site de l'artiste, http://chatonsky.net/flux/?p=4932, 23 avril 2015 (consulté le 4 mai 2017).

197 Kristin Schrader et Katja vom Stein, « Para- and Postphotographic Agencies: On Pierre Huyghe and Thomas Ruff », *PhotoResearcher*, 2016, n°26, p. 44.

ces termes manifestent la conviction de vivre un renversement et dénotent une urgence à désigner celui-ci. S'ils qualifient des pratiques en mettant les productions artistiques en perspective, il convient de chercher à savoir si au sein même des œuvres, les artistes abordent les mutations et le rapport au temps, en quels termes, et quelles sont les implications esthétiques et critiques qui en résultent.

III.
Vers une stratégie archéologique

1• *Remake*, *sequel*, *cross-over*

Au-delà de la production critique et académique, il semblerait que la nouveauté des outils et de l'écosystème des images amène plusieurs artistes à questionner formellement les idées de changement et de rupture sous la forme d'œuvres qui aménagent explicitement des excursions dans le temps. Gwenola Wagon dans *Globodrome* (2012) rejoue le *Voyage en 80 jours* de Jules Verne, Rabih Mroué écrit une version actualisée du Dogme 95 dans *Pixelated Revolution* (2012), Taryn Simon analyse l'objectalisation du corps féminin en remontant la filmographie des James Bond dans *Birds at the West Indies* (2013-2014)[198]. De façon plus caractéristique encore, certaines œuvres du corpus reprennent ou citent des projets photographiques antérieurs et faisant autorité dans le champ documentaire. Les termes *remake* et *sequel*, que nous reprenons aux artistes et celui de *cross-over* que nous proposons à leur suite pour désigner ces projets, sont empruntés à l'industrie culturelle. Toutefois, qu'elles se présentent comme une actualisation, une suite ou un croisement de deux séries distinctes, ces œuvres paraissent revêtir une dimension plus analytique et, plutôt que de perpétuer des formules à succès, produire un questionnement relatif à la documentation de notre contemporanéité en opérant des actualisations, des frottements et des anachronismes.

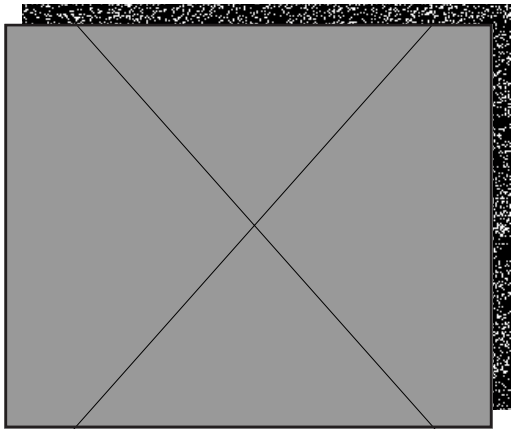
a• Une altération d*e The Americans* de Robert Frank

Le livre *Less Américains* de Mishka Henner engage une réflexion sur l'image documentaire à travers une référence antérieure, c'est-à-dire une forme qui lui préexiste et qui fait autorité dans le milieu de la photographie

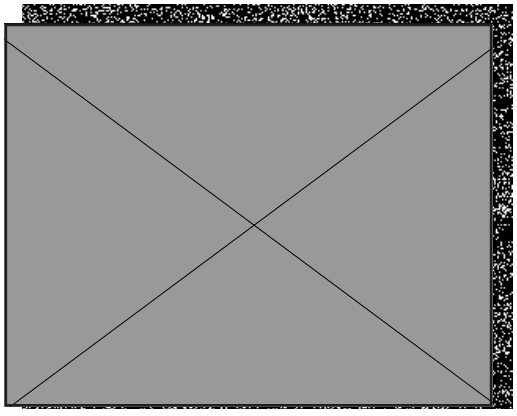
198 Une analyse détaillée de ces œuvres est présentée dans le deuxième chapitre.

documentaire. Le processus de l'artiste consiste, en effet, à reproduire puis à modifier l'ouvrage culte de Robert Frank (1924-), *The Americans*.

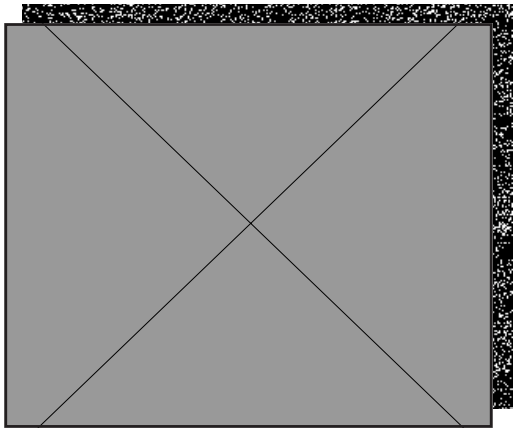
L'histoire est connue : l'obtention d'une bourse du Guggenheim grâce au soutien de Walker Evans permit à Robert Frank de voyager à travers l'Amérique pendant l'année 1953. Alors que la photographie documentaire est historiquement liée à l'exploration du continent américain, le photographe réalisa son *road trip* plutôt dans l'esprit de la *beat generation,* imprégné par la désillusion, et saisit sans concession des individus de toutes les classes sociales et de toutes les origines, dans un contexte d'intense ségrégation raciale, loin de la vision *glamour* et policée du rêve américain. Il s'attacha aux temps faibles plutôt qu'à l'instant décisif, au quotidien plutôt qu'aux événements singuliers, au banal plutôt qu'au spectaculaire, et offrit au spectateur une subjectivité affirmée faite de décadrages et de flous conservés, renouvelant ainsi l'approche documentaire. Le livre, avec la succession des pages, apporte un montage quasi cinématographique où la récurrence du drapeau américain, des voitures, des croix, etc., esquisse une identité américaine entre patriotisme, consommation et ferveur religieuse. Mal accueilli aux États-Unis, l'ouvrage est pourtant rapidement devenu célèbre, comptant aujourd'hui parmi les livres historiques de photographie dont le succès ne faiblit pas, comme en témoigne sa récente réédition[199].



Robert Frank, *The Americans* [1958], Göttingen, Steidl, 2018, n.p.



Robert Frank, *Les Américains*, Paris, Delpire, 1958, 174 p.



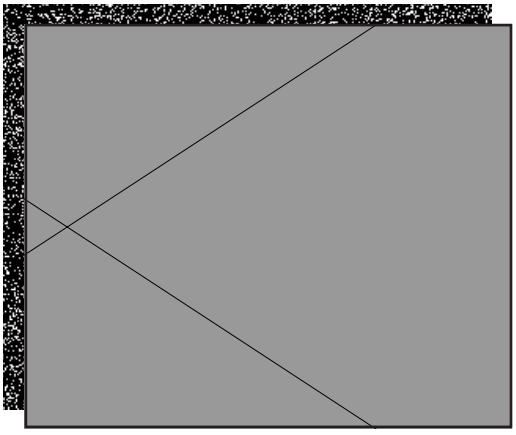
Mishka Henner, *Less Américains*, s.l., autoédition, 2012, n.p.

Imprégné des gestes de recyclage de la post-photographie, Mishka Henner dit appliquer à la lettre l'idée de « prendre une photographie », comme si elle était déjà-là[200]. En 2012, il fusionne les éditions française et américaine[201] du livre de Robert Frank. De la première, il conserve la couverture illustrée d'un quadrillage de cahier

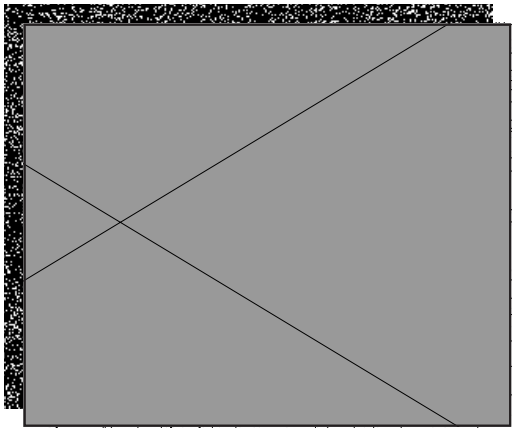
199 Robert Frank, *The Americans* [1958], Paris, Delpire, 2018, 110 p.

200 Robert Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera*, Londres, Laurence King Publishing, 2014, p. 8.

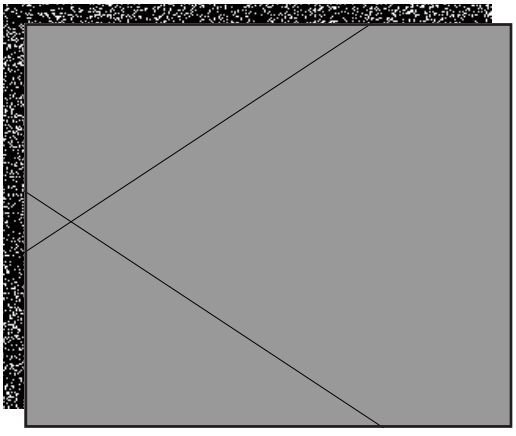
201 Le livre original a d'abord été publié par l'éditeur français Robert Delpire en 1958. Les quatre-vingt-quatre photos retenues par l'artiste sont présentées sur la page de droite et accompagnées sur la page de gauche de textes relatifs à l'Amérique du Nord d'auteurs comme Simone de Beauvoir, William Faulkner, Erskine Caldwell, Henry Miller et John Steinbeck. L'année suivante paraît l'édition américaine chez Grove Press. Sa maquette est identique, mais les textes sont remplacés par de courtes légendes indiquant les lieux de prises de vues. Les photographies sont précédées d'une préface écrite par Jack Kerouac.



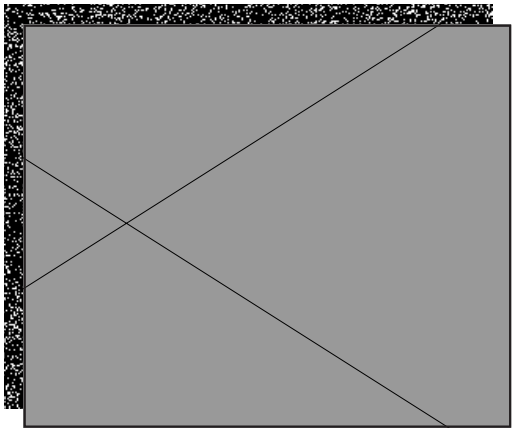
Robert Frank, *The Americans* [1958], Göttingen, Steidl, 2018, 180 p.



Mishka Henner, *Less Américains*, s.l., auto-édition, 2012, n.p.



Robert Frank, *The Americans* [1958], Göttingen, Steidl, 2018, 180 p.



Mishka Henner, *Less Américains*, s.l., auto-édition, 2012, n.p.

d'écriture qu'il débarrasse des dessins de Saul Steinberg, dont ne voulait pas plus le photographe américain[202]. De la seconde, il reprend la préface de Jack Kerouac, et certains mots des légendes. L'artiste poursuit la soustraction de strates d'information au fil des pages. Après avoir emprunté le livre dans une bibliothèque et en avoir scanné les feuillets, il efface numériquement certaines parties des photographies dans un logiciel de traitement d'image[203]. Pour chacun des clichés, il décompose la surface de la représentation en intégrant individuellement les éléments qui le composent à un calque autonome, qu'il supprime ou maintient afin de tester des combinaisons successives jusqu'à la sélection définitive. Restent alors des formes fragmentées et dispersées, ne suffisant pas à rendre l'image déchiffrable. L'essai de Jack Kerouac qui introduit le livre en anglais est maintenant crédité à l'artiste et poétesse néerlandaise Elisabeth Tonnard (1973-) sans aucune mention de l'écrivain américain. Celle-ci a éliminé du texte de Kerouac les lettres contenues dans le mot A.M.E.R.I.C.A.I.N.S., laissant une suite incompréhensible de voyelles et de consonnes. Le titre chez Henner associe dans un jeu de mots *Less, Moins* en anglais, et *Américains* en français pour souligner le geste d'effacement réalisé au long des pages. Sur la couverture n'est plus écrit « Photographies par Robert Frank », mais « Images par Mishka Henner ». Le glissement terminologique témoigne d'un nouveau statut des représentations qui, suite aux modifications subies, ne semblent plus pouvoir prétendre à celui de photographie.

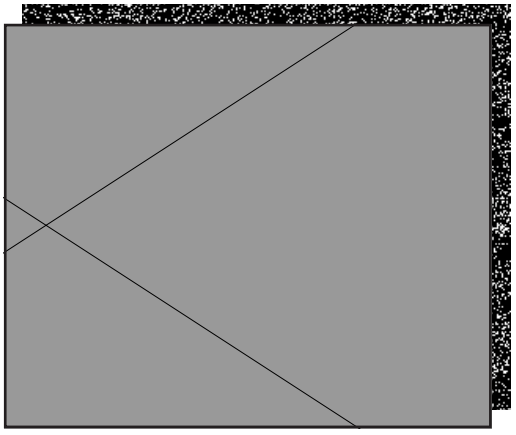
L'image technique envisagée comme objet visuel déjà-là et reproductible davantage que

202 Patrick Remy, « Robert Frank, une légende de la photographie aux Rencontres d'Arles », *Numéro,* http://www.numero.com/fr/photographie/robert-frank-les-americains-rencontre-photographie-arles-kerouac, 10 juillet 2018 (consulté le 10 juillet 2018).

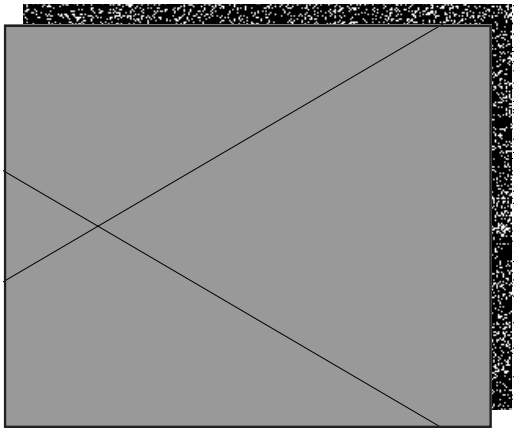
203 On peut rappeler ici la série d'Isabelle Le Minh (1965-) réalisée en 2007-2008 dans laquelle l'artiste supprimait les personnages des photographies d'Henri Cartier-Bresson en restituant les motifs occultés par leurs corps. Elle rompait ainsi avec la conception de la photographie de Cartier-Bresson, placée sous l'angle de l'instant décisif, comme en témoigne le titre donné à la série, *Trop tôt, trop tard.*

comme transcription du réel est au cœur des démarches appropriationnistes des années 1970-1980, chez Sherrie Levine (1947-), Richard Prince (1949-) ou encore Cindy Sherman (1954-). Réunis sous la dénomination *Picture Generation,* ces artistes se sont détournés d'un projet visant à échafauder de nouvelles propositions au sens où l'entendaient les promoteurs de la *tabula rasa* moderniste, mais aussi de l'art conceptuel. Les artistes s'appropriaient, sans distinction de valeurs, les œuvres de leurs prédécesseurs, les images publicitaires, l'iconographie provenant du cinéma ou de la télévision, afin d'en démonter les stéréotypes et l'autoritarisme. La photographie était alors envisagée non pas comme un medium de représentation du réel, ni même un medium autonome dont un artiste pourrait explorer l'essence et les limites, mais comme un instrument de reproduction et d'appropriation et constituait l'agent de déconstruction de la pensée moderniste en contaminant les champs de la peinture et de la sculpture[204]. À cet égard, Robert Rauschenberg (1925-2008) est considéré comme un précurseur. C'est d'ailleurs à cet artiste que Mishka Henner déclare avoir repris le geste de l'effacement :

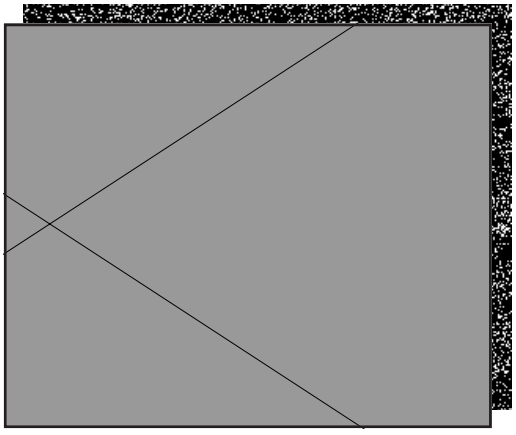
> j'ai vu une interview de Robert Rauschenberg, et il a fait une pièce en 1953 appelée « Erased de Kooning » où il a pris un tableau de Willem de Kooning et l'a effacé. C'était un moment où l'expressionnisme abstrait dominait vraiment le monde de l'art et les notions de ce que l'art devait être, et j'avais l'impression que cela pouvait être vraiment intéressant à explorer[205].



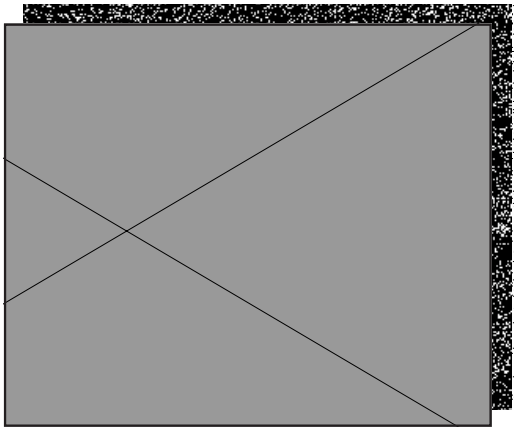
Robert Frank, *The Americans* [1958], Göttingen, Steidl, 2018, 180 p.



Mishka Henner, *Less Américains*, s.l., auto-édition, 2012, n.p.



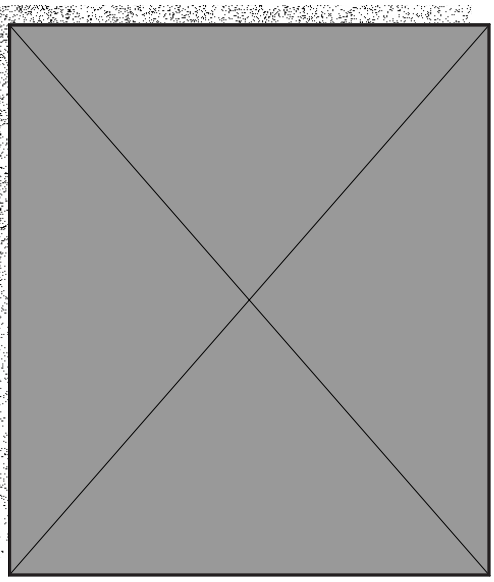
Robert Frank, *The Americans* [1958], Göttingen, Steidl, 2018, 180 p.



Mishka Henner, *Less Américains*, s.l., auto-édition, 2012, n.p.

204 Douglas Crimp, *Pictures, S'approprier la photographie. New York 1979-2014*, traduit par Nicolas Paul, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016, 216 p.

205 « I saw an interview with Robert Rauschenberg, and he made a piece in 1953 called "Erased de Kooning" where he took a painting by Willem de Kooning and erased it. It was a time when abstract expressionism had kind of really dominated the art world and dominated notions of what art should be, and I felt like I really thought that it could be an interesting thing to explore. » Mishka Henner dans Stacey Baker, « Erasing "The Americans" », *The 6th Floor (The New York Times Magazine),* https://6thfloor.blogs.nytimes.com/2012/02/28/erasing-americans, 28 février 2012 (consulté le 28 juin 2018).



Robert Rauschenberg, ***Erased de Kooning Drawing***, 1953 , traces d'encre et de crayon sur papier, 64.1 × 55.2 cm

Avec *Erased de Kooning*, Rauschenberg a cherché à produire une œuvre par l'élimination de l'intervention du créateur originel, que seul le titre ajouté par Jasper Johns (1930-) rend perceptible. Cet acte constituait une contestation éclatante de la figure sacrée de l'auteur, dont l'hégémonie a été critiquée par Roland Barthes et Michel Foucault, quinze années plus tard[206]. En « s'attaquant » à un livre de photographie aussi canonique, Henner se demande, dans une attitude tout à fait postmoderniste, que créer après Robert Frank, alors que tout est déjà enregistré.

Toutefois, la référence à Rauschenberg dans l'œuvre de Mishka Henner semble rapidement se heurter à un écueil, car l'artiste américain s'attaquait à une œuvre dessinée, originale, existant en un unique exemplaire. Le geste était révolutionnaire, car il détruisait à tout jamais l'œuvre. Dans le cas de *Less Américains,* Henner altère des copies numériques d'un livre tiré à plusieurs milliers d'exemplaires, lui-même composé de photographies par nature copiables. Si bien que la portée subversive, sur ce plan, est très faible. De plus, les gestes d'appropriation et de modification sont devenus un langage courant à l'ère de la reproductibilité numérique. Des plateformes de partage d'images et des bases de données permettent de voir et de copier des images existantes. L'usage relativement intuitif des logiciels de traitement d'image a permis la banalisation de la modification et de l'autoproduction. Toutefois, en altérant un ouvrage culte, Henner a soulevé de vives protestations et en conclut qu'« [i]l y a une fétichisation du travail vintage où les images sont considérées comme intouchables[207] ». En appliquant à une création canonique des gestes devenus ordinaires à l'aide d'une technologie récente tout aussi répandue, Henner nous permet de saisir combien la notion de propriété, quand elle porte sur des données numériques, s'est dissoute en faveur d'une conception collective des biens et combien ces usages devenus banals entrent en contradiction avec des systèmes de pensée plus anciens.

D'autre part, le rapprochement opéré entre les œuvres *Erased de Kooning* et *Les Américains,* créées par coïncidence la même année, invite à analyser les images de Frank sous le prisme du retrait et de l'effacement. Selon W.J.T Mitchell, Robert Frank opère par coupe, par décapitation :

> Ce motif de la « décapitation » parcourt *Les Américains*. Parfois explicitement, comme dans *Store Window – Washington 0.C.* [A.M 59] où la tête d'Eisenhower semble flotter à côté d'un mannequin

206 Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue, Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69, et Michel Foucault, « Qu'est -ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, nº3, septembre 1969, p. 73-104.

207 « There's a fetishisation of vintage work where the images are seen as untouchable. » Mishka Henner cité dans Collin Pantall, « Less Is More », *British Journal of Photography*, vol. 159, nº7799, avril 2012, [En ligne], https://www.carrollfletcher.com/usr/library/documents/main/less-americains-pantall-bjp.pdf (consulté le 11 juillet 2018) [traduction personnelle].

> acéphale ; dans la vue plongeante de Los Angeles [AM 61] où la silhouette sans tête d'un piéton emprunte la direction indiquée par une flèche en néon ; dans *Rooming House – Bunker Hill Los Angeles* [AM 20] qui métamorphose un vieillard avec une canne en colonne acéphale soutenant les escaliers ; dans *Backyard – Venice West, Californie* [AM 39], où un bronzeur utilise le drapeau américain comme parasol, semblable au store de Hoboken[208].

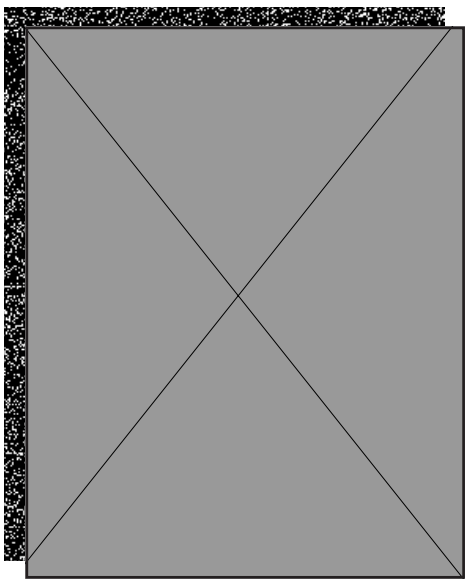
C'est également en contrevenant à l'une des règles les plus élémentaires de la photographie que Frank fait littéralement perdre la tête, restée hors cadre, aux étudiants de Yale ou aux clients d'un bar. Le sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle se réfère, d'autre part, à la figure de la litote pour désigner le procédé de Frank qui maintient l'événement hors-champ : de la parade ou du rodéo, le lecteur ne voit que le public attentif à un spectacle qui lui échappe, des funérailles il ne perçoit que les chauffeurs des voitures attendant en retrait la fin de la cérémonie, du motorama il ne discerne que les jeunes garçons assis dans un véhicule. Le travail de Frank est ainsi singularisé par un défaut de visibilité de l'événement, que vient manifester et radicaliser le geste de suppression d'Henner.

Plutôt que de produire une nouvelle étude visuelle de la civilisation américaine, Mishka Henner s'interroge sur la portée de l'entreprise documentaire. Dans son *remake*[209], comme il le désigne, il reste des silhouettes en creux, des drapeaux américains qui ont perdu leurs étoiles, des formes devenues méconnaissables. Les éléments maintenus, qui semblent flotter dans l'espace blanc, ne constituent que de bien maigres indices qui ne permettent de restituer ni la scène, ni le lieu, ni le moment. Les images ont été ainsi « vidées » jusqu'à ce que leur sujet documentaire et leur iconicité disparaissent. Les légendes, parcellaires, ne contiennent plus que des noms de lieux génériques ou de grandes villes. L'artiste explique en interview, qu'il a travaillé chez Panos Picture, une agence photographique qui réalise des reportages à dimension sociale pour les médias. Il ajoute qu'il s'est peu à peu mis à douter de l'efficience documentaire de la photographie, particulièrement de sa capacité à « changer les choses et les perceptions[210] », et qu'il a alors orienté son activité vers l'art. Il crée *Less Américains* la même année qu'il quitte son agence, témoignant ainsi du trouble qui le saisit sur l'entreprise documentaire que Frank, déjà, avait sondée. Sans apporter de réponse définitive quant à ce que serait une documentation efficiente à l'ère du flux des images, de la banalisation de l'appropriation et de la remise en circulation, l'artiste fait le choix d'une stratégie de soustraction de photographies déjà-là plutôt que d'un ajout de nouvelles, en assumant le paradoxe de créer pourtant de nouvelles représentations.

208 W.J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, *op. cit.,* p. 289.

209 https://mishkahenner.com/Less-Americains (consulté le 11 juillet 2018).

210 Joël Vacheron, *Pouvez-vous nous parler. Mishka Henner. Interview par Joël Vacheron*, Le Locle, Musée des Beaux-Arts Le Locle, 2016, p. 4. [En ligne], http://www.mbal.ch/mbalwp/wp-content/uploads/MBAL-HENNER-FR.pdf (consulté le 28 juin 2018).



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mack, 2011, 108p

b• Un prolongement de *L'ABC de la guerre* de Bertolt Brecht

Tout en divergeant par bien des aspects de l'œuvre précédente, particulièrement en procédant par ajout plutôt que par retrait, *War Primer 2* de Broomberg & Chanarin a en commun avec celle-ci d'engager une réflexion sur le présent à partir de l'appropriation d'un livre de référence. Il ne s'agit toutefois pas d'actualiser l'œuvre, c'est-à-dire de la « réécrire » à l'aune d'un nouveau contexte, mais plutôt d'en composer la suite à la manière d'un *sequel*, terme qui désigne la continuation d'une œuvre littéraire, cinématographique ou télévisuelle au sein d'une nouvelle.

L'œuvre intitulée *War Primer 2,* avec laquelle les artistes ont remporté le Deutsche Börse Photography Prize 2013[211], propose en effet un prolongement de *L'ABC de la guerre* (*Kriegsfibel*) de Bertolt Brecht (1898-1956). Le dramaturge allemand réalise l'ouvrage avec sa collaboratrice Ruth Berlau (1906-1974) à partir de 1944 et y présente ce qu'il nomme des « photo-épigrammes » : des images de la Seconde Guerre mondiale issues de la presse et mises en relation avec des quatrains qui viennent prolonger le sens des photographies. Georges Didi-Huberman qui a analysé le *Kriesgsfibel* dans *Quand les images prennent position,* en retrace la genèse :

> Une première version fut achevée dès 1944-1945, alors que Brecht se trouvait encore aux États-Unis : elle fut offerte par le dramaturge à son ami Karl Korsch et se trouve, aujourd'hui encore, dans les archives léguées par celui-ci à la bibliothèque Houghton de Harvard. Trois autres versions l'auront suivie – la troisième étant celle imprimée à Berlin-Est, comprenant soixante-neuf planches – en attendant que vingt planches supplémentaires, censurées en 1955, ne soient publiées en 1985 par Klaus Schuffels puis, en 1994, par l'édition Eulenspiegel[212].

L'historien de l'art rappelle également que certaines des photographies qui y figurent avaient déjà été utilisées par Brecht dans son *Journal de travail* (*Arbeitsjournal*). Quant aux diverses traductions qui ont suivi, elles n'intègrent pas les mêmes photographies et proposent des agencements différents des planches. Plutôt que constituer une version unique et définitive, l'œuvre de Broomberg & Chanarin rejoue ces variations successives, non pas tant cette fois par les contenus qu'à travers les formes éditoriales. La première mouture du duo est réalisée à partir de la publication anglaise de 1998, parue chez les éditions Libris sous la direction du chercheur spécialiste de Brecht, John Willett. Les artistes ont ajouté à cette édition, au moyen

211 Le Deutsche Börse Photography Prize, créé en 1996 par la Photographers' Gallery à Londres, récompense chaque année un artiste photographe pour sa contribution significative à la création photographique contemporaine. Il est considéré comme l'un des prix les plus prestigieux dans le monde de la photographie.

212 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 31.

de la sérigraphie, des éléments textuels comme le titre, des citations, l'ours, et par collage quatre-vingt-cinq photographies imprimées en couleurs. Ces images numériques de qualité souvent médiocre ont été prélevées sur le web, sur des blogs de soldats, de militants ou de civils, parmi les résultats obtenus suite à la saisie des poèmes de Brecht[213] dans la barre de recherche *Google*[214]. Les artistes ont ensuite créé des versions numériques pour ordinateur, tablette et *smartphone* (EPUB, Kindle & PDF) augmentées de textes théoriques. Enfin, un tirage fac-similé de *War Primer 2* est paru aux éditions Mack qui publient régulièrement le travail de Broomberg & Chanarin. Que ce soit chez Brecht ou chez le duo anglais, le projet instaure une sédimentation d'états successifs. Chez le dramaturge, le contenu n'a cessé d'être amendé, par des déplacements, des retraits ou des ajouts afin, entre autres, d'échapper à la censure, certaines parties étant considérées comme « trop pacifistes » par l'Office pour la Littérature de Berlin-Est. Exempts des soucis de proscription en cours dans la RDA post-guerre-mondiale, les deux artistes anglais ont, quant à eux, été attentifs à intégrer les conditions de diffusion du projet dans l'élaboration de celui-ci. Produite manuellement, et donc à tirage limité, la première version a rapidement été épuisée et face à sa raréfaction, son prix a considérablement augmenté. L'existence d'une édition à faible tirage et donc de « luxe » a immédiatement été perçue comme une trahison du projet brechtien. Pour contrer cette situation, qu'ils considèrent eux aussi comme contradictoire avec le livre d'origine, les artistes ont alors proposé des versions numériques gratuites et téléchargeables en ligne, depuis leur site[215] et celui de leur éditeur[216], et une version papier, que les conditions de reproductibilité technique permettent de produire et commercialiser à un coût réduit. Tout en reconnaissant la qualité des rapprochements iconographiques de *War Primer 2*, l'artiste anglais Lewis Bush (1988-) a créé une nouvelle version en PDF intitulée *War Primer 3,* disponible gratuitement en ligne[217]. Il explique avoir retravaillé le livre de Broomberg & Chanarin pour proposer une méditation sur l'inégalité, le travail et le capital. En restructurant le livre autour du texte du poème de Brecht, *A Worker Reads History*, et en y ajoutant de nouvelles images et de nouveaux textes, une troisième incarnation du livre voit le jour, conçue pour rendre hommage « aux nombreux anonymes qui font tourner les moteurs du monde », selon les mots de l'artiste[218]. Outre l'existence de *War Primer 2* dans une version luxueuse, qui était alors la seule disponible, il s'agit pour Lewis Bush de dénoncer les

213 Brad Feuerhelm, « Broomberg & Chanarin Discuss God, Human Suffering and the Act of "Divine Violence" », *American Suburb X,* http://www.americansuburbx.com/2013/05/asx-interview-broomberg-chanarin-divine-violence-2013.html, 20 mai 2013 (consulté le 4 juin 2018).

214 Alex Jackson, « Deutsche Börse Prize: Adam Broomberg and Oliver Chanarin », *Port Magazine,* http://www.port-magazine.com/art-photography/deutsche-borse-prize-adam-broomberg-and-oliver-chanarin, 26 avril 2013 (consulté le 15 mai 2018).

215 http://www.broombergchanarin.com/#/war-primer (consulté le 28 juin 2018).

216 http://www.mackbooks.co.uk/books/12-War_Primer_2.html (consulté le 28 juin 2018).

217 http://www.lewisbush.com/war-primer-3 (consulté le 25 juin 2018).

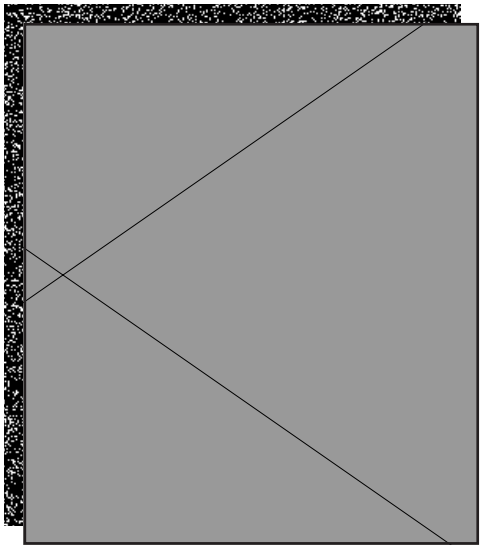
218 « to the anonymous many who keep the engines of the world turning. » *Ibid.* [traduction personnelle].

modes de production de l'art où de nombreux assistants travaillent gratuitement sans jamais être crédités, comme cela a été le cas, selon ses dires, pour la réalisation de *War Primer 2*[219]. L'artiste a également réalisé une vidéo présentant le feuilletage synchronisé des quatre éditions successives : le *Kriesgsfibel* originel, la première traduction en anglais sous le titre *War Primer*, puis *War Primer 2* et *War Primer 3*[220].

Pour *War Primer 2*, en puisant le matériel iconographique sur le web, Broomberg & Chanarin actualisent la façon de se procurer des images :

> Nous avons d'abord lu un essai de David Evans à ce sujet et ensuite récupéré le livre original qui traînait dans notre studio depuis des années … […]. Nous avons commencé comme Brecht, en découpant des images de journaux en papier, mais nous avons rapidement réalisé (en suivant le dicton de Brecht de ne pas « suivre les bonnes vieilles choses, mais les mauvaises nouvelles choses ») que si Brecht était vivant, il fouillerait Internet, et ne serait pas assis dans une bibliothèque britannique. Le livre est vraiment sur la façon dont les stratégies photographiques (en particulier pour documenter la guerre) ont changé en seulement 50 ans. Maintenant tout le monde a un appareil photo, depuis les drones, jusqu'aux grand-mères, et chacun offre une autre vision politique du même événement. Nous voulions analyser ce nouveau terrain de jeu[221].

Dans les années 1940, à l'ère de la reproductibilité mécanique, Brecht découpait des images dans la presse imprimé. À l'ère de la reproductibilité numérique, c'est inévitablement sur Internet que le duo récupère des images. Les deux artistes dévoilent ainsi une nouvelle iconographie. Alors que la Seconde Guerre mondiale est marquée par la photographie aérienne, c'est l'imagerie issue de la vidéosurveillance qui caractérise la « guerre de la terreur », selon le nom donné par l'administration américaine du président George W. Bush aux campagnes militaires conduites en réplique aux attentats du 11 septembre 2001. Sur une photographie aérienne de l'armée allemande bombardant Londres, un photogramme d'une vidéo de surveillance montre l'un des terroristes du 11 septembre (planche 24), et les soldats de l'armée allemande en déroute sont dissimulés par un photogramme extrait du CCTV



Broomberg & Chanarin, ***War Primer 2***, Londres, Mack, 2011, planche 24

219 On pourrait ajouter que le rôle de Ruth Berlau dans *Kriesgsfibel* n'est pas systématiquement mentionné.

220 Disponible sur https://vimeo.com/249787739 (consulté le 25 juin 2018).

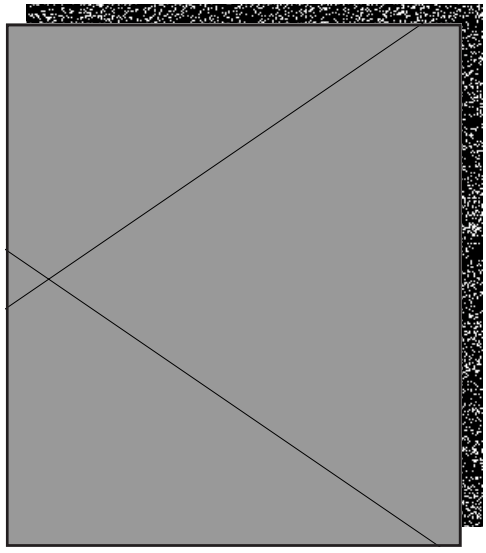
221 « We first read an essay about it by David Evans and then got the original book which loitered around our studio for years… [….] We began as Brecht did, cutting out images from broadsheets but soon realised (and following his dictum to not "follow the good old things but the bad new ones") that if Brecht was alive he would be trawling the internet, not sitting in the British library. The book is really about how photographic strategies (particularly in documenting war) have changed in just 50 years. Now everyone has a camera, from drones, to grandmothers, and each offers another political view of the same event. We wanted to analyse this new playing field. ». Jörg Colberg, « A Conversation with Adam Broomberg & Oliver Chanarin », *Conscientious Photography Magazine*, https://cphmag.com/convo-broomberg-chanarin, 22 juillet 2013 (consulté le 4 juin 2018) [traduction personnelle].

(*Close Circuit Television*) identifiant les auteurs de l'attentat de Londres[222] (planche 71). En montrant ce système de visualisation appliqué à la quête des terroristes, les artistes laissent apparaître en creux la rhétorique justifiant la surveillance[223].

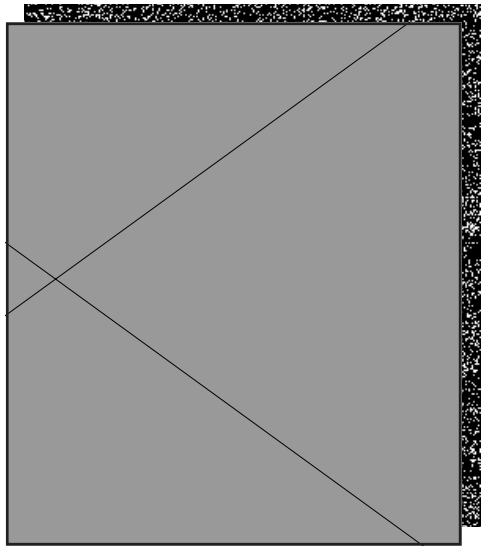
Pour le spectateur attentif à l'actualité, de nombreuses images ajoutées sont reconnaissables. La photographie retouchée des missiles iraniens, diffusée par les Gardiens de la révolution en Iran en 2008, barre le portrait de Goebbels sous lequel est écrit « même mon pied-bot semble un faux aujourd'hui » (planche 31). La photographie prise par David Surowiecki des corps chutant du World Trade Center enflammé recouvre une partie de la planche initiale en alignant les murs du monument américain à ceux du bâtiment en ruine de la photographie choisie par Brecht (planche 75). Le cliché pris dans la prison d'Abou Ghraib de Lynndie England tenant un détenu en laisse, masque totalement l'image d'autres prisonniers politiques : les Français captifs des Allemands, de retour dans leur pays (planche 76).

Ce n'est pas tant la violence de la guerre, ni même la brutalité des photographies de guerre, qui sont la cible des auteurs, mais le contrôle de la perception que nous avons des conflits au moyen des images. Sans développer cet examen qui fera l'objet de notre troisième chapitre, notons que les ouvrages *War Primer 1* et *2* proposent une critique du photojournalisme en examinant l'impact des images des médias dans la structuration de notre vision du monde et plus particulièrement notre compréhension des affrontements. Déjà Brecht écrivait :

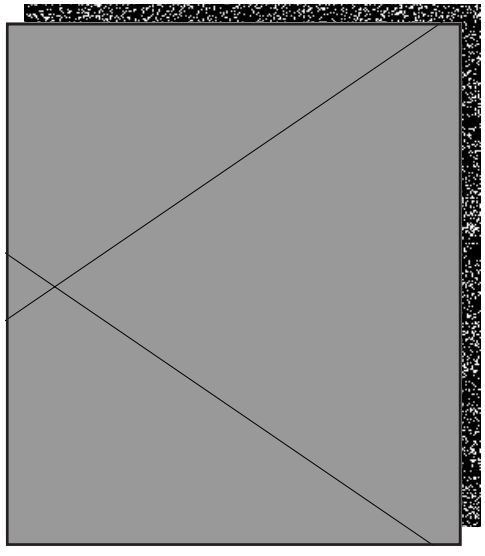
> Le formidable développement du photojournalisme n'a pratiquement pas contribué à la révélation de la vérité sur les conditions de ce monde. Au contraire, la photographie, entre les mains de la bourgeoisie, est devenue une arme terrible contre la vérité. La grande quantité de matériel photographié qui est dégonflé quotidiennement par la presse et qui semble avoir le caractère de la vérité ne sert en réalité qu'à obscurcir les faits. L'appareil photo



Broomberg & Chanarin, ***War Primer 2***, Londres, Mack, 2011, planche 71



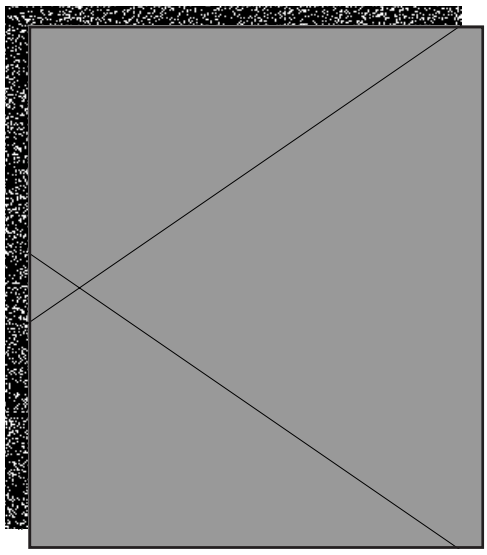
Broomberg & Chanarin, ***War Primer 2***, Londres, Mack, 2011, planche 31



Broomberg & Chanarin, ***War Primer 2***, Londres, Mack, 2011, planche 75

222 Broomberg & Chanarin ont utilisé à nouveau cette image pour leur série *Portable Monument* (2012).

223 Cette problématique sera développée plus amplement dans le troisième chapitre.



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mack, 2011, planche 76

est tout aussi capable de mentir que la machine à écrire[224].

Brecht développe alors une approche pédagogique dont témoigne le titre de l'ouvrage en évoquant dans ses diverses traductions des manuels éducatifs à destination des enfants. Cette volonté didactique est également énoncée dans l'introduction de Ruth Berlau à l'édition de 1955 du *Kriegsfibel* (absente des éditions en anglais de Libris et de Verso) :

> enseigner l'art de lire des images. Parce que c'est, pour les non-initiés, aussi difficile de lire une image que n'importe quel hiéroglyphique. La grande ignorance sur les relations sociales, que le capitalisme entretient méticuleusement et brutalement, transforme les milliers de photos des magazines illustrés en véritables tablettes hiéroglyphiques, indéchiffrables pour le lecteur qui ne se doute de rien[225].

L'ouvrage s'achève dans sa version anglaise, par le vers suivant : « [a]pprenez à apprendre et jamais ne le désapprenez ! ». L'efficience pédagogique résulte du montage. Dans l'édition *War Primer* de 1998, les images et leur agencement ne produisent ni narration ni harmonie, plutôt des dissonances. À l'intérieur des images, cohabitent bourreaux et victimes (planches 49 et 57), soldats et civils (planches 52 et 59), soldats et enfants (planches 55 et 72), frères ennemis (planches 65). La succession des images, page après page, engendre une dislocation des corps : jambes et buste (planches 43 et 44, 50 et 51), tête et main (planche 53 et 54), ponctuée par l'évocation de l'aveuglement à travers des êtres aux yeux blessés (planches 61, 66 et 52). Pour Georges Didi-Huberman :

> On ne montre, on n'expose qu'à *disposer* : non pas les choses elles-mêmes – ce serait en faire un tableau ou un simple catalogue –, mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits. La poétique brechtienne pourrait presque se résumer à un art de *disposer les différences*. […] C'est cela le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à « dysposer » d'abord. On ne monte qu'à montrer les béances qui agitent chaque sujet en face de tous les autres[226].

Il est assez clair que Brecht ne prend parti ni pour un camp ni pour l'autre, que selon lui personne ne sort vainqueur des conflits, que la guerre

---

224 « The tremendous development of photojournalism has contributed practically nothing to the revelation of the truth about the conditions in this world. On the contrary, photography, in the hands of the bourgeoisie, has become a terrible weapon against the truth. The vast amount of pictured material that is being disgorged daily by the press and that seems to have the character of truth serves in reality only to obscure the facts. The camera is just as capable of lying as is the typewriter ». Bertolt Brecht cité par Bernadette Buckley, « The Politics of Photobooks: From Brecht's *War Primer* (1955) to Broomberg and Chanarin's *War Primer 2* (2011) », *Humanities*, vol. 7, n°2, 2018, [En ligne], http://www.mdpi.com/2076-0787/7/2/34/htm (consulté le 4 juin 2018) [traduction personnelle].

225 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, p. 35.

226 *Ibid.*, p. 86.

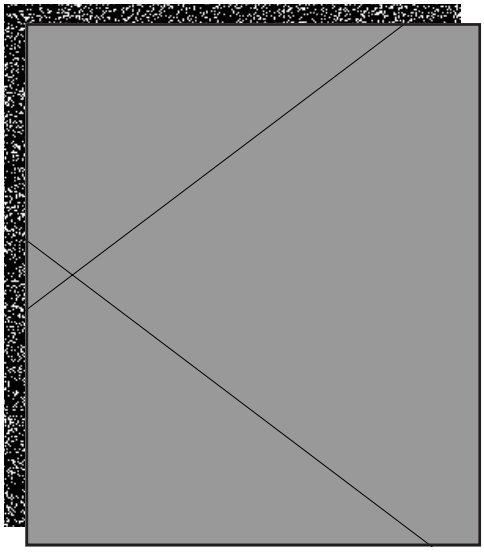
est toujours un échec. Il ne formule néanmoins aucun autre message univoque. Les épigrammes, loin de résoudre les images, contribuent à poursuivre les écarts engendrés par le montage des images et c'est justement dans cet espace laissé vacant, dans ces allers-retours, que s'élaborent les conditions d'une pédagogie. Chez Brecht, cette dernière ne relève pas d'une logique explicative, elle met plutôt en crise les représentations, ici de la presse, mais plus largement celles qui dominent les rapports sociaux. On retrouve ainsi dans l'*ABC de la guerre* le traitement dialectique fondateur du théâtre épique de Brecht. Dans le théâtre traditionnel caractérisé par la catharsis aristotélicienne, le spectateur adhère au récit, il ressent de l'empathie pour les protagonistes auxquels il s'identifie, ou admet les événements comme un sort impossible à conjurer. Dans le théâtre épique de Brecht, le spectateur doit prendre conscience du caractère illusoire du théâtre. Pour cela, le dramaturge recourt à un ensemble de procédés qui rompent l'illusion théâtrale : le comédien, par exemple, s'adresse au spectateur, il interrompt le récit et supprime le quatrième mur. Le théâtre épique montre et se montre, une dialectique s'instaure alors non pas entre les personnages sur scène, mais entre la scène et la salle, entre le spectacle et les spectateurs, et c'est cette dissociation qui permet au spectateur de voir la représentation théâtrale comme une parabole des rapports sociaux généraux, ce que Brecht nomme la distanciation. Le *Kriegsfibel* joue en permanence de la contradiction, du retournement pour instaurer une approche contradictoire analogue. Georges Didi-Huberman montre que la dialectique brechtienne s'inscrit dans une double histoire, celle de la philosophie hégélienne et celle de l'héritage de la critique marxiste[227]. Chez Hegel, la pensée n'est pas un double de la réalité, mais sa description et la dialectique vise à résoudre un problème. Dans la méthode marxiste, les rapports de production (les outils et les relations qui s'instaurent entre les individus autour de la production) déterminent la pensée, et l'entreprise dialectique vise la transformation de la société. La dialectique brechtienne ambitionne de changer le monde tout en restant irrésolue, en maintenant un principe d'incertitude dont le montage est l'appareil puisqu'il « rend équivoque, improbable, voire impossible, toute autorité de *message* ou de programme. C'est que, dans un montage [...], les éléments – images et textes – *prennent position* au lieu de se constituer en discours et de *prendre parti*[228] ».

L'ajout d'images par Broomberg & Chanarin prolonge l'entreprise brechtienne. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les artistes désignent cette œuvre sous le terme de *sequel*[229]. Ce mot issu du champ cinématographique désigne une suite, ce qu'indique également le titre anglais de l'œuvre de

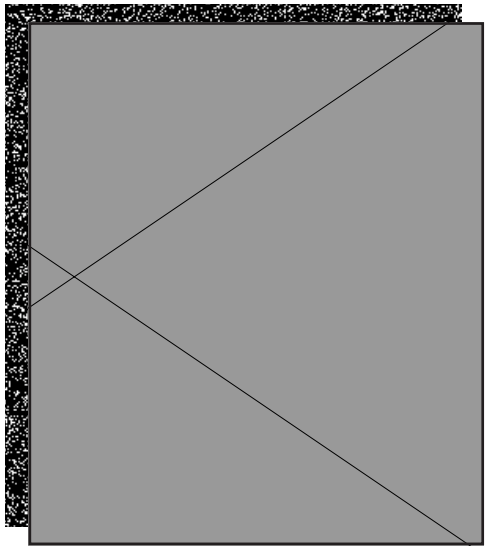
227 Dans son article consacré à l'œuvre de Broomberg & Chanarin, Bernadette Buckley dresse un rapide état des lieux de la production théorique sur les liens que Brecht entretenait avec le marxisme. Elle note le désaccord des chercheurs en particulier sur la mise en œuvre de la pensée marxiste dans la production artistique du dramaturge, complètement intégrée pour certains, au contraire autonome pour d'autres. Bernadette Buckley, « The Politics of Photobooks: From Brecht's *War Primer* (1955) to Broomberg & Chanarin's *War Primer 2* (2011) », art. cit.

228 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, p. 118.

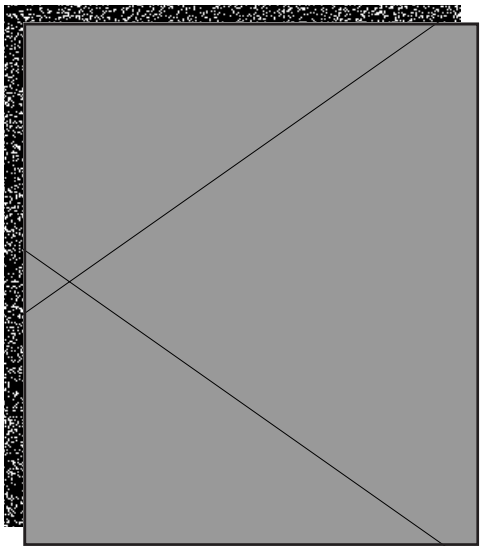
229 http://www.broombergchanarin.com/#/war-primer (consulté le 28 juin 2018).



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mack, 2011, planche 23



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mack, 2011, planche 49



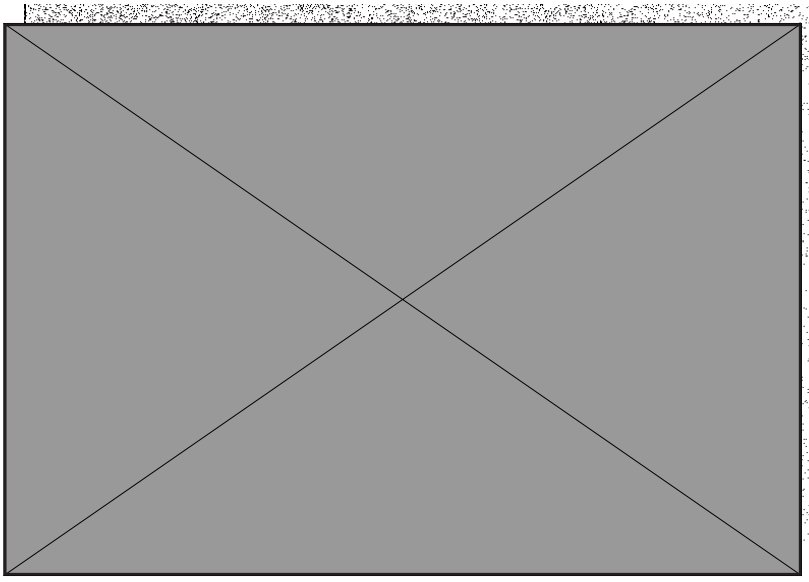
Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mack, 2011, planche 63

Brecht suivi du chiffre 2. Au sein de *War Primer 2,* la sérigraphie et le collage, qui procèdent par recouvrements, forment des strates successives d'images et de textes telles des couches géologiques. Les données initiales restent plus ou moins discernables sous les nouvelles informations créant alors les conditions d'un dialogue. Entre l'image originelle et celle qui la recouvre s'ouvre sur chaque planche un espace qui redouble la rhétorique brechtienne proposant une continuation de l'ouvrage initial. La planche 23 de *War Primer 2,* présentant la vue aérienne d'un nuage de fumée qui s'échappe de plusieurs bâtiments détruits, est partiellement recouverte par la photographie montrant l'arrivée du deuxième avion sur les *Twin Towers* enflammées. L'épigramme de Brecht : « Leur passage, une fumée le fit voir/Fils du feu, mais de la lumière nullement/Et d'où venaient-ils ? De la nuit noire./ Et pour aller où ensuite ? Au néant[230] » est alors effroyablement ranimé. David Evans, historien de la photographie, à l'origine du texte sur *L'ABC de la guerre* qui a suscité le travail des deux artistes, raconte qu'en examinant la planche 23, il a pensé à l'histoire des avions de guerre : « [a]près la Seconde Guerre mondiale, les bombardiers devenus superflus ont été réaménagés pour servir le tourisme de masse naissant. De manière ingénieuse, terrifiante, on pourrait affirmer que les avions civils ont retrouvé leur fonction initiale lors des attentats de septembre[231]. » Sur la planche 49, le corps de l'homme japonais qu'un GI vient de tuer est prolongé par la superposition de l'image, prise à Abou Ghraib, du cadavre d'un irakien à côté duquel pose fièrement, près de soixante années plus tard, un autre soldat américain. Les images démontrent que la même fumée s'élève des décombres bombardés et que les soldats tuent toujours de supposés ennemis. Mais les photographies sont aussi devenues des armes de combat quand l'événement est organisé pour produire de l'image ou encore quand la torture phy-

230 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre* [1955], traduit par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche éditeur, 2015, p. 49.

231 « After World War Two, redundant bombers were re-functioned to service nascent mass tourism. Ingeniously, terrifyingly, it could be argued, civilian aircraft returned to their original function in the September attacks. » David Evans, « War Primers », *Either/And*, http://eitherand.org/usere-use/war-primers, 15 juin 2013 (consulté le 1 novembre 2016) [traduction personnelle].

sique est redoublée par l'humiliation d'une immortalisation photographique et par la menace de sa possible diffusion. Sur la planche 63, la célèbre photographie prise en 1944 par le photoreporter Robert Capa (1913-1954) lors du débarquement de Normandie d'un soldat allongé dans les flots est recouverte d'une image de soldats en uniforme devenue presque « indéchiffrable », suite à une modification en post-production, probablement sous *Photoshop* par l'ajout du filtre « spiral ». La photographie de Capa a été prélevée par Brecht dans le *Life Magazine* du 19 juin 1944 où la légende l'accompagnant attribuait la piètre qualité du cliché à l'urgence de la prise de vue : « [l]'immense excitation du moment a poussé le photographe Capa à bouger son appareil photo et à brouiller la photo[232] », pouvait apprendre le lecteur. Le flou était alors considéré comme un gage d'authenticité. Un second récit entoure la prise de vue de l'image devenue iconique : resté près d'une heure trente sur la plage du débarquement, Capa aurait utilisé toute sa provision de films (entre 72 et 144 négatifs), mais un accident dans la chambre noire de *Life* à Londres aurait détruit le 7 juin la plupart des clichés, épargnant seulement quelques-uns qui restèrent fortement endommagés. Cette histoire serait plus hagiographique qu'académique, selon l'historien A.D. Coleman[233] ; Capa aurait réalisé tout au plus une dizaine de clichés pendant les trente minutes de sa présence sur la côte. Le nombre réduit de photographies ne serait pas imputable à la destruction accidentelle des rouleaux, mais à la rapidité du déroulement de la prise de vue, mettant à mal l'héroïsation du reporter de guerre. Bien avant les investigations de Coleman contrariant l'histoire institutionnelle, la mise en doute des récits autorisés est déjà à l'œuvre dans le quatrain de Brecht : « En ce petit matin de juin près de Cherbourg/L'homme du Maine sortit des flots et marcha/Selon les communiqués contre l'homme de la Ruhr/C'était en fait contre l'homme de Stalingrad[234] ». Les deux altérations portées aux images – celle soi-disant chimique de l'opérateur maladroit à Londres et celle numérique – résonnent alors d'autant plus. Involontaires ou délibérées,



Robert Capa, *Life Magazine*, 19 juin 1944, p. 28

232 « Immense excitement of moment made Photographer Capa move his camera and blur picture ». Anonyme, « *Beachheads of Normandy* », *Life*, volume 16, n°25, 19 juin 1944, p. 27 [traduction personnelle].

233 A.D. Coleman, « Une autre histoire. Les photos du Débarquement de Robert Capa », *Études photographiques*, n°35, 30 mai 2017, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3680 (consulté le 7 juin 2018).

234 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, *op. cit.*, p. 113.

ces altérations en post-production invalident l'idée que la mauvaise qualité des images garantirait une forme d'authenticité. Pour Hito Steyerl, ces photographies maladroites, auxquelles elle a consacré un essai, paraissent véridiques[235] car nous les croyons livrées brutes, sans intervention qui manipulerait la représentation[236]. Mais si ces images sont des preuves, ce sont seulement celles de l'« incertitude du documentarisme », dit-elle, car « [p]arfois sombres, floues ou mal cadrées, elles montrent peu de choses, si ce n'est leur propre agitation. Plus elles sont immédiates, moins il y a à voir[237] ».

La confrontation dialectique déjà à l'œuvre dans la version originale du *Kriegsfibel* se rejoue dans *War Primer 2,* mais cette fois entre les anciennes et les nouvelles images. La superposition produit des anachronismes que le contraste entre les valeurs de gris et les couleurs rend plus manifestes encore. Dans *War Primer 2,* l'exposition conjointe d'époques éloignées, d'événements lointains, de lieux espacés, de techniques différentes d'enregistrement provoque des chocs, un questionnement incessant, c'est-à-dire une dialectisation qui, loin d'apporter des réponses autoritaires ou définitives, amène à examiner les représentations de la guerre et le rôle de l'imagerie technique dans la perception que nous en avons.

Au-delà de l'hommage rendu à Brecht, dont la pensée est précieuse pour les artistes tant il a réussi à étroitement mêler exigence artistique et exigence politique, il s'agit bien de penser le présent à partir du passé : au début du XXe siècle, à l'ère de la reproductibilité mécanique, les avancées techniques, la généralisation de la similigravure entre autres, rendaient possible une présence sans précédent des images dans les journaux, dans la publicité, dans la sphère politique consacrant l'ère de la photographie comme outil de masse. Un siècle plus tard, à l'ère de la reproductibilité numérique, l'image est devenue fluide, elle est produite et diffusée par des amateurs, des caméras filment 24h/24 et 7 jours/7, les espaces que nous traversons, et Internet est la source dominante d'information rendant accessibles des images captées par les satellites ou les drones équipés de caméras. Brecht était attentif au rôle joué par le médium photographique dans l'idéologie capitaliste. Entre Brecht et Broomberg & Chanarin, Sekula, que ces derniers ont lu, a largement démontré que les logiques politiques et économiques modélisent la production et la diffusion des images. Si bien qu'ici, la pièce invite le spectateur à penser la condition des images actuelles depuis celle du passé. Selon Brecht, qui concilie ainsi la pensée hégélienne et la théorie marxiste, « [l]e nouveau doit vaincre l'ancien, mais il doit contenir en lui l'ancien qui a été dépassé, il doit le "sublimer". Les gens doivent reconnaître qu'un nouveau type d'apprentissage existe maintenant, qui est critique, transformateur et révolutionnaire. Le nouveau existe, mais il émerge de la lutte avec l'ancien,

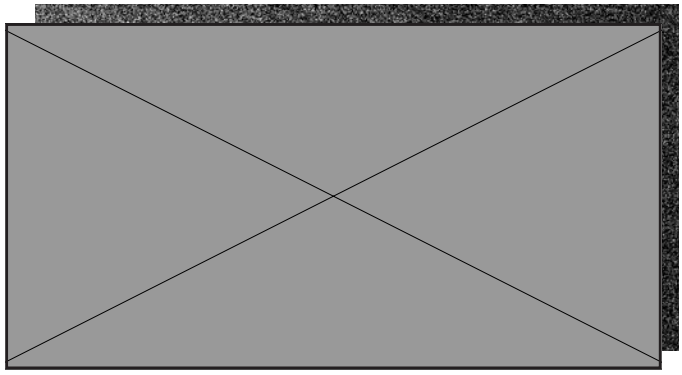
235 Nous reviendrons sur les usages politiques de la pixellisation à travers l'étude d'œuvres de Sean Snyder dans le deuxième chapitre.

236 Hito Steyerl, « L'Incertitude du documentarisme », dans Elena Yaichnikova et Nicolas Audureau (dir.), *Colocation*, Bourges ; Paris, La Box ; It: éditions, 2010, p. 65.

237 *Idem.*

et non pas sans lui, et non pas de nulle part[238]. » L'œuvre de Broomberg & Chanarin constitue sans doute une formulation judicieuse de cette conception d'un savoir critique et confirme combien la méthodologie brechtienne reste un outil pertinent de critique du monde.

Ce sont aujourd'hui les images des montages de Broomberg & Chanarin qui apparaissent quand on retranscrit les vers de Brecht dans le moteur de recherche *Google Image*, déposant une strate supplémentaire à ce récit.

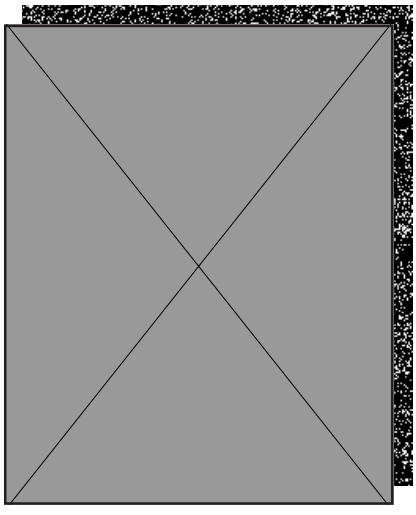


Recherche dans ***Google Image*** des vers de Brecht « a cloud of smock told us that they where here » (*L'ABC de la guerre*, planche 23) (consulté le 4 juin 2018)

War Primer 2 encourage à poursuivre la réflexion de Brecht sur les images de presse en contexte connecté. Le recours à des références du passé comme moyen de se distancier du présent est aussi à l'œuvre dans *Spirit is a Bone*, une autre œuvre des artistes. Dans celle-ci, l'évocation d'un livre antérieur plutôt que sa reprise intégrale et son croisement avec d'autres références photographiques antérieures permettent d'examiner, non pas la notion d'auteur comme dans *Less Américains* ou la diffusion des images comme dans *War Primer 2*, mais un nouveau système de production de représentations visuelles.

c• Une rencontre d'August Sander et d'Helmar Lerski

En 2013, alors que se réunissaient, pour le sommet du G20 à Saint-Pétersbourg, les plus grandes puissances planétaires et des organisations internationales comme la banque mondiale, le FMI, et l'OMC, un photographe de chaque pays participant était convié à créer un travail sur la Russie, à l'invitation de Ria Novosti qui était alors la plus importante agence de presse russe[239]. C'est dans ce contexte qu'Adam Broomberg et Oliver Chanarin ont, contre toute attente, été autorisés à produire *Spirit is a Bone*. Avec ce projet, le duo a proposé de réaliser une version russe de la série *Les Hommes du XXe siècle* d'August Sander. Plutôt que d'utiliser une chambre photographique comme l'avait fait leur prédécesseur allemand, le duo anglais emploie une technologie de reconnaissance faciale développée en Russie et nommée Vocord FaceControl 3-D. Issu d'un système d'identification des plaques minéralogiques des voitures, ce procédé restitue le visage d'un passant, en combinant des images prises sous plusieurs angles de vue par des caméras de vidéosurveillance installées



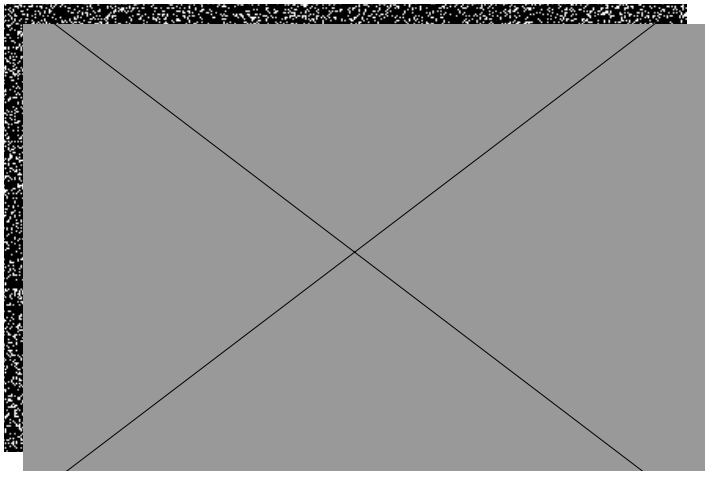
Broomberg & Chanarin, ***Spirit is a Bone***, Londres, Mack, 2015, np.

238 « The new overcome the old but it must contain within itself the old that's been skipped over, it must "sublate" it. » Bertolt Brecht cité par Tom Kuhn et Steve Giles (dir.), *Brecht on Art and Politics*, Londres ; New York, Bloomsbury Publishing, 2015, p. 235 [traduction personnelle].

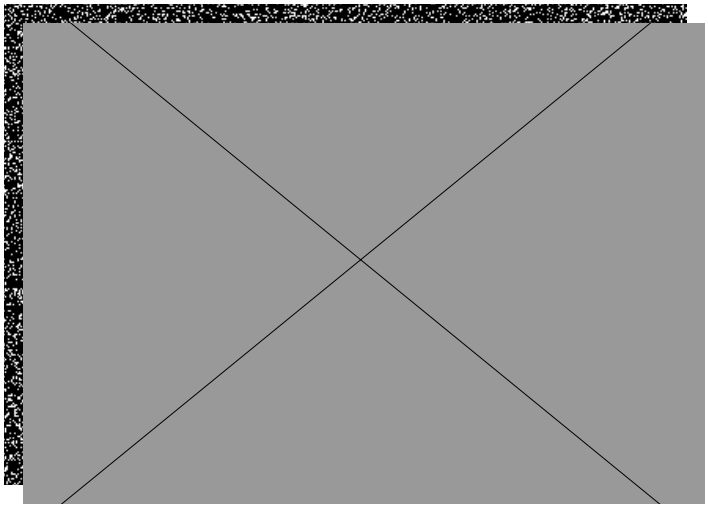
239 Fin 2013, cette agence a été dissoute par Vladimir Poutine.

dans l'espace public. En cartographiant divers points, par exemple la distance entre les yeux, ce système biométrique produit un modèle 3D qui, soumis à une base de données, peut par comparaison permettre d'identifier un individu.

Tandis que cette technologie produit des portraits à l'insu des personnes photographiées, Broomberg & Chanarin ont sollicité la participation de cent-vingt Moscovites pour se faire tirer volontairement le portrait[240]. Oliver Chanarin rapporte que « [c]e fut l'expérience de photographie d'une personne la plus déprimante, parce qu'ils [les modèles] ne faisaient que traverser la pièce et c'est tout. Les caméras de surveillance étaient intégrées dans la pièce[241] ». Aau contraire, les modèles de Sander furent photographiés sur leur lieu de vie ou de travail. Ainsi chez le duo anglais, la méthode de prise de vue se situe à mi-chemin entre celle du photographe allemand au cours de laquelle le modèle participait – puisque les modèles russes sont volontaires –, et les portraits non-collaboratifs de la technologie de reconnaissance faciale – puisque les personnes n'ont guère le temps de prendre la pose face à l'appareil pourvu d'un déclenchement automatique. Les artistes ont ainsi dressé un inventaire d'individus qui composent la société russe du début du XXIe siècle, à l'instar du portraitiste allemand qui avait entrepris de réaliser une typologie sociale de la République de Weimar. Certaines catégories socioprofessionnelles comme un paysan, un maçon, un écrivain, un coiffeur, un maître pâtissier sont identiques à celles de Sander, tandis que certains « types », comme les manifestants, sont inédits. Lev Rubinstein est l'écrivain et la révolutionnaire est la membre des Pussy Riot Yekaterina Samutsevich.



Broomberg & Chanarin, « Écrivain », ***Spirit is a Bone***, Londres, Mack, 2015, n.p.



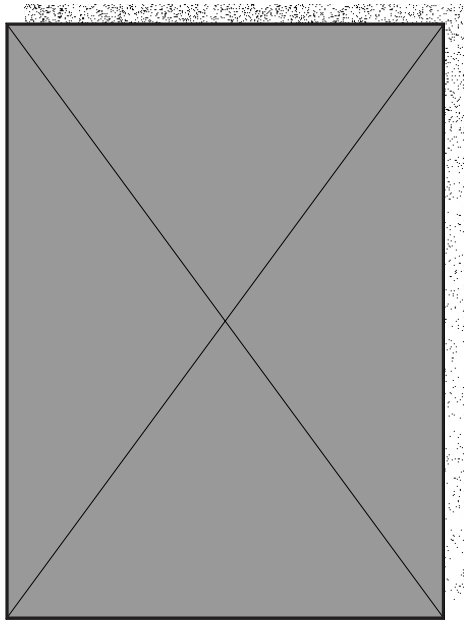
Broomberg & Chanarin, « La révolutionnaire », ***Spirit is a Bone***, Londres, Mack, 2015, n.p.

240 Laura Mallonee, « Creepy Portraits Made With Even Creepier Surveillance Tech », *Wired,* https://www.wired.com/2016/02/adam-broomberg-oliver-chanarin-spirit-is-a-bone, 16 février 2016 (consulté le 11 juin 2018).

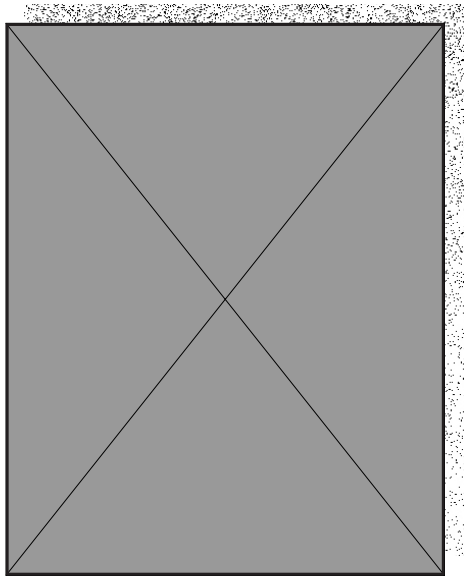
241 « It was the most depressing experience of photographing someone, because they would just walk through the room and that's it. The surveillance cameras were embedded in the room. » Oliver Chanarin dans Sabine Mirlesse, « Adam Broomberg and Oliver Chanarin interview with Sabine Mirlesse », *Bomb Magazine,* https://bombmagazine.org/articles/adam-broomberg-and-oliver-chanarin, décembre 2014 (consulté le 4 juin 2018) [traduction personnelle]

Malgré ces parentés, les représentations réunies dans *Spirit is a Bone* se distinguent nettement de celles réalisées presque un siècle plus tôt. Les images 3D obtenues forment d'étranges masques en noir et blanc qui oscillent entre naturalisme – en rendant les détails du grain de la peau et de la pilosité –, et anomalies aux endroits où les différentes parties du visage, captées séparément, se rejoignent artificiellement. Dans une conversation[242] qu'ils ont menée avec l'architecte Eyal Weizman[243], les artistes comparent chaque portrait recueilli à un masque mortuaire – non sans évoquer à nouveau Sander qui avait réalisé une photographie de celui de son fils, décédé après son incarcération par les nazis. « Le résultat s'apparente davantage à un masque [...] numérique qu'à une photographie ; un fac-similé tridimensionnel du visage[244] », disent Broomberg & Chanarin. Il est vrai que ces images ne ressemblent pas à l'idée que l'on se fait habituellement d'une photographie d'autant que chaque visage est isolé, indépendamment de son corps, sur fond noir en exposition, ou sur fond blanc au sein d'un livre qui porte le titre du projet[245]. Les êtres y semblent dépourvus de vie, si bien qu'un sentiment étrange s'en dégage. Pourtant, la production de ces représentations engendrées par enregistrement est bien indicielle, et la référence aux masques mortuaires réalisés par empreinte du visage du défunt vient plutôt confirmer cette dimension que l'invalider. C'est parce qu'elles sont obtenues par le collage de quatre fragments autonomes numériquement assemblés, que ces images paraissent ne plus relever de la photographie.

Alors que Sander avait systématisé la frontalité et le portrait en pied, les visages des habitants de Moscou sont saisis en gros plan sous des angles de vues divers qui rappellent formellement le travail d'Helmar Lerski (1871-1956), que le duo cite



August Sander, ***Masque mortuaire d'Erich Sander,*** 1944, tirage argentique, 25,90 × 19,20 cm



Helmar Lerski, Montage de portraits extraits de ***Métamorphoses par la lumière***, 1936

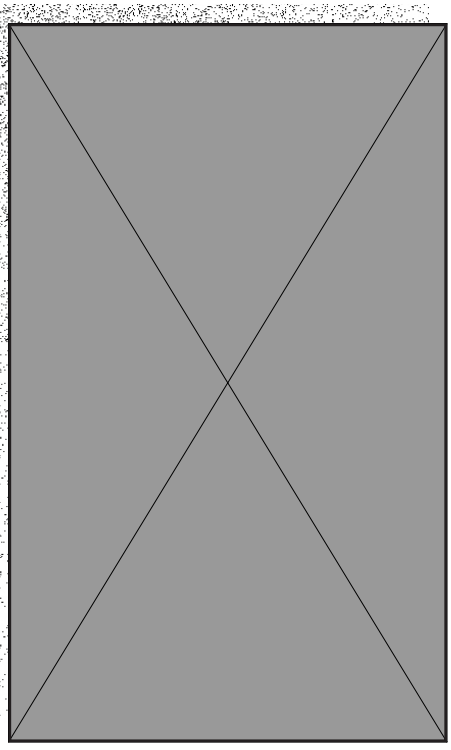
242 Eyal Weizman, « The Bone Cannot Lie: A Conversation between Eyal Weizman and the Artists Adam Broomberg & Oliver Chanarin », dans *Spirit is a bone*, Londres, Mack, 2015, p. 207.

243 Eyal Weizman dirige Forensic Architecture, un collectif multidisciplinaire basé à l'Université Goldsmiths de Londres, qui effectue des recherches en architecture pour le compte de procureurs internationaux, d'organisations de défense des droits de l'homme et d'ONG. Ce groupe travaille notamment sous la forme d'une « pratique médico-légale » de l'architecture, en créant des modèles 3D d'architectures et de sites de conflit pour restituer le déroulement des événements et en rechercher les responsables. Eyal Weizman présente le travail du collectif dans l'article « L'Image en conflit. La violence au seuil de sa détectabilité », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 231-256.

244 http://www.broombergchanarin.com/#/spirit (consulté le 28 juin 2018).

245 Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Spirit is a bone*, *op. cit.*

en référence[246]. Ce photographe a produit en 1936 une série de portraits en noir et blanc intitulée *Métamorphoses par la lumière,* qui privilégie le cadrage serré au détriment du corps et du décor. En croisant l'histoire de Sander et celle de Lerski selon un principe proche du *cross-over* emprunté au secteur audiovisuel, Broomberg & Chanarin rapprochent les pratiques de deux photographes qui ont entretenu des accointances avec les théories physionomistes. Olivier Lugon a notamment décrit l'intérêt de Sander pour la physiognomonie de l'acquis, selon laquelle la surface des corps enregistre l'histoire des individus permettant d'établir des typologies physiques[247]. Si les deux photographes du début du XXe siècle ont été influencés par les protocoles de description des visages et s'ils puisent dans le même fonds de croyances que celui qui a animé certaines idéologies délétères, leurs projets esthétiques s'en distinguent rigoureusement par l'absence d'une visée politique dévastatrice et d'une application sociale effective. Lerski a initié un projet de typologie photographique autour d'un type sémite dans *Visages juifs et arabes,* toutefois explique Florian Ebner qui a consacré une étude à cette série, il s'agissait moins de dresser une anthropologie scientifique que d'établir une mythologie[248]. Bien qu'elles ne soient pas les relais des pseudosciences qui ont préconisé de condamner les individus à l'aune de leur caractère physique, les deux pratiques photographiques mentionnées nous conduisent dans le contexte historique de ces doctrines et invitent à réexaminer les collages réalisés par le logiciel de reconnaissance faciale employé par Broomberg & Chanarin.



Francis Galton, ***Portraits composites de criminel type,*** 1877, tirage argentique sur papier albuminé, 17,7 × 10,9 cm

Francis Galton (1822-1911), promoteur de l'eugénisme, mit au point la photographie composite. Ce procédé synthétisait les traits communs d'une famille en accumulant les portraits des membres d'une même fratrie. La superposition des négatifs masquait les traits individuels et rehaussait les caractéristiques récurrentes[249]. La technique aurait permis également, selon le « savant », de mettre à jour les caractéristiques physiques des délinquants et de produire le portrait type du « criminel moyen ». Arthur Batut (1846-1918), considéré comme l'inventeur de la photographie par cerf-volant, publia un ouvrage technique intitulé *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* (1887) et s'adonna aussi à ces expérimentations

246 http://www.broombergchanarin.com/spirit-is-a-bone-1 (consulté le 11 juin 2019).

247 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, *op. cit.*, p. 231.

248 Florian Ebner, « Une "difficile entreprise", les visages juifs et arabes de Helmar Lerski », dans Nicolas Feuillie (dir.), *Helmar Lerski : Pionnier de la lumière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 18-27.

249 Mishka Henner, l'un des artistes du corpus, a réalisé en 2010 l'œuvre *Collected Portraits,* qui consistait à réaliser des superpositions de portraits réalisés par des photographes comme August Sander, Diane Arbus ou Thomas Ruff.

dans une approche plus esthético-ethnographique, afin de dresser le portrait type des villageois de Labruguière ou encore de l'arlésienne[250].

Le logiciel utilisé par Broomberg & Chanarin, bien qu'il procède par apposition plutôt que par superposition, ancre l'œuvre dans une référence à ces différentes sciences typologiques. En effet, la reconnaissance faciale telle qu'elle fonctionne aujourd'hui à travers les mesures biométriques et des photographies multipliant les angles de vue trouve son origine dans les prétendues théories scientifiques que nous venons d'évoquer et dans le bertillonnage mis au point par le criminologue français Alphonse Bertillon, en 1879, dans le but de créer des fichiers de référence permettant d'identifier les criminels en cas de récidive.

En rapprochant un système de reconnaissance faciale des portraits de Sander et Lerski, l'œuvre entraîne le spectateur vers les théories physiognomonistes et les analyses morphologiques du XIXe siècle qui ont perduré jusqu'au début du XXe siècle, et exhorte à repenser la légitimité de ce procédé contemporain. Ce à quoi conduit également le titre *Spirit is a bone,* une formule ironique de Hegel extraite de l'ouvrage *Phénoménologie de l'esprit*[251], au sein duquel dès 1807 le philosophe critiquait la physiognomonie et la phrénologie et clamait qu'il était impossible de dégager des lois universelles de l'observation du corps. Les particularités physiques ne constituent que des signes arbitraires indépendants des facultés intellectuelles. L'esprit n'est pas un os !

Face à des images qui semblent être inédites et rompre totalement avec la photographie, Broomberg & Chanarin proposent de réfléchir à partir de procédés techniques, d'expériences photographiques et de cadres de pensées antérieurs. En frottant des systèmes de production d'images nouveaux, aux implications encore méconnues, à des formes anciennes dont la portée délétère a clairement été identifiée, les artistes proposent de prendre la mesure du caractère aliénant des premiers, qui sans cela pourrait demeurer discrète.

Les appropriations que nous venons de décrire sont conformes à l'esprit post-photographique, en ce qu'elles répondent à des logiques de curation, de recyclage, de détournement ou d'hybridation rendues possibles par les outils numériques, mais elles ne s'y réduisent pas. Malgré des sujets documentés fort distincts – les conflits contemporains, la société américaine ou encore la société russe et les stratégies de surveillance –, les œuvres ont en commun de susciter notre vigilance sur les moyens récents de production et de diffusion des images. Qu'il s'agisse de *War Primer 2* et de *Spirit is a Bone* de Broomberg & Chanarin ou de *Less Américains* de Mishka Henner, en reprenant la forme traditionnelle du livre de photographie, et plus particulièrement des ouvrages cultes, les œuvres relocalisent des moyens de production

250 Dans une perspective idéologique tout à fait différente, Lewis Hine aux États-Unis, produisit quatre portraits composites d'enfants issus chacun de deux figures distinctes. Bien que Hine n'ait pas publié ces montages de son vivant, on suppose qu'il espérait par là démontrer les effets néfastes du travail en usine sur le corps et la croissance des enfants.

251 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], traduit par Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2006, 701 p.

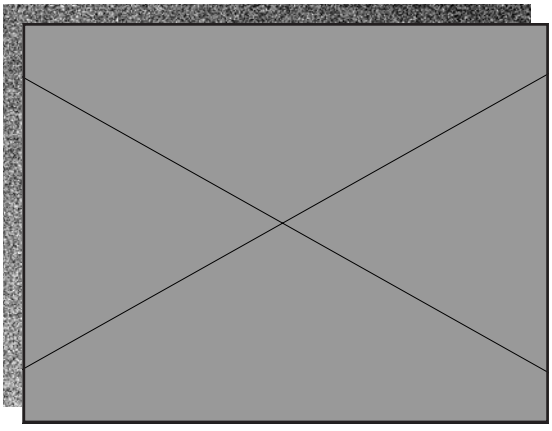
et de diffusion d'images du passé dans le présent. Loin de maintenir des cadres théoriques obsolètes, il s'agit de mettre ainsi en dialogue des usages anciens et contemporains afin de comprendre l'actuel.

2• Vers une stratégie médiarchéologique

La fréquence des circulations temporelles opérées par les artistes rend ce procédé particulièrement notable. Affranchis d'une approche historique globale, homogène, continue et téléologique, ces mouvements rappellent la méthodologie décrite par Michel Foucault dans l'*Archéologie du savoir*[252]. Plus précisément, en raison de l'intérêt porté par les artistes aux formes médiatiques, un rapprochement avec la notion de médiarchéologie héritière de la pensée foucaldienne paraît pouvoir être opéré.

Dans l'œuvre *Image Atlas,* Taryn Simon articule les notions de technologie, de mémoire, de discours, de pouvoir, à travers des ruptures et des rapprochements temporels dont l'étude semble à même de préciser les rapports entre les pratiques artistiques documentaires et la pensée médiarchéologique qui se diffuse actuellement dans le champ académique.

a• Dialogue entre anciens et nouveaux médias



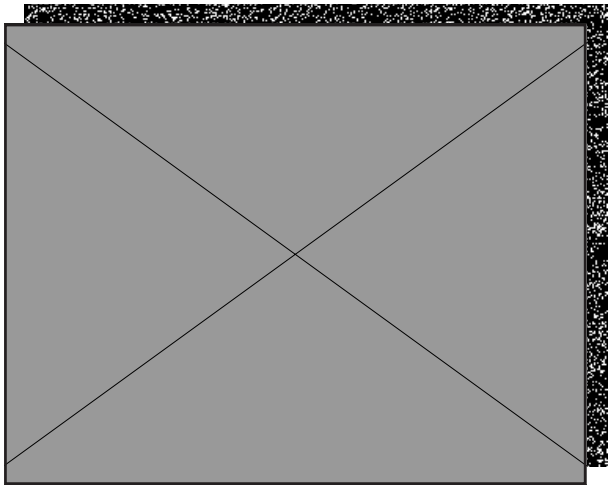
« Le Futurographe », *La Quatrième dimension* (*The Twilight Zone*), épisode 10 saison 2, 1960, série télévisée (noir et blanc, son), 24'58

Dans la série *The Twilight Zone*, une série télévisée américaine diffusée au début des années 1960, l'épisode intitulé « Futurographe » est consacré à un appareil polaroid capable de produire le cliché d'une scène qui se déroulera cinq minutes après la prise de vue[253]. Bien souvent la science-fiction, en fantasmant notre futur, a pressenti quelques objets et techniques actuels. Ou plutôt, la relecture, à l'aune de notre contemporanéité des appareils qui y sont imaginés permet d'y déceler les prémisses des technologies les plus récentes. Sans posséder les pouvoirs prémonitoires du futurographe, certains dispositifs anciens de transmission de l'information semblent pourtant constituer de surprenantes anticipations des médias qui leur ont succédé. Ces allées et venues dans le temps, ainsi que l'acuité à exhumer d'une forme ancienne les caractéristiques d'un média contemporain, sont à l'œuvre dans la série photographique *Picture Collection* de Taryn Simon.

252 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 284 p.

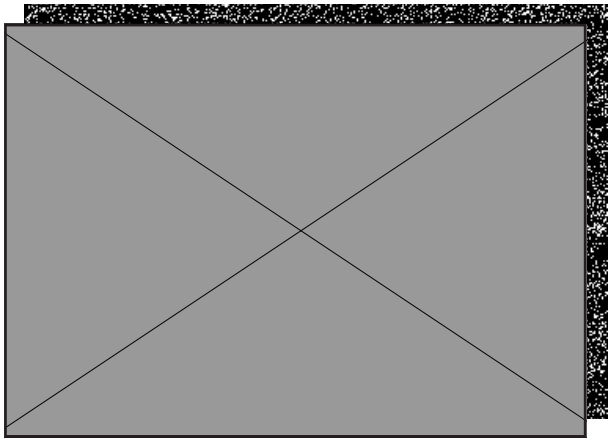
253 « Futurographe » est l'épisode 10 de la saison 2 de *The Twilight Zone* (*La Quatrième dimension* en français). Il est disponible en intégralité sur https://www.dailymotion.com/video/x5roncy (consulté le 3 juillet 2018).

Avant d'être l'une des œuvres de l'artiste américaine, la Picture Collection[254] est d'abord une collection d'images imprimées, constituée à partir de 1915 par la bibliothèque publique de New York. Elle regroupe plus d'un million d'images, de cartes postales, de posters, de photographies extraites de livres ou de magazines, et forme ainsi la plus grande archive iconographique papier au monde[255]. Au cours du XXe siècle, elle fut une ressource fondamentale pour les artistes, les cinéastes et les écrivains qui firent un usage régulier des images classées en dossiers thématiques. Un texte sur le site Internet de la Picture Collection nous apprend d'ailleurs qu'Andy Warhol (1928-1987) a lui-même emprunté des documents… qu'il n'a jamais restitués.



Taryn Simon, ***The Picture Collection, Dossier : Autoroutes***, 2013, impression jet d'encre, 119,38 × 157,48 cm, vue de l'exposition *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure* présentée du 24 février au 17 mai 2015 au Jeu de Paume (Paris)

En 2012, Taryn Simon choisit de travailler à partir de ce fonds soigneusement archivé. Elle sélectionne des dossiers, dont elle organise les images selon un chevauchement plus ou moins serré permettant tout de même d'en identifier le thème. Elle photographie ces assemblages, les tire et les expose. Elle propose quarante-neuf regroupements tels qu'autoroutes, chats, paniques financières, etc., qui renvoient à la classification originelle. L'artiste souligne cette préservation par le titre de chacune de ses pièces : le mot « folder » suivi du nom de l'item d'identification[256].



Taryn Simon, ***The Picture Collection***, 119,38 × 157,48 cm, vue de l'exposition *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure* présentée du 24 février au 17 mai 2015 au Jeu de Paume (Paris)

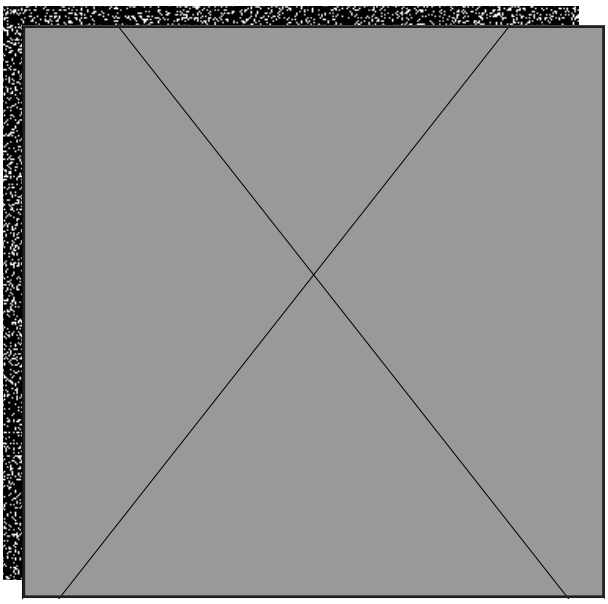
En réitérant le même sujet sur des images autonomes délimitées par des marges blanches, les accumulations créées par l'artiste évoquent visuellement la mosaïque des résultats d'une requête sur *Google Image*. La Picture Collection a auguré l'accumulation pléthorique[257] à laquelle le web nous a depuis largement habitués, sans toutefois que l'ampleur de la collection papier soit comparable à celle du *big data*. De façon identique, les images sont extraites de leur contexte, séparées de leur légende, en attente de nouvelles significations

254 Contrairement aux normes typographiques en vigueur, nous n'appliquerons pas l'italique aux termes en langue étrangère « Picture Collection » quand ils désignent la collection new-yorkaise, pour la distinguer de la *Picture Collection,* l'œuvre de Taryn Simon.

255 https://www.nypl.org/locations/divisions/wallach-division/picture-collection (consulté le 10 janvier 2018).

256 L'emprunt à une forme ancienne est aussi souligné par le mode d'accrochage quelque peu dépassé, avec des cadres sur des cimaises.

257 *Google* trouve son origine dans le mot *Googol*, nom donné au nombre 10^{100} qui a été choisi pour évoquer la capacité de *Google* à traiter une très grande quantité de données.



Taryn Simon, ***The Picture Collection, Dossier : Paniques Financières***, 2013, impression jet d'encre, 119,38 × 157,48 cm, vue de l'exposition *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure* présentée du 24 février au 17 mai 2015 au Jeu de Paume (Paris)

que l'usager voudra bien leur accorder. Il convient cependant de noter que le web ne constitue pas une archive au sens traditionnel du terme[258] car, comme l'écrit le théoricien des media Wolfgang Ernst :

> L'infrastructure d'archivage dans le cas d'Internet n'est que temporaire, en réponse à sa réécriture dynamique permanente. La connaissance ultime (l'ancien modèle encyclopédique) cède la place au principe de réécriture permanente ou d'ajout (Wikipedia). Les espaces de mémoire orientés vers l'éternité sont remplacés par des séries d'entrées temporellement limitées avec des dates d'expiration internes aussi reconfigurables que les mécanismes rhétoriques de l'*ars memoriae*[259].

L'analogie entre les ressources imprimées et celles en ligne, au-delà de la similitude visuelle, réside plutôt dans les mécanismes qui vont de l'accumulation à la mise à disposition des images. Dans les deux cas, des révolutions technologiques cruciales ont rendu possible l'accumulation iconographique. La photothèque de New York s'est enrichie grâce à l'invention du médium reproductible que constitue la photographie et aux perfectionnements des techniques d'impression, notamment la similigravure qui permit d'imprimer texte et image conjointement dans les journaux. Quant à *Google Image*, le passage de l'analogique au numérique a bien entendu conditionné son existence. Les vertus démocratiques de la reproductibilité technique des images, identifiées par Walter Benjamin en 1936[260], ont rapidement été proclamées par les deux systèmes. Les conservateurs successifs de la bibliothèque de Manhattan ont compris et revendiqué la portée instructive et culturelle du libre accès et de l'utilisation sans entrave des matériaux visuels. De façon identique, la société américaine *Google* entreprend selon ses dires : d'« organiser l'information du monde, et de la rendre accessible et utilisable universellement. Depuis le début, dit-elle, notre but a été de développer des

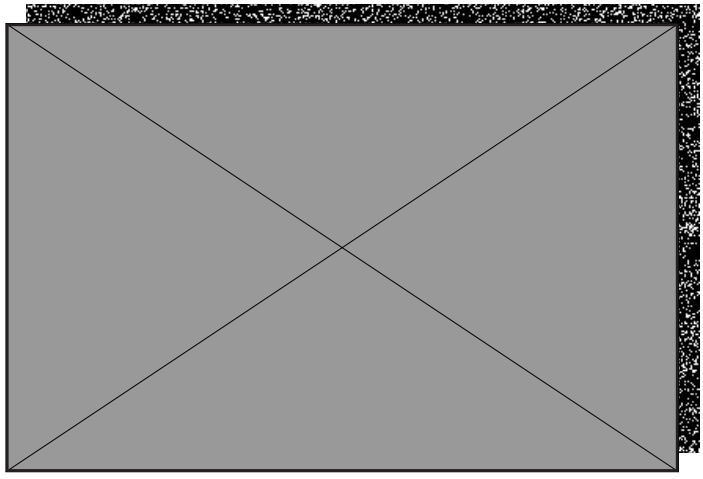
258 Pour contrer l'effacement permanent des données qui y sont stockées, l'organisme Internet Archive a été créé en 1996. Ce système de conservation s'enrichit en accumulant des captures visuelles des pages des sites Internet. Il est alors possible de retrouver l'état précédent d'une page « écrasée » plusieurs années auparavant. Pour se présenter, l'institution emploie le terme de « bibliothèque numérique ». Bien que le qualificatif précise l'ancrage dans l'époque digitale, il est intéressant de noter l'analogie avec une forme tout à fait traditionnelle et ancienne de conservation du patrimoine, d'autant que le terme désigne étymologiquement un lieu de dépôt de livres.

259 « The archival infrastructure in the case of the Internet is only ever temporary, in response to its permanent dynamic rewriting. Ultimate knowledge (the old encyclopedia model) gives way to the principle of permanent rewriting or addition (Wikipedia). The memory spaces geared to eternity are replaced by series of temporally limited entries with internal expiry dates that are as reconfigurable as the rhetorical mechanisms of the ars memoriae once were. » Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 85.

260 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », art cit.

services qui améliorent de façon significative la vie du plus de personnes possible. Pas seulement celle de quelques-uns, celle de tout le monde[261] ».

La collecte et la mise à disposition ne sont cependant pas suffisantes pour permettre l'usage des images, encore faut-il pouvoir identifier dans la masse des données celles qui seront pertinentes pour l'utilisateur. Issus de la bibliothéconomie, les premiers dépositaires de la Picture Collection ont approché le référencement des images avec une entrée unique comme s'il s'agissait de livres. Ils ont alors échoué à exploiter les multiples significations des matériaux visuels et à les organiser fonctionnellement. Il leur a fallu concevoir un catalogage approprié, mettant l'accent sur les contenus représentés. C'est Romana Javitz (1903-1980) qui va impulser ce travail lorsqu'elle prend la direction du service en 1929. Issue d'une formation artistique, elle a voyagé en Europe et y a étudié les modes de gestion des images par différentes institutions de conservation du patrimoine[262]. Sensibilisée à l'usage artistique de telles ressources et en concertation avec des artistes usagers du fonds, elle va mettre au point une organisation des images en dossiers thématiques, leur indexation sous des termes pertinents pour la recherche à vocation esthétique et la création d'un index permettant de s'orienter au sein de ces volumineuses archives. Dans les expositions de Taryn Simon, des reproductions des pièces administratives de la Picture Collection sont présentées sous vitrines et viennent augmenter le sens des grands tirages accrochés aux murs. C'est le cas par exemple de l'index des rubriques. Dans ce document encore consultable par le public de la bibliothèque[263], le lecteur retrouve les 12 000 mots-clés sous lesquels sont classées les images et la cote de chaque fichier d'image. Les dossiers sont aujourd'hui disposés dans des rayonnages par ordre alphabétique de ces cotes. Enfin, on retrouve dans l'index pour certains dossiers, des renvois vers d'autres dont le sujet est connexe, favorisant la circulation transversale d'un dossier à un autre.



Index de la *Picture Collection*, vue de l'exposition *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure* présentée du 24 février au 17 mai 2015 au Jeu de Paume (Paris)

Sur le web, les trois mêmes étapes sont nécessaires : la collecte des informations, leur indexation et un traitement des demandes. En effet, un moteur de recherche ne lance pas une requête sur tous les sites en ligne, mais dans une ressource intermédiaire qui est une indexation de l'ensemble du web. Autrement dit des robots, ou *bots,* explorent les pages pour ex-

261 https://www.google.com/intl/en/about/our-company (consulté le 6 février 2018).

262 Anthony T. Troncale, « Worth Beyond Words: Romana Javitz and The New York Public Library's Picture Collection », *Biblion: The Bulletin of The New York Public Library*, vol. 4, n°1, 1995, [En ligne], https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/picture-collection/romana-javitz (consulté le 10 janvier 2018).

263 https://www.nypl.org/sites/default/files/Picture Collection Subject Headings 1.pdf (consulté le 6 février 2018).

traire des mots jugés significatifs. Ceux-ci sont enregistrés dans une base de données organisée comme un gigantesque index terminologique. Lors de la recherche, une procédure est appliquée pour retrouver en utilisant l'index, les images qui correspondent le mieux aux mots contenus dans la requête[264].

Mais sur la toile, le nombre des résultats est si élevé que les réponses sont sélectionnées et classées pour permettre leur visibilité et leurs usages. Des algorithmes réalisent cette tâche en calculant la pertinence des résultats et en hiérarchisant l'ordre dans lequel l'internaute accède aux images. Au-delà de la correspondance sémantique, le classement des résultats est alors défini par la popularité (le nombre de vues), le référencement (le nombre de liens qui pointent vers l'image), et la réputation (avis, *retweet*). Un ensemble de facteurs plus obscurs intervient également pour éloigner les contenus jugés illicites, dérangeants, pornographiques ou encore pour faire remonter des réponses, en particulier celles à caractère commercial.

Selon Christelle Proulx, doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal :

> La notion de pertinence chez Google semble [...] être étroitement liée à celle d'autorité. Le moteur de recherche définit, incarne et complexifie l'autorité de différentes façons. Il « fait autorité » en agissant comme un incontournable à la fois pour les internautes, pour les producteurs de contenus et pour les annonceurs publicitaires. Il décide de ce qui doit être visible dans le web en classant les pages selon sa conception de l'autorité des sources[265].

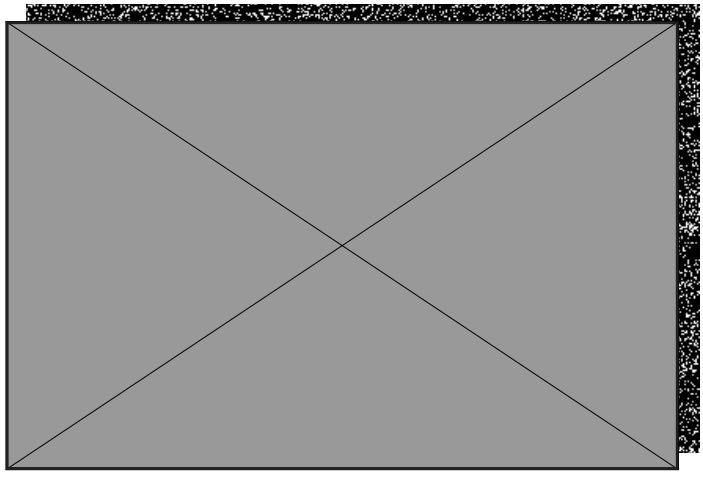
Il serait inexact de penser que la constitution d'une mémoire de papier ne procéderait pas d'une certaine forme d'autorité, analogue à celle de *Google*. Les choix scientifiques, le classement et l'indexation relèvent, malgré la rigueur méthodologique des professionnels, de dons aléatoires, d'idéologies latentes, de mœurs et croyances inconscientes, d'habitudes involontaires et aussi de facteurs extérieurs comme des exigences politiques ou les répercussions de l'industrialisation. Par exemple, à partir de 1934, un groupe composé entre autres d'artistes a été chargé de « désherber » les matériaux obsolètes des collections de la bibliothèque de Manhattan. L'équipe a aussi été missionnée pour ajouter des ressources plus modernes, et mettre à jour l'index afin que celui-ci reflète le nouveau vocabulaire commercial, industriel et artistique. La sélection et le classement au sein de l'institution patrimoniale ne sont ainsi pas totalement épargnés par des motivations mercantiles. De façon plus explicite encore, Taryn Simon fait figurer dans ces expositions un extrait du rapport annuel de Romana Javitz daté de 1942. Dans celui-ci, on peut lire que « depuis que la guerre est loin de notre sol natal, dans des endroits, parmi et contre des gens dont l'apparence nous est inconnue, nous avons besoin d'une formation complète pour reconnaître ces endroits et ces gens. Les enregistrements illustrés, empruntés à cette collection, ont permis de transmettre les faits et l'expérience visuels indis-

264 Le *bot* recherche le mot dans le nom du fichier de l'image et dans le texte qui l'entoure.

265 Christelle Proulx, « Le Façonnement du visible », *Capture*, vol. 1, n°2, novembre 2016, [En ligne], http://revuecaptures.org/article-dune-publication/le-fa%C3%A7onnement-du-visible (consulté le 18 janvier 2018).

pensables à une guerre de portée mondiale[266] ». Quelques lignes plus loin, le lecteur apprend que « [j]uste avant l'attaque de Pearl Harbor un bureau de voyages d'un des pays de l'Axe fit don de sa collection de photographies au département. En janvier, ces photographies ont été remises au quartier général de l'*Army Air Corps* pour être filmées et agrandies : elles étaient "d'une valeur inestimable pour la poursuite de la guerre"[267]. » La collection peut ainsi être enrichie ou appauvrie en fonction d'aléas géopolitiques ; on saisit dès lors l'inobjectivité de la réponse qui est apportée à la requête de l'usager.

Une autre similitude de la Picture Collection avec *Google Image* peut être relevée. Romana Javitz raconte, dans son rapport annuel de 1931, que s'apercevant de la fréquentation importante du fonds par des visiteurs étrangers et des artistes exilés, elle décida de surmonter la barrière de la langue en instituant l'usage d'un feuillet d'appel sur lequel le public enregistrait ses demandes en les décrivant ou en les dessinant[268]. On retrouve certains de ces documents dans l'accrochage de Taryn Simon. Ce procédé rappelle la recherche inversée à partir d'une image dans *Google*. Il permit une meilleure communication entre les utilisateurs et le personnel, et améliora, selon la conservatrice, le choix des termes nécessaires à l'indexation. Les usages autorisèrent ainsi un perfectionnement du service en s'appuyant sur les demandes des usagers, non sans rappeler un dernier type de calcul aujourd'hui à l'œuvre sur Internet : l'algorithme d'apprentissage automatique qui « apprend » en comparant notre profil à ceux d'autres internautes qui ont effectué la même action que nous. Ainsi, sur le web ou à la bibliothèque, les résultats sont orientés par les demandes précédentes.



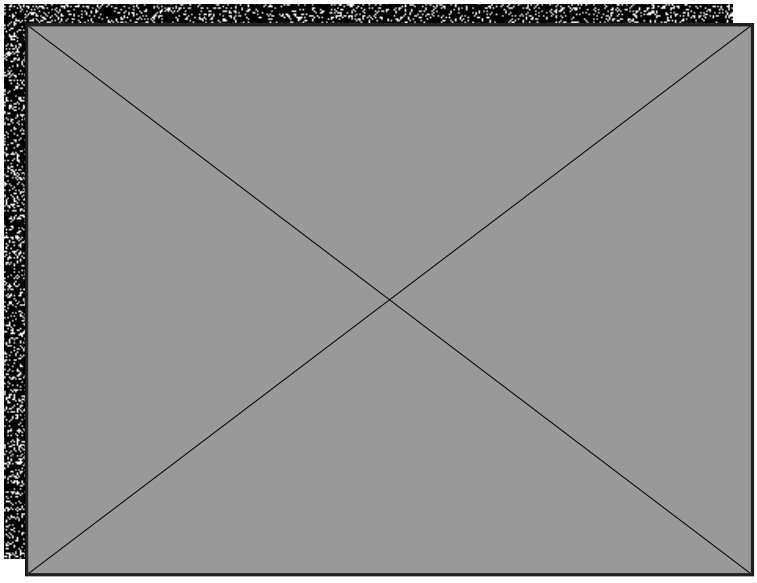
Dessins des usagers de la ***Picture Collection***, vue de l'exposition *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure* présentée du 24 février au 17 mai 2015 au Jeu de Paume (Paris)

Le personnel de l'institution patrimoniale établit lui-même un rapprochement entre sa collection et les moteurs de recherche, tout en plaidant pour la qualité supérieure de son travail. Sur le blog de l'institution, l'internaute peut découvrir un curieux challenge réalisé par un conservateur de

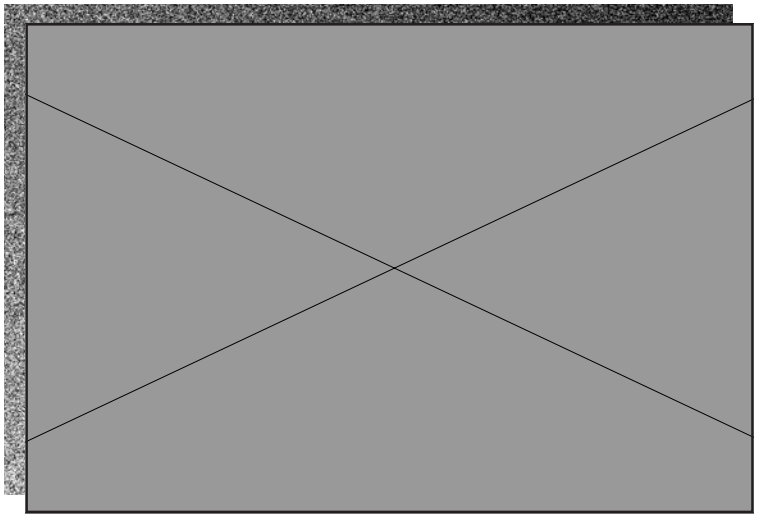
266 « Since the war is fought far from our familiar soil, in places and among and against peoples whose appearance is unknown to us, we need full training in the recognition of these places and these people. Pictorial records borrowed from this collection helped impart the visual facts and experience which are necessary equipment for warfare of global extent ». Romana Javitz, Rapport annuel rédigé en 1942, présent en exposition et reproduit dans Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure : Œuvres de Taryn Simon*, Londres ; Paris ; Cherbourg-Octeville, Tate ; Jeu de Paume ; Le Point du Jour, 2015, p. 301.

267 « Just before the attack of Pearl Harbor, the travel bureau of an Axis country donated its photographic collection to this department. In January these photographs were turned over to the Army Air Corps headquarters for filming and enlargement : they were "of immense value for the prosecution of the war" ». *Ibid.*

268 Anthony T. Troncale, « Worth Beyond Words: Romana Javitz and The New York Public Library's Picture Collection », art. cit.



Taryn Simon, ***The Picture Collection, Dossier : Mains serrées***, 2013, impression jet d'encre, 119,38 × 157,48 cm



Post réalisé le 22 novembre 2015 sur le compte ***Instagram*** de la ***Picture collection*** (consulté le 10 janvier 2019)

la bibliothèque de New York mettant en concurrence les deux collections. Pour la recherche d'image « mains serrées » par exemple, il relève que la Picture Collection compte quarante-huit images contre 4,1 millions sur *Google*, mais la première l'emporte par la variété de l'iconographie, la moitié des résultats de recherche de *Google* étant des *cliparts* ou des images génériques. Autre exemple, un employé poste que l'on peut « [p]enser à la Picture Collection comme à une encyclopédie visuelle du monde telle que *Google Image*, mais meilleure, parce que nos matériaux ont été soigneusement sélectionnés par des bibliothécaires depuis un siècle et que ceux-ci sont meilleurs que les algorithmes[269] ». Notons qu'ironiquement, ce discours prend place sur une application de partage d'images en ligne. On peut tout de même, à l'instar de ce blogueur et de cet instagrameur, émettre des réserves sur la transparence de *Google*, où aucun professionnel du catalogage ne fait office de garde-fou, mais on peut aussi relever la dimension prescriptive de la Picture Collection relative au faible nombre de résultats comparé à celui du moteur de recherche – qui, même s'il présente souvent plusieurs fois la même image, propose une diversité sans commune mesure.

Enfin, aussi bien lors d'une recherche digitale qu'analogique par mots-clés, la polysémie entraîne des résultats hétérogènes. Avec le mot « accident », sur l'accumulation de Taryn Simon, c'est tout un spectre d'incidents qui se trouvent pêle-mêle réunis, depuis l'effroyable catastrophe automobile jusqu'au malheureux verre renversé, en passant par les bêtises d'un chaton et la tache de ketchup sur la chemise jusqu'alors immaculée. Sous un même item se côtoient également sans hiérarchie des images de natures

269 « Think of the Picture Collection as a visual encyclopedia of the world as Google Image, but better because our materials have been expertly curated by librarians for over a century and librarians are better than algorithms ». Remarque postée en commentaire d'une image déposée sur le compte *Instagram* de la Picture Collection, https://www.instagram.com/nyplpicturecollection (consulté le 16 février 2016) [traduction personnelle].

différentes : dans le dossier des « mains serrées », Taryn Simon organise des photographies d'événements politiques, des images publicitaires et génériques, des timbres, des cartes postales. Bien que « Larry Page, cofondateur de Google, explique clairement que le moteur aspire à comprendre exactement ce que vous cherchez afin de vous donner en retour exactement ce que vous voulez[270]», l'ambiguïté du langage y entraîne aussi des glissements voire des contresens.

Par sa proposition artistique, Taryn Simon ne vise pas à condamner *Google Image* au profit d'une collection de papier qui serait, elle, totalement vertueuse, ce que manifestement elle n'est pas. Elle génère plutôt une comparaison analogue à celle de Billy Parrott, conservateur de la Bibliothèque de New York, qui écrit que « [l]orsque l'escalator a été inventé, il n'a pas rendu les escaliers obsolètes. Ce moyen électrique de se rendre du point A au point B est pratique, mais il ne remplace en rien le besoin général d'escaliers. Les escalators sont juste plus appropriés pour certaines situations. La commodité a certainement ses avantages, mais si vous deviez voyager uniquement par escalator vous limiteriez la part du monde que vous pourriez voir[271]. » Selon une métaphore assez proche, mais un plus favorable à la recherche en ligne, Dominique Cardon conclut son ouvrage en comparant les anciens médias à des guides autoritaires et les algorithmes aux systèmes de navigation embarqués dans nos véhicules :

> Les algorithmes nous ont libérés des voyages de groupe, des points de vue obligés et des arrêts obligatoires devant des panoramas à souvenirs. Ils procèdent d'un désir d'autonomie et de liberté. Mais ils contribuent aussi à assujettir l'internaute à cette route calculée, efficace, automatique, qui s'adapte à nos désirs en se réglant secrètement sur le trafic des autres. Le chemin que nous suivons est le « meilleur » pour nous. Mais nous ne savons plus bien ce qu'il représente par rapport aux autres trajets possibles, aux routes alternatives et peu empruntées, à la manière dont la carte compose un ensemble. Nous n'allons pas en revenir aux voyages organisés et à leur guide omniscient. En revanche nous pouvons nous méfier du guidage automatique. Nous pouvons le comprendre et soumettre ceux qui le conçoivent à une critique vigilante. Il faut demander aux algorithmes de nous montrer la route, et le paysage[272].

L'œuvre de Taryn Simon, comme celles de Mishka Henner, et de Broomberg & Chanarin, en opérant un voyage vers des dispositifs antérieurs semble constituer ce passage ponctuel en mode manuel préconisé par Dominique Cardon. L'artiste, avec sa série intitulée *Picture Collection*, démontre que l'archive d'images imprimées constitue un précurseur des mo-

270 Cité dans Christelle Proulx, « Le Façonnement du visible », art. cit.

271 « When the escalator was invented it did not make stairs obsolete. This electronic means of getting from point A to point B is convenient but it in no way replaces the overall need for stairs. Escalators are just more appropriate for certain situations. Convenience certainly has its benefits, but if you were to only travel by escalator you would limit the amount of the world you could see. » Billy Parott, « The Google Challenge: Google Images versus The Picture Collection », *New York Public Library*, https://www.nypl.org/blog/2012/10/11/challenge-google-images-vs-picture-collection, 11 octobre 2012 (consulté le 15 janvier 2018) [traduction personnelle].

272 Dominique Cardon, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Seuil, 2015, p. 106.

teurs de recherche, tout comme ces derniers permettent de mettre à jour certaines caractéristiques d'une institution ancienne de sauvegarde d'un patrimoine visuel. Ces excavations sont rendues possibles par le mouvement de « retour vers le futur » qu'opère l'œuvre. La Picture Collection, l'archive imprimée new-yorkaise, ne prédit pas l'avenir, mais elle en annonce quelques caractéristiques, que notre regard informé par le présent permet de déceler. La *Picture Collection*, l'œuvre, quant à elle, produit une vision alternative, elle propose d'autres voies que celles existantes, des chemins qui, pourrait-on dire en reprenant la référence télévisuelle avec laquelle nous avons introduit ce passage, sont seulement possibles dans la « quatrième dimension ». Elle est en cela tout à fait symptomatique d'une démarche médiarchéologique.

b• Médiarchéologie *versus* post-documentaire

Giorgio Agamben écrit que : « [c]elui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps[273] ». Selon l'auteur, celui qui est réellement contemporain n'est pas mélancolique du passé, mais prend du recul sur son époque afin de pouvoir l'examiner : « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie[274] », ajoute le philosophe en se référant explicitement à Michel Foucault. Ce dernier s'est employé à penser la discontinuité de la méthode archéologique contre la linéarité du discours historique dans son ouvrage épistémologique, intitulé *L'Archéologie du savoir*. Il s'agissait de « remettre en question les téléologies et les totalisations[275] » en s'interrogeant sur la structuration du savoir présent à partir des discours passés et de leur réminiscence. L'ensemble des discours dont une époque est dépositaire constitue une archive dont l'archéologie est la science. Ainsi la méthode archéologique consiste-t-elle à mettre à jour ces discours, mais aussi les moyens et les conditions de leur énonciation, éventuellement leurs configurations diverses. Elle se penche sur les structures de savoir et de pouvoir comme conditions constitutives des discours passés et présents. Cette pensée est aussi alimentée par l'ouvrage *Paris, capitale du XIXe siècle*, dans lequel Walter Benjamin remarque les mouvements contradictoires des époques qui conservent l'ancien dans le nouveau. Les passages, ces galeries couvertes bordées de boutiques emblématiques de l'architecture du XIXe siècle, qui emploient de nouveaux matériaux comme le verre et le fer, sont soumis au style hellénique[276]. L'auteur se livre, à partir de cet exemple, à une critique du mythe de la modernité qui a fait

273 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 9-10.

274 *Ibid.*, p. 35.

275 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 26.

276 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle » [1939], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 46.

du clivage entre présent et passé son principe fondateur, et fournit là une argumentation à la pensée archéologique. Enfin, plus proche de nous, Lionel Ruffel clôt son enquête sur le contemporain par la pertinence de l'approche archéologique pour aborder le présent :

> L'histoire, d'un point de vue disciplinaire, n'a pu proposer une véritable théorie du présent qu'à la condition de sortir d'elle-même pour chercher ailleurs des modèles d'intelligibilité de la conscience du temps. Mais ces ailleurs continuent à travailler […] la survalorisation de l'après dans les théories du contemporain […]. Comme on l'a suffisamment vu au cours de la série consacrée à la « querelle des post- », […], ces approches ne peuvent avoir qu'une vertu temporaire. Il faut alors faire un pas de côté, vers des « marges » disciplinaires pour trouver des relances de l'approche historique du contemporain […] : l'histoire de l'art et l'archéologie[277].

L'auteur analyse alors l'approche anachronique de Georges Didi-Huberman. L'historien de l'art, attaché à la pensée benjaminienne, décrit en effet dans son livre *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, comment toute représentation est traversée de temps différents – celui de l'héritage culturel à partir duquel l'artiste l'a produite, celui de la production, celui du spectateur, celui des spectateurs futurs. L'image est de ce fait anachronique, polychronique et hétérochronique, et c'est sous cet angle qu'il convient de l'approcher[278]. Ruffel note que cette approche dialectique tend à se soustraire progressivement « du modèle linéaire et séquentialiste[279] » et que cela est particulièrement visible dans les pratiques artistiques. Cette méthodologie n'est donc pas une procédure que nous avons appliquée à la série de Taryn Simon, et aux ouvrages de Mishka Henner et de Broomberg & Chanarin, mais bien un processus mis en œuvre par les propositions artistiques elles-mêmes. L'anachronisme n'est pas seulement présent dans les images des artistes évoqués, il est comme mis en abîme par les sujets et les procédés eux-mêmes. L'artiste américaine ne suit pas une filiation réelle – *Google* ne se réclame pas de la Picture Collection –, mais déplace une forme ancienne pour considérer une nouvelle. Broomberg & Chanarin contestent l'usage de la vidéosurveillance en rappelant sa similarité avec les usages photographiques physionomistes dont certains ont nourri des idéologies délétères. Mishka Henner révèle, en convoquant des œuvres postmodernistes qui ont cherché à remettre en question la figure de l'auteur, combien cette dernière est véritablement dissoute par l'ère numérique. La

277 Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 176-177.

278 La référence à Benjamin est ici évidente. Le théoricien allemand écrit : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages* [1982], traduit par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1997, p. 478-479.

279 Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 181.

méthodologie archéologique n'est pas nostalgique, n'émet pas un regret du passé, ni même un classement au mérite, au contraire elle est dialectique.

Ces œuvres mettent en place un dialogue entre des ères chronologiques, plus précisément entre des formes médiatiques d'époques distinctes. En effet, les journaux et les sites web, la Picture Collection et *Google Image,* la vidéosurveillance couplée à une base de données et les fichiers anthropométriques de Bertillon, constituent des systèmes de stockage et de partage de données, des moyens d'enregistrement et de transmissions de l'information, autrement dit des media propres à des circonstances temporelles différentes. Si bien que le processus mis en œuvre par ces artistes semble relever, parmi les types d'archéologie du savoir, de l'archéologie des media.

Dresser une histoire de cette approche serait sans doute un non-sens puisque celle-ci ambitionne de rompre avec le discours évolutionniste dont les technologies et les inventions font souvent l'objet. Mais au moins peut-on tenter d'en cerner quelques prédicats. S'appuyant sur l'école allemande médiatique et des théoriciens comme Friedrich Kittler, Fritz Heider ou encore Wolfgang Ernst, les archéologues des media réhabilitent des formes médiatiques anciennes, ratées, marginales ou farfelues qui pour la plupart semblent sans descendance. Ils cherchent là les traces des media les plus contemporains et les moyens de les analyser. Favorisant la discontinuité et les sauts dans le temps, cette méthodologie tente de mieux approcher notre monde médiatique contemporain en allant à contre-courant des discours établis. Aujourd'hui, des chercheurs comme Jussi Parikka, théoricien des *media studies,* au Royaume-Uni, et en France, Yves Citton, théoricien de la littérature et des media activent cette logique et l'ont théorisée et diffusée dans le champ académique[280]. La vision techniciste et progressiste de l'histoire en général et des techniques en particulier cède place à l'idée d'une sédimentation. Jussi Parikka présente cette procédure en 2012 :

> L'archéologie des média s'intéresse aux fouilles dans le passé afin de comprendre le présent et l'avenir. [...] L'archéologie des médias [se] présente comme une manière de réfléchir aux nouvelles cultures médiatiques en mettant à profit les intuitions tirées des nouveaux médias du passé, souvent en mettant l'accent sur les dispositifs, les pratiques et les inventions oubliées, bizarres, improbables ou surprenantes. [...] L'archéologie des média considère les cultures médiatiques comme sédimentées en plusieurs couches, selon des plis du temps, au sein desquels le passé peut être soudain redécouvert d'une façon nouvelle, alors même que les nouvelles technologies deviennent obsolètes à un rythme de plus en plus rapide[281].

Loin de constituer une discipline, cette forme d'attention induit un rapport au temps caractérisé par l'idée de survivance selon Yves Citton[282], qui

280 Le colloque intitulé *Archéologie des media, écologies de l'attention* sous la direction d'Yves Citton, Jeff Guess, Emmanuel Guez, Martial Poirson et Gwenola Wagon, s'est tenu du 30 mai au 6 juin 2016 à Cerisy.

281 Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?* [2012], traduit par Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, 2018, p. 32-34.

282 Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, 385 p.

emprunte cette notion à Georges Didi-Huberman[283] – que Lionel Ruffel citait déjà pour son approche anachronique édifiante. En effet, chez l'historien de l'art, la survivance, notion qu'il reprend lui-même à l'historien de l'art Aby Warburg, ne pense pas le temps et l'histoire en termes d'héritage, c'est-à-dire sous une forme linéaire et orientée, mais plutôt dans une approche anachronique et dialectique. La survivance se manifeste dans des allers-retours temporels, dans des latences et des resurgissements, et c'est à travers ces mouvements qu'il s'agit d'examiner les media contemporains.

L'archéologie des media fait de l'art un terrain particulièrement fertile. Selon Yves Citton, encore, « l'archéologie des media tend à récuser la séparation entre les recherches scientifiques développées dans les universités et les PRATIQUES ARTISTIQUES expérimentées dans les installations et galeries d'art[284] ». Dans son ouvrage, Jussi Parikka écrit également que « [l]es travaux d'archéologie des média recourent très largement à des procédés artistiques[285] ». Pour distinguer les œuvres qui peuvent être qualifiées de médiarchéologiques, il identifie « six façons distinctes d'observer la réapparition de thèmes et d'anciennes technologies des média dans le contexte contemporain – dans des galeries, dans des musées ou en ligne […] : Les créations artistiques qui traitent visuellement de thèmes historiques […] L'art qui invoque des histoires alternatives […] L'art qui joue sur l'obsolescence ou qui en est le résultat […] Les média imaginaires qui sont bel et bien construits […] L'art médiarchéologique qui exploite des archives concrètes […] Les méthodes artistiques de l'archéologie des média qui explorent non seulement le passé, mais aussi la machine, et qui traitent des conditions "enfouies" – techniquement "archéologiques" de nos médialités contemporaines[286]. » À cet égard les œuvres de Mishka Henner, Broomberg & Chanarin et Taryn Simon constituent des propositions artistiques médiarchéologiques.

L'archéologie des media induite dans les œuvres nous permet d'observer et de penser le fonctionnement d'outils utilisés intensément et aveuglément. Face à l'œuvre, l'usage machinal cède la place au regard distancié et à l'analyse. L'expérience artistique permet de rompre avec l'évidence, avec les filiations établies, avec les lignes droites, et substitue à celles-ci des chemins de traverse.

Ainsi, penser les pratiques artistiques contemporaines documentaires seulement en termes de rupture, de démarche inédite, produirait un contresens tant ces formes s'élaborent à travers des résurgences assumées. Pas plus que les termes en post- précédemment évoqués, le terme post-documentaire qu'il aurait été tentant d'utiliser, ne semble donc convenir pour penser ces

283 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 59 ; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 333 p.

284 Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 196. Les majuscules dans cette citation proviennent du texte original.

285 Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, *op. cit.*, p. 239.

286 *Ibid.*, p. 242-245.

pratiques, d'autant qu'il ne désigne pas, pour ceux qui y recourent, la condition fluide des images. Ce mot apparaît dans le titre d'un texte de Martha Rosler publié en 1996[287], *Post-Documentary, Post-Photography*. Si l'artiste américaine y traite de l'objectivité de la photographie à l'ère numérique, elle semble davantage recourir à cette terminologie pour recommander une pratique se substituant à la *street photography*, qu'elle juge indifférente à son regardeur, à son sujet et à ses circonstances de prise de vue. En 2002, John Corner liste les éléments d'un contexte post-documentaire[288] relatif à la sphère télévisuelle, caractérisé par une dispersion qui empêche d'attribuer au documentaire une identité générique, par une dimension performative et ludique sous le poids de la téléréalité, et par le développement d'émissions qui placent les téléspectateurs à la fois comme voyeurs et comme juges des talents. Enfin, l'expression a également surgi sur la couverture d'une édition d'*Art press*[289] en 2016, réunissant des entretiens de photographes comme les Becher, Allan Sekula, Gilles Saussier ou encore Taryn Simon, qui s'inscrivent tout à fait dans l'éthique recommandée par Martha Rosler. On peut toutefois regretter que le terme n'y soit jamais défini.

Loin de nier l'accélération, la fluidisation des données, la globalisation, le bouillonnement, en encore le brouhaha actuel pour reprendre l'image de Lionel Ruffel, les artistes qui empruntent la voie documentaire aujourd'hui en arts plastiques privilégient des pratiques archéologiques qui « ont la vertu de nous obliger à penser que le temps est plissé. En dehors de l'axe du temps linéaire avant-après[290] » pour reprendre les termes de Jussi Parikka. Au lieu d'envisager une invention technologique dans une approche techniciste et progressiste, sous le seul angle de l'innovation, il s'agit de déceler ce qui provient de formes préexistantes. Dans un texte consacré à Martha Rosler, la commissaire d'exposition néerlandaise Ine Gevers relie les pratiques photographiques qu'elle qualifie de post-documentaires à une condition post-media. À l'ère d'un brouillage des frontières entre les media et entre les disciplines, « la distinction entre la photographie en tant que document, en tant qu'enregistrement ou en tant qu'œuvre d'art ne peut plus être faite[291]» dit-elle. Si elle laisse entendre ainsi l'existence d'une rupture temporelle radicale que nous nous sommes employée à invalider, elle ajoute toutefois que « [l]es photographes, les cinéastes et les artistes post-documentaires se demandent si leur engagement peut être défini sur la base d'une

287 Martha Rosler, « Post-Documentary, Post-Photography » [1996], *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 151-206.

288 John Corner, « Performing the Real: Documentary Diversions », *Television & New Media*, vol. 3, n°3, août 2002, p. 255-269.

289 Collectif, *La Photographie, Tome 3 : (Post-)documentaires*, Paris, Art press, 2016, 112 p.

290 Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, *op. cit.*, p. 254.

291 « the distinction between the photograph as document, as registration or as work of art can hardly be made any more ». Ine Gevers, « Images that Demand Consummation: Postdocumentary Photography, Art and Ethics », site de Ine Gevers, http://inegevers.net/site/?s=publications&id=244, 2005 (consulté le 8 avril 2019) [traduction personnelle].

perspective éthique plutôt que purement esthétique[292] ». Plus précisément, elle cherche à démontrer que certains photographes rapprochent éthique et esthétique, pour offrir une perception du monde au-delà des stéréotypes ou du déjà connu. Il nous semble qu'en refusant la rhétorique de l'innovation, de l'inédit, de l'originalité, c'est certainement avec éthique, à contre-courant de ces discours dominants que les œuvres de notre corpus proposent aux spectateurs de s'engager.

292 « Postdocumentary photographers, filmmakers and artists are asking themselves whether their engagement can perhaps be defined on the basis of an ethical instead of purely an aesthetic perspective ». *Ibid.*

Conclusion intermédiaire

Les pratiques documentaires dans le champ de l'art contemporain se caractérisent par une méta-réflexion afférente à la pratique documentaire en général, et par une distance vis-à-vis des notions de vérité ou de neutralité qui nous a conduite à les qualifier d'essais. Davantage encore, les œuvres étudiées, représentatives en cela de celles du corpus, se singularisent par la dialectisation qu'elles instaurent avec l'histoire des pratiques documentaires, des projets photographiques et des formes artistiques antérieures. Si bien que l'usage des termes en post- auxquels ont parfois recours les artistes, les commissaires, les critiques et quelques théoriciens pour souligner l'idée d'un changement radical ne peut être que temporaire, le temps de laisser venir à nous et d'apprivoiser les nouvelles démarches qui nous déstabilisent.

Face aux bouleversements inédits, il apparaît que les artistes qui entreprennent de documenter le monde optent couramment pour une stratégie archéologique. Il s'agit pour eux de ne pas penser le contemporain sous l'angle de la rupture et de l'innovation, encore moins d'y réagir par la tactique de la *tabula rasa,* pas plus il n'est question d'opérer une déshistorisation du propos qui conduirait à une dépolitisation de celui-ci comme cela a pu être le cas dans l'exposition *The Family of Man.* Au contraire, le présent immédiat est abordé *via* une approche qui échappe au temps historicisé, séquentiel et linéaire, une stratégie qui constitue le moyen d'esquiver les cadres préconçus, les modélisations imposées, et garantit d'autres formes d'intelligibilité. Ainsi, avec des sujets aussi distincts que l'information journalistique, un portrait de la société russe ou encore un système d'archivage analogique, ces œuvres proposent toutes de renouveler notre attention, que ce soit face au traitement médiatique de l'actualité, face à un système de surveillance ou encore face à un moteur de recherche.

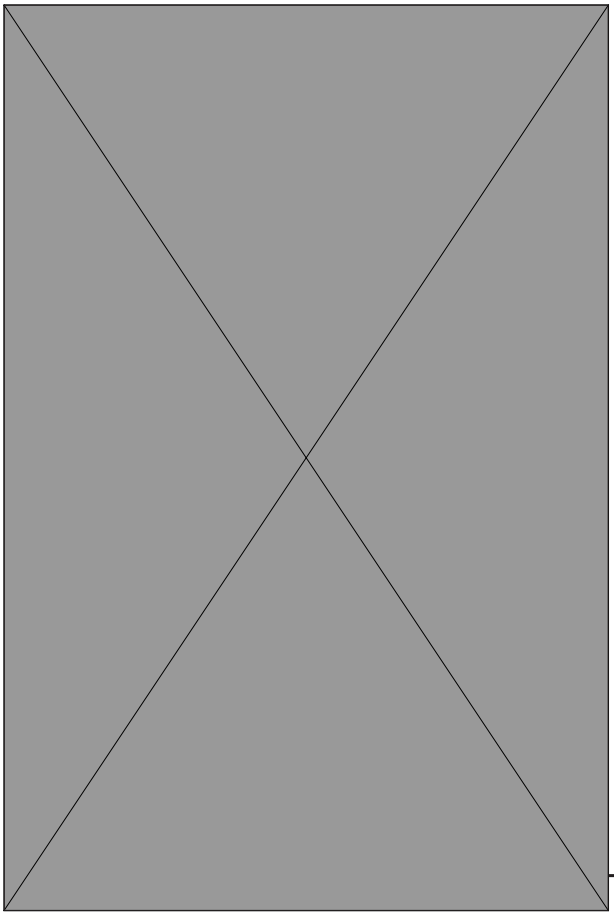
Si nous avons rapproché cette méthode, résolument non linéaire, de l'archéologie des médias, c'est qu'outre leur constitution sédimentée, les œuvres concernées mettent en jeu une articulation medium/média qu'il s'agit d'étudier dans la seconde partie de cette thèse.

2

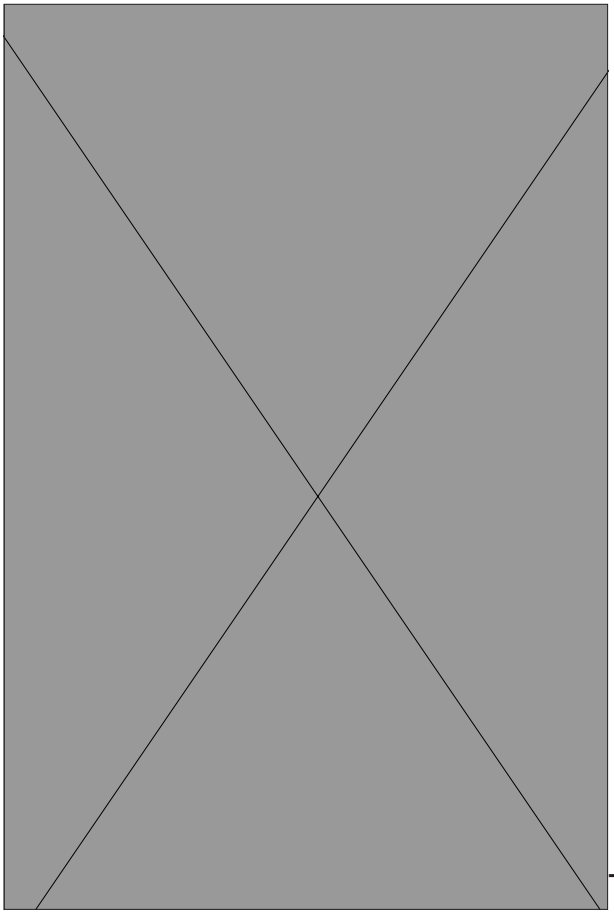
D'une logique de medium à une logique de média : les pratiques artistiques documentaires au prisme des médias numériques

« Au moyen de toutes les interventions paradoxales, les arts mettent en évidence les conditions matérielles du sens, et font affleurer les structurations inapparentes des médias. C'est justement en faisant jouer les médias contre leur fonctionnalité première [...] que les stratégies paradoxales font apparaître leur fonctionnement. Il faut donc apprendre à brosser à rebrousse-poil le medium ».

Dieter Mersch, *Théorie des médias - une introduction,* traduit par Stefanie Baumann et Philippe Farah, Djion, Presses du Réel, 2018, p. 271.

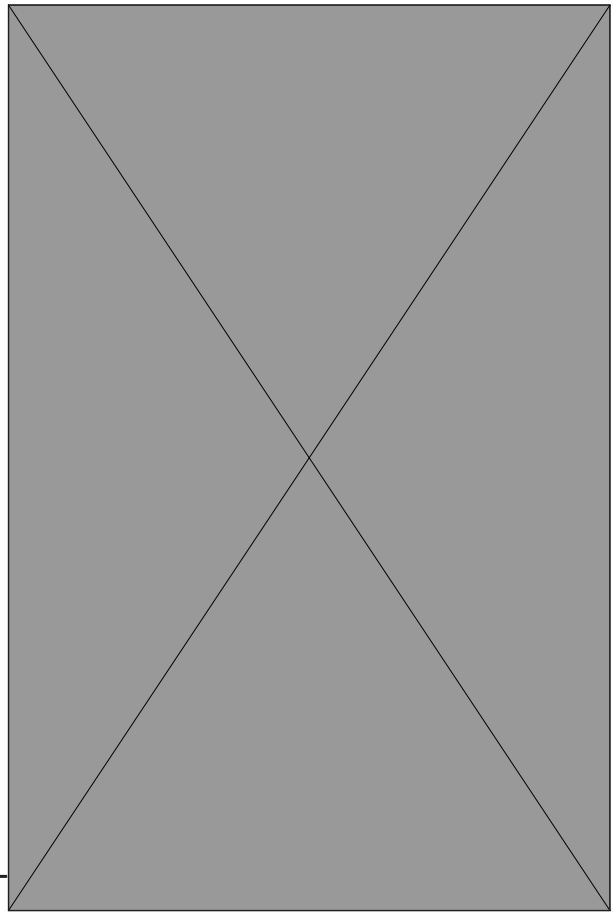


→ 1

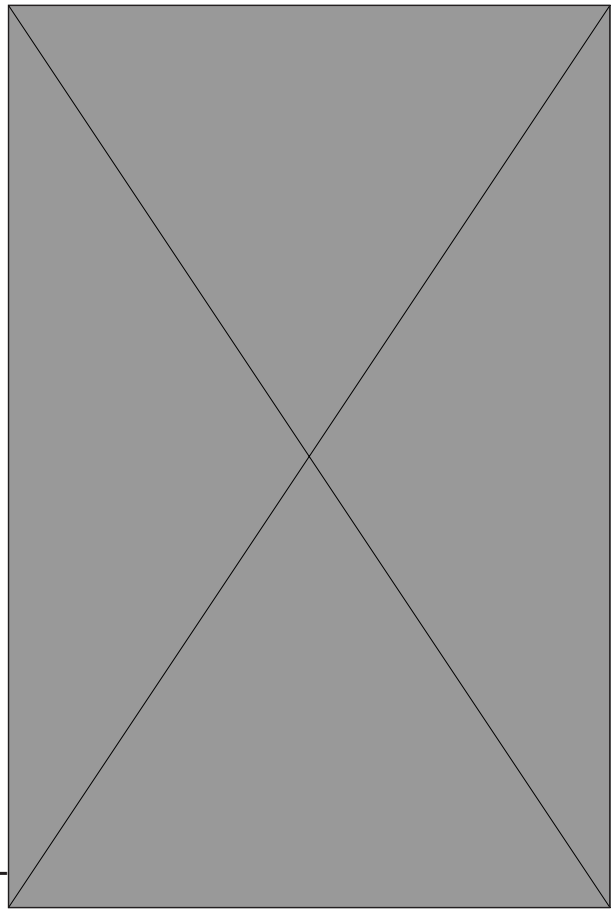


→ 2

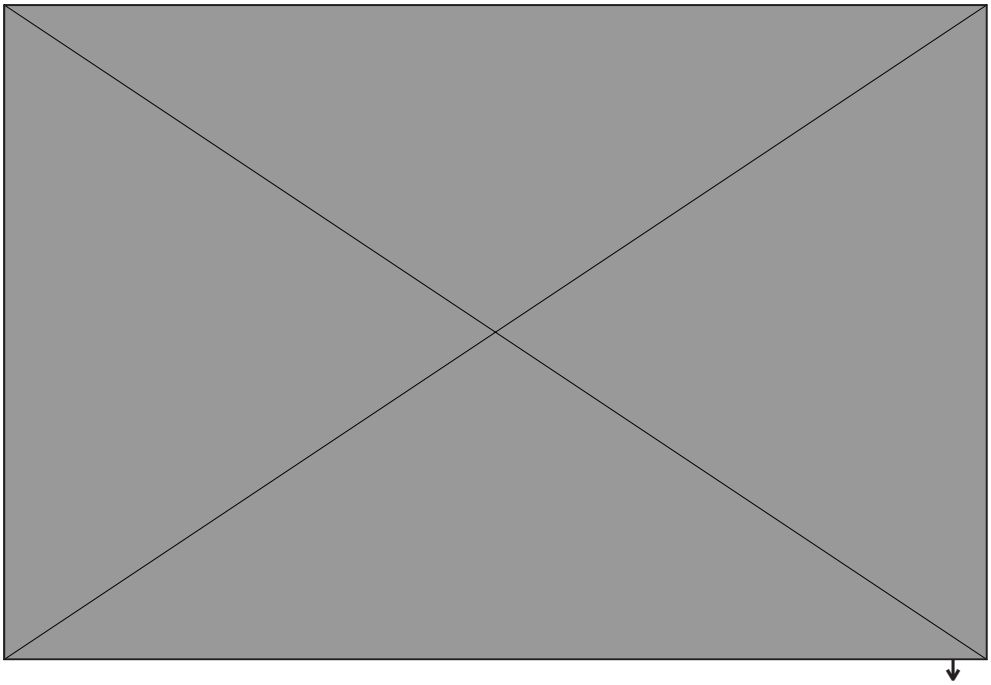
→ 160



3 ←

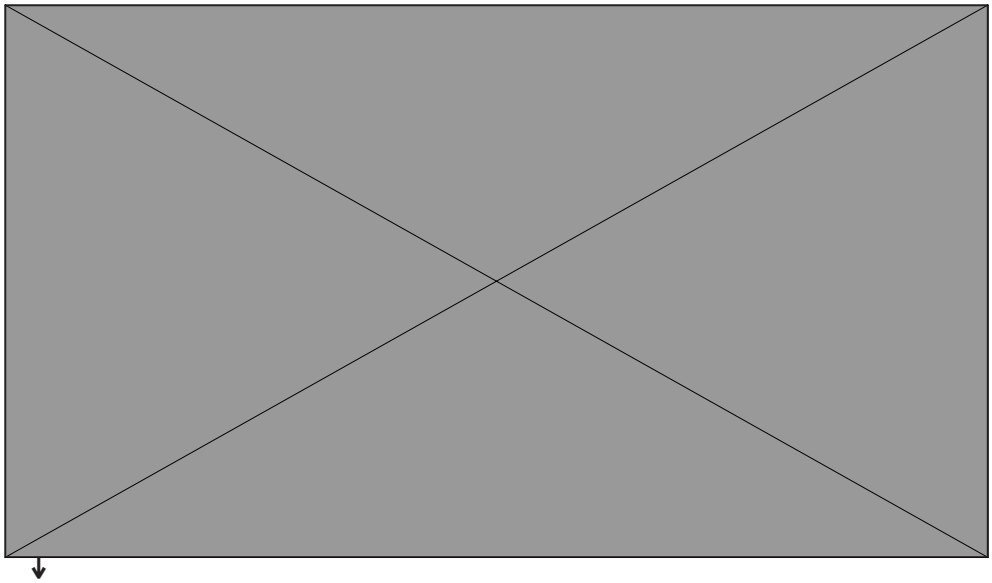


4 ←

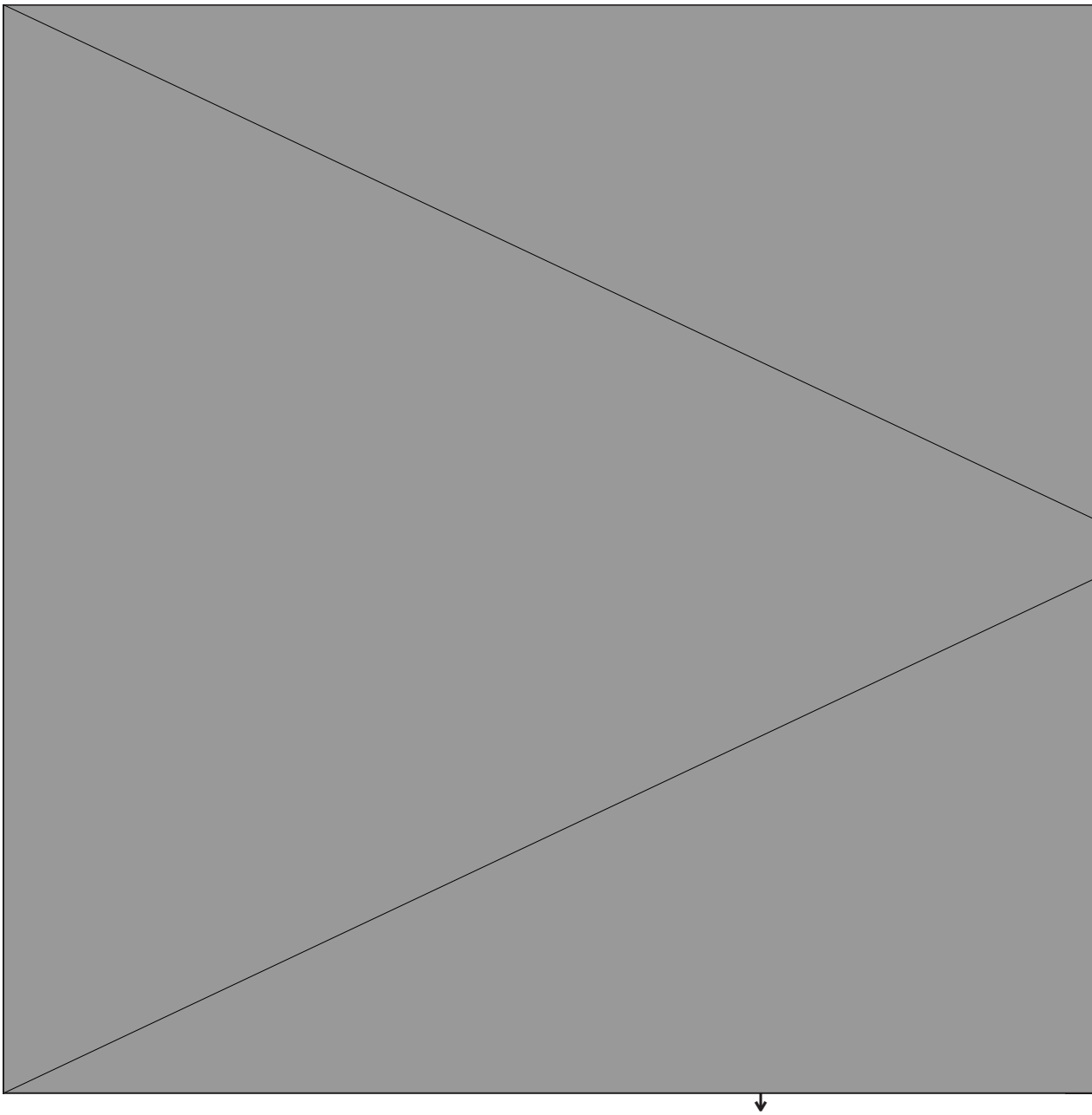


5

→ 162

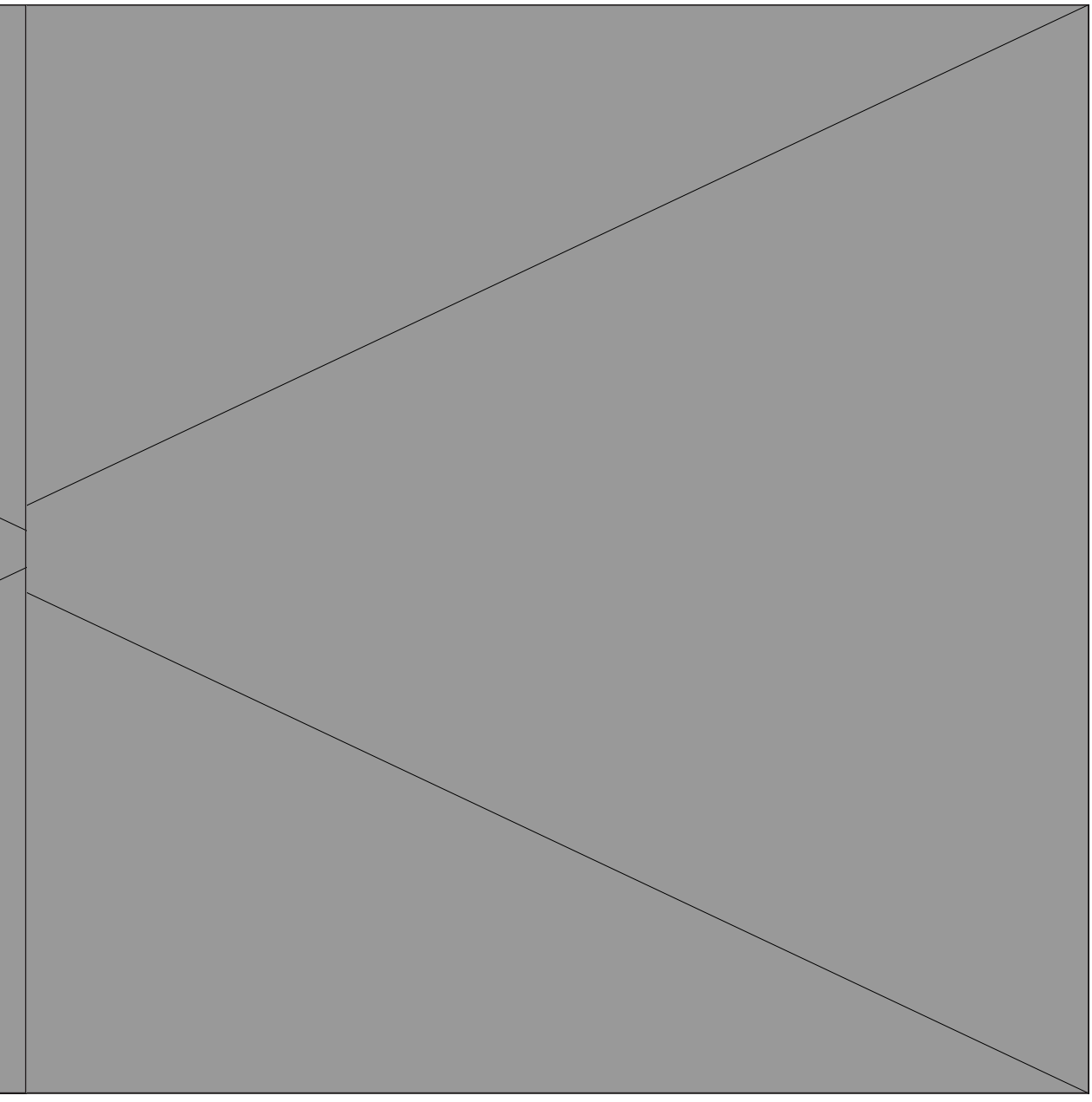


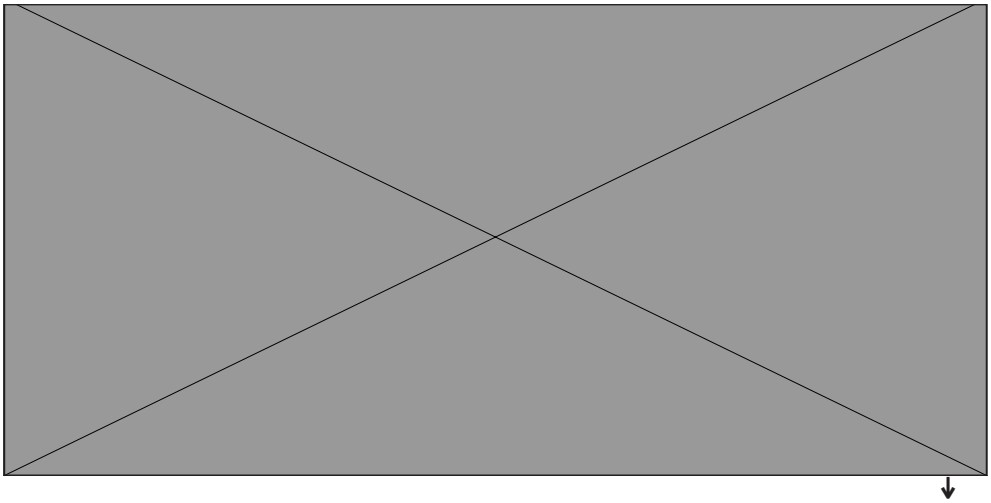
6



↓ 7

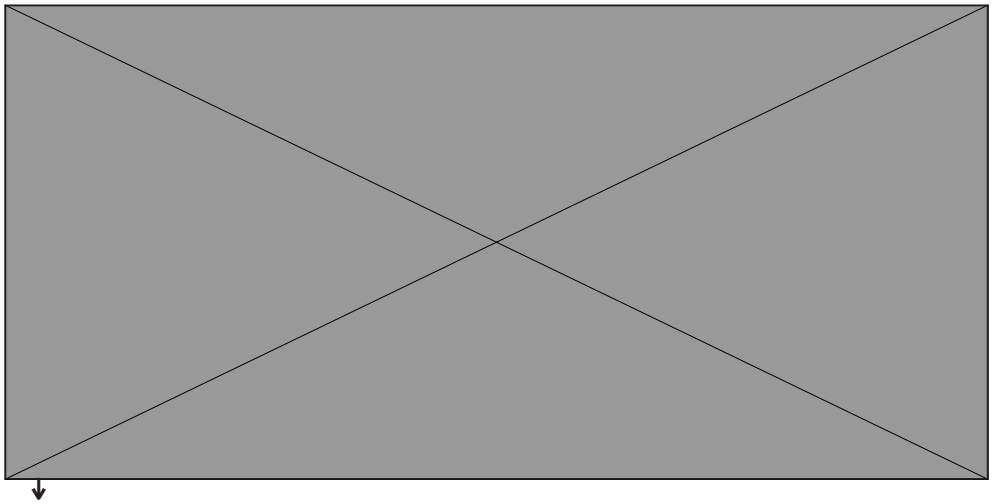
→ 164





↓ 8

→ 166



9

↓

Légendes

1
Taryn Simon
Birds of the West Indies (Part 1), A.1Honey Ryder (Ursula Andress), 1962 - 2013

2
Taryn Simon
Birds of the West Indies (Part 1), A.31 Bibi Dahl (Lynn-Holly Jonhsson), 1981 - 2013

3
Taryn Simon
Birds of the West Indies (Part 1), B.45 Hasselblad Camera Signature Gun, 1989 - 2013

4
Taryn Simon
Birds of the West Indies (Part 1), C.42 Aston Martin DBS, 2008 - 2013

5
Rabih Mroué
Pixelated Revolution - 2011
Conférence non-académique, 50 min

6
Gwenola Wagon
Globodrome - 2009-2012
Vidéo, 62 min

7
Gwenola Wagon
World Brain - 2015
Plateforme Arte, en ligne sur worldbrain.arte.tv (de 2015 à 2019)

8
Taryn Simon et Aaron Swartz
Image Atlas - 2012
En ligne sur www.imageatlas.org. Recherche des mots « Aaron Swartz » le 1er juillet 2019

9
Taryn Simon et Aaron Swartz
Image Atlas - 2012
En ligne sur www.imageatlas.org. Recherche du mot « Taryn Simon » le 16 juillet 2019

↓

L'entreprise documentaire dans le champ des arts plastiques s'attache particulièrement à examiner les moyens de son énonciation. À l'ère de la diffusion en ligne des images, nous faisons l'hypothèse qu'elle procède en se gardant d'approcher ces dernières comme des entités closes et autonomes, et bien au contraire en prenant en compte leur fluidité inédite. Si bien qu'au lieu de se préoccuper du devenir du medium image à l'aune de sa nature digitale, nous pensons que les artistes s'intéressent à son devenir média à l'aune de sa circulation sur Internet.

En effet, dans le champ de l'art et plus particulièrement dans celui de l'art documentaire, les liens privilégiés de la photographie et de la vidéo avec les médias d'information et de communication semblent trouver un prolongement à travers des œuvres qui adoptent les logiques des nouveaux médias numériques comme l'intermédialité et la variabilité.

Avec leur portée référentielle, les œuvres à dimension documentaire constituent des entremetteuses avec le réel. Toutefois, plutôt que de disparaître comme intermédiaire, ces œuvres paraissent assumer leur médialité et plus encore s'attacher à révéler la médialité en général en donnant à voir des médias d'information et de communication qu'elles intègrent en leur sein.

Cette hypermédiacie, provoquée par la remédiation de médias au sein des œuvres, pourrait alors favoriser une critique des médias visuels numériques et constituer une spécificité des œuvres documentaires contemporaines qui fait apparaître les médias comme dispositifs et l'expérience de médiation comme expérience du réel.

I.
Du concept de medium à l'esthétique post-media

1• Médialité : terminologie et historique

La circulation incessante des photographies et des vidéos au format numérique nous laisse croire à une incorporalité de celles-ci. Pourtant, nous l'avons précisé en introduction, Gottfried Boehm[293] et W.J.T. Mitchell[294] affirment la nécessité de l'incarnation de l'image, entendue comme représentation en général. Peu de temps auparavant, Hans Belting a également relevé l'inéluctable nécessité d'un medium physique pour rendre visibles les images et les transmettre :

> Toute image matérielle ou technique a besoin pour apparaître d'un support dans lequel elle puisse s'incarner et éventuellement se transmettre. C'est par le concept générique de « médium » que je désigne ici les divers moyens utilisés ou inventés par l'homme pour satisfaire à cette indispensable condition de possibilité. Il peut s'agir aussi bien de supports inanimés (la pierre d'une statue ou le panneau de bois peint d'un portrait, par exemple) que vivants (essentiellement le corps humain et ses facultés d'imagination et de mémoire)[295].

Les pratiques artistiques documentaires actuelles ont en commun de particulièrement travailler les notions de medium et de média, entendus comme support de matérialisation de l'image et comme moyen de diffusion – du fait d'abord de la reproductibilité mécanique de celle-ci, puis numérique. Une telle affirmation implique, avant d'être démontrée, une définition des termes medium et média ainsi qu'une présentation préalable, bien qu'inévitablement parcellaire, des thèses défendues par quelques théoriciens

293 Gottfried Boehm, « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 28.

294 W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, *op. cit.*, p. 17.

295 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* [2001], traduit par Jean Bernard Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 7.

des media tant dans le champ de l'art que dans le champ des sciences de l'information et de la communication, et dans le champ plus global de la médialité.

Les *Medienstudien* en Allemagne et les *Media Studies* dans le monde anglophone se sont, en effet, employées à dresser une théorie des media qui recouvre des éléments matériels ou des technologies, mais aussi des fonctions sociales, des pratiques ou des institutions. Si elles sont conceptuellement polysémiques, ces recherches sont fort utiles à notre étude. D'une part, la réflexion sur la médialité en général se révèle particulièrement nourrie des pensées sur le medium artistique. Sans être des historiens de l'art ou des esthéticiens, certains chercheurs en théorie des media analysent et déplacent le concept de medium artistique pour examiner le champ médiatique en général. D'autre part, l'image s'avère un medium particulièrement poreux qui se caractérise par les relations qu'elle entretenait et qu'elle entretient encore avec les autres media artistiques et les médias de masse, participant considérablement à l'avènement de l'ère actuelle qui peut être qualifiée de post-media.

a• Medium et média

Le terme medium se distingue par l'ampleur de son champ sémantique et son instabilité orthographique lors de sa traduction en français. Afin d'identifier ses significations, Pascal Krajewski, chercheur en arts et sciences de l'art, propose de discerner « trois territoires[296] » d'usage du terme, que nous reprenons dans l'ordre énoncé par le théoricien, de son emploi le plus ordinaire au plus ciblé : un « usage populaire », un « usage scientifique » et un « usage esthétique ». Si ce découpage tripartite est schématique et les contenus ainsi séparés loin d'être inconciliables, il permet d'organiser la diversité de la pensée sur la médialité.

Premièrement, dans son « usage populaire[297] » dit l'auteur, le terme est à rapprocher du médiatique et désigne les moyens d'information et de communication en direction du grand public, autrement dit les médias de masse. Il véhicule un message à un groupe. Il est toutefois, au sein de ce champ, polysémique puisqu'il pointe aussi bien le type de contenu (un article, une dépêche, un commentaire, etc.), qu'un appareil de transmission (un écran de télévision, une impression, un poste radio), ou l'institution chargée de la production de l'information (un groupe de presse, une chaîne…).

Deuxièmement, dans le sillon des *Medienstudien* et des *Media Studies,* le terme peut prendre une signification très large et désigner tout moyen, intermédiaire, milieu, qui engendre une médiation, un échange, un déplacement. L'usage des reformulations successives démontre combien il est malaisé de définir le concept dans cette détermination. On peut retenir que le medium y est une interface entre un ou des sujets et une ou des choses.

296 Pascal Krajewski, « Qu'appelle-t-on un médium ? », *Appareil*, 2015, [En ligne], https://appareil.revues.org/2152 (consulté le 18 mai 2017).

297 Pascal Krajewski, « Qu'appelle-t-on un médium ? », art. cit.

Quant à la troisième acception déterminée par Pascal Krajewski, elle s'inscrit dans le contexte de l'esthétique et du découpage des disciplines artistiques, et désigne alors autant un support qu'une technique qui conditionnent l'existence d'une œuvre[298]. Le concept de medium artistique est une découverte tardive au regard de l'histoire de l'art puisqu'il fallut attendre l'émergence de l'art moderne pour théoriser sous ce terme une recherche d'autonomie de l'art vis-à-vis du réel et des diverses pratiques entre elles dans le champ des arts plastiques. Les arts ont, en effet, d'abord été pensés sous l'angle d'une correspondance. Avec l'*Ut pictura poesis,* formule reprise d'un vers de *L'Art poétique* d'Horace, les rapports entre la peinture et la poésie ont été considérés en termes d'influences de la première sur la seconde. Puis, les auteurs de la Renaissance ont inversé le sens de la comparaison, l'*Ut pictura poesis* consistant alors à définir la peinture en fonction de critères qui sont ceux des arts poétiques. Néanmoins, il est possible d'identifier des prémices de l'entreprise de différenciation entre les arts dans le découpage ancien entre les *teckné* à l'Antiquité, puis entre les arts libéraux et mécaniques au Moyen-Age. À la Renaissance, le *Paragone* a ensuite amplifié les discours théoriques sur l'art par la comparaison des mérites respectifs de la peinture et de la sculpture. Enfin, en 1766, Gotthold Ephraim Lessing s'est employé à discerner dans le *Laocoon ou Des limites respectives de la peinture et de la poésie*[299], la spécificité de la peinture comme art de l'espace, de la poésie comme art du temps, en expliquant que la dissimilitude médiale entre l'image et le texte tenait dans leur régime propre de signes.

Afin de remédier à la confusion inhérente à un terme aussi labile, Yves Citton propose, dans son récent ouvrage intitulé *Médiarchie*, de définir le medium sans accent (au pluriel media) comme « *tout ce qui sert à enregistrer, à transmettre et/ou à traiter de l'information, des discours, des images, des sons*[300] » et le média (au pluriel médias) comme « *tout ce qui permet de diffuser de l'information, des discours, des images ou des sons à un public*[301] ». Dans notre thèse, nous suivrons ce modèle pour notre usage des termes tout en maintenant dans les citations et les titres d'ouvrage l'écriture choisie par les auteurs ou les traducteurs. Le medium (au pluriel media) désignera un moyen, une entité qui autorise une transmission, un intercesseur en général. Afin de gagner en clarté, nous joindrons au terme « medium » le qualificatif « artistique » pour désigner les moyens d'expression d'une œuvre, techniquement et matériellement déterminés, tandis que nous aurons recours au

298 On pourrait ajouter que dans le champ de la peinture, le medium est également le produit qui permet de lier les pigments.

299 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* [1766], traduit par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011, 332 p.

300 Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 31. Les italiques sont de l'auteur.

301 *Ibid.*, p. 32. Les italiques sont de l'auteur.

terme de « média » (au pluriel « médias ») pour nommer les moyens d'information et de communication à destination du grand public[302].

Dans sa *Théorie des médias*[303], Dieter Mersch fournit une véritable traversée historique de la conception du medium qui a largement alimenté l'analyse que nous livrons dans les lignes suivantes. Le philosophe allemand relève que le concept renvoie initialement à l'*a priori* langagier avant de se référer à l'*a priori* technique. Jusqu'au XIXe siècle, la réflexion sur la médialité porte en effet essentiellement sur les mots et l'écrit. Loin d'être des contenants neutres, ceux-ci sont considérés comme des agents ambivalents, modélisant la connaissance et la perception des idées. La théorie des media va cependant être dynamisée par l'avènement des outils de communication de masse, déterminant une approche du medium qui privilégie les instruments techniques au détriment du langage parlé, sans se réduire à une perspective technologiste toutefois. C'est sur ces secondes analyses que nous nous penchons principalement.

Au début du XXe siècle, le resserrement de l'intérêt pour le medium autour des technologies de la communication amène à ne plus envisager celui-ci dans un rapport avec l'individu isolé, mais avec les masses. La notion de « masse » détient l'idée d'une nature commune des êtres qui ouvre la voie à une vision égalitariste, si bien que de nombreuses théories des media sont élaborées depuis le cadre offert par la pensée marxiste. Dieter Mersch met ainsi en lumière une approche critique marxiste du medium, déployée notamment par Walter Benjamin et Bertolt Brecht dans les années 1930 puis par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer jusque dans les années 1960.

Walter Benjamin s'intéresse à l'image technique comme medium artistique et comme moyen de communication, et plus encore à l'articulation de ces deux dimensions. Avec la reproduction mécanique des œuvres d'art par le truchement de la photographie et du cinéma, et du fait de leur existence comme œuvres d'emblée multiple, Benjamin relève la fin de l'*aura*[304], la disparition du *hic et nunc* qui attachaient l'expérience de l'œuvre unique à un moment solennel inscrit dans un temps et un espace singuliers. L'œuvre est rendue accessible au plus grand nombre, elle est démocratiquement perceptible, surtout elle n'est plus « parasitée[305]» par la fonction de rite, elle n'est plus regardée sous l'angle religieux du recueillement individuel, mais s'en autonomise par la fonction d'exposition qu'autorise la multiplicité des œuvres. Ne reposant plus sur le rituel, la fonction de l'art se fonde désormais sur le politique, explique Benjamin. Cependant, la dimension cultuelle de l'expérience n'est pas définitivement écartée, elle demeure au contraire,

302 Cette distinction ne vise cependant pas à introduire un clivage entre une réflexion sur les médias de masse et une réflexion sur le medium en général. Lire au sujet de cette opposition Jan Baetens, « Le Médium n'est pas soluble dans les médias de masse », *Hermès*, n°70, décembre 2014, p. 40-45. Au contraire le lecteur verra par la suite que nous avons pris soin de connecter les deux.

303 Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction*, *op. cit.*

304 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », art. cit.

305 Selon Benjamin, « la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel ». *Ibid.*, p. 185.

sous une forme reconfigurée en ne portant plus sur l'œuvre, mais sur ce que montre celle-ci. Émergent en effet le culte de la vedette et le culte de l'homme politique, contre lequel Benjamin, témoin de la montée du nazisme, met en garde.

Benjamin, comme Brecht avec la radio, manifeste un espoir d'émancipation des peuples grâce aux moyens de communication et d'information. Il émet toutefois une réserve quant au risque de manipulation des foules, qui est radicalisée par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer à travers le concept d'« industrie culturelle » employé dès 1947 dans *La Dialectique de la raison* et repris par Adorno seul, en 1964, dans l'article « L'Industrie culturelle ». En forgeant cette expression, il s'agit pour l'auteur de désigner la production industrielle des biens culturels résultant du prodigieux développement des médias de masse – cinéma, presse, radio, télévision, publicité, disque – et de livrer un réquisitoire contre la standardisation et la marchandisation de la culture, et l'aliénation des masses que ces dernières provoquent :

> La praxis entière de l'industrie culturelle applique carrément la motivation du profit aux produits autonomes de l'esprit. […] La culture qui d'après son propre sens non seulement obéissait aux hommes, mais toujours aussi protestait contre la condition sclérosée dans laquelle ils vivent et par là leur faisait honneur, cette culture, par son assimilation totale aux hommes, se trouve intégrée à cette condition sclérosée ; ainsi elle avilit les hommes encore une fois. Les productions de l'esprit dans le style de l'industrie culturelle ne sont plus aussi des marchandises, mais le sont intégralement[306].

Le projet d'émancipation des Lumières semble définitivement condamné par l'appareillage médiatique, car selon Adorno :

> L'effet d'ensemble de l'industrie culturelle est celui d'une anti-démystification, celui d'une anti-*Aufklarung* ; dans l'industrie culturelle, comme Horkheimer et moi l'avons dit, la démystification, l'*Aufklârung,* à savoir la domination technique progressive se mue en tromperie des masses, c'est-à-dire en moyen de garrotter la conscience. Elle empêche la formation d'individus autonomes, indépendants, capables de juger et de se décider consciemment. Mais ceux-ci sont la condition préalable d'une société démocratique qui ne saurait se sauvegarder et s'épanouir qu'à travers des hommes hors de tutelle[307].

Seul l'art conserve, selon le représentant de l'école de Francfort, les moyens de s'opposer à cette industrie culturelle qui condamne toute velléité émancipatrice.

La théorie marxiste des media s'est donc essentiellement attachée à élaborer une déconstruction des media en tant que médias, c'est-à-dire comme moyens de communication et d'information constitutifs d'une sphère publique. La critique qu'elle porte aux médias de masse comme vecteurs d'aliénation reste prégnante aujourd'hui tout comme le terme d'« industrie culturelle » qui s'est amplement propagé dans le discours courant. Toutefois, il nous semble que cette attaque, tout en gardant une part de sa validité,

306 Theodor Wiesengrund Adorno, « L'Industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n°1, 1964, p. 13.

307 *Ibid.*, p. 18.

peut être nuancée au moins à deux égards. En premier lieu, elle semble parfois induire un découpage éthiquement problématique : en marge des foules ignorantes et manipulables, existeraient des individus capables, eux, de se soustraire à l'ascendance des médias[308]. Par ailleurs, la passivité des cibles médiatiques peut être repensée, d'autant plus que les nouveaux médias autorisent en partie le *feedback* que Brecht appelait de ses souhaits[309]. L'opportunité d'une rétroaction offerte par les technologies et sa portée démocratique se révèle tout à fait enthousiasmante, mais néanmoins complexe, nous aurons l'occasion de le commenter plus loin.

Parallèlement à l'école de Francfort, l'école canadienne[310] a produit une théorie des médias qui dépasse la sphère de la communication et de l'information, bien que cette dernière y occupe une place notable. L'économiste politique Harold Innis, précurseur de cette pensée sur le continent américain, propose une histoire du développement des médias en lien avec le façonnage et l'évolution des cultures et des régimes de pouvoir. Entre autres, dès 1951 dans *The Bias of Communication*, Innis distingue les médias basés sur le temps des médias basé sur l'espace :

> Un moyen de communication a un impact majeur sur la répartition du savoir dans le temps et l'espace et il est nécessaire de se pencher sur ses caractéristiques pour pouvoir juger correctement de son influence sur l'échiquier culturel du moment. En fonction de ses propriétés, un tel médium peut s'avérer mieux adapté à la propagation temporelle du savoir qu'à sa propagation spatiale, en particulier s'il est lourd, durable et difficilement transportable, tout comme inversement, s'il est léger ou facile à transporter, mieux convenir à une propagation spatiale que temporelle. Cette emphase relative sur l'espace ou le temps implique une orientation [*bias*] décisive de la culture dans laquelle il est intégré[311].

D'après le théoricien, les médias basés sur le temps favorisent la stabilité, la tradition et la religion, tandis que les seconds, établis sur l'espace, autorisent des changements rapides, des déplacements plus aisés et par conséquent l'extension impérialiste[312]. L'auteur établit ainsi l'existence de « biais » médiatiques c'est-à-dire la propension des médias à participer à configurer les sociétés.

---

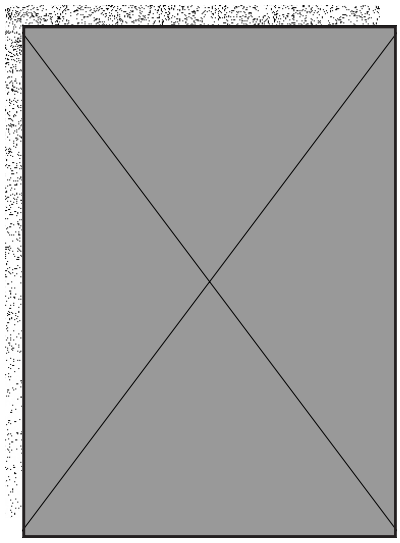
308 Ce découpage est explicité dans *Le Partage du sensible* de Jacques Rancière, qui discerne des monopoles et des « incomptés » dans le champ esthétique et politique par un système de confiscation. W.J.T Mitchell, dans *Que veulent les images ?,* met fin à une division analogue en énonçant ironiquement la phrase : « Les sauvages, les enfants, les masses illettrées sont peut-être des moutons que les images induisent en erreur, mais nous autres modernes sommes au-dessus de tout cela ». W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, *op. cit.*, p. 45.

309 Bertolt Brecht cité dans Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction, op. cit.*, p. 78.

310 Si l'École de Francfort renvoie à un groupe d'intellectuels allemands, comme Benjamin, Adorno, Horkheimer, réunis autour de l'Institut de Recherche Sociale de Francfort fondé en 1923, le terme d'École Canadienne n'est pas rigoureusement juste. Il désigne, plutôt qu'une école de pensée effective, un groupe de chercheurs de disciplines académiques diverses. Il permet toutefois de désigner un ensemble de théoriciens parmi lesquels Eric Havelock et Edmund Carpenter, rassemblés par leur intérêt pour les sciences médiales et dont Marshall McLuhan constitue l'instigateur principal.

311 Harold A. Innis cité dans Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction, op. cit.*, p. 101.

312 On peut rapidement rappeler le rôle de la photographie au sein de la colonisation comme moyen d'exhibition de l'exotisme, comme vecteur de célébration de l'entreprise coloniale, mais aussi comme outil de contrôle dans le cadre du recensement des populations.



Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects [1967]*, San Francisco, Hardwire, 1996, p. 34-37

Lecteur et collègue d'Innis à l'Université de Toronto, Marshall McLuhan poursuit les travaux de celui-ci sur la médialité. Il propose d'approcher le concept sous l'angle de la prothèse puisque, dit-il, « tous les médias sont des extensions d'une faculté humaine – psychique ou physique[313] ». « La roue est une extension du pied[314] », « le livre est une extension de l'œil[315]», « le vêtement, une extension de la peau[316] », « un circuit électrique une extension du système nerveux central[317] ». Dans *The Medium is the massage,* les énoncées de McLuhan sont reformulés et étayés par une hybridation de media visuels et linguistiques, mise en œuvre par le designer graphique Quentin Fiore et l'éditeur Jerome Agel, véritables coauteurs du livre. L'édition démontre que le medium est tout autant son contenu que les mécanismes qu'il met en œuvre, idée qui culmine dans la désormais célèbre formule « le message c'est le medium » :

> En effet, le « message » d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines. Le chemin de fer n'a pas apporté le mouvement, le transport, la roue, ni la route aux hommes, mais il a accéléré et amplifié l'échelle des fonctions humaines existantes, créé de nouvelles formes de villes et de nouveaux modes de travail et de loisir. Et cela s'est produit partout où le chemin de fer a existé, que ce soit dans un milieu tropical ou polaire, indifféremment des marchandises qu'il transportait, c'est-à-dire indifféremment du contenu du médium « chemin de fer ». L'avion, lui, en accélérant le rythme du transport tend à dissoudre la forme « ferroviaire » de la ville, de la politique et de la société, et ce, indifféremment de l'usage qui en est fait[318].

L'influence d'Innis est particulièrement présente à travers l'évocation des transports et de l'impact des médias sur l'expérience humaine. En outre, le medium relève du « massage[319] » comme en témoigne l'anecdote du titre accidentellement donné à l'ouvrage de McLuhan. Le fils du théoricien raconte en effet que la formule provient d'une coquille du typographe qui plaça un « a » plutôt qu'un « e », heureuse erreur que l'auteur, épris de bons mots, souhaita conserver[320]. Le message devint « *Mass Age* », autrement dit

313 « All media are extensions of some human faculty – psychic or physical ». Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* [1967], San Francisco, Hardwire, 1996, p. 26 [traduction personnelle].

314 « The wheel is an extension of the foot ». *Ibid.*, p. 27-33 [traduction personnelle].

315 « the book is an extension of the eye ». *Ibid.*, p. 34-37 [traduction personnelle].

316 « clothing, an extension of the skin ». *Ibid.*, p. 38-39 [traduction personnelle].

317 « electric circuitry, an extension of the central nervous system ». *Ibid.*, p. 40 [traduction personnelle].

318 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : Les Prolongements technologiques de l'homme* [1964], traduit par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968, p. 26.

319 Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, *op. cit.*, p. 26.

320 L'anecdote est livrée sur https://www.marshallmcluhan.com/common-questions (consulté le 25 septembre 2018).

l'ère des médias de masse, mais aussi « massage », c'est-à-dire pétrissage, modelage. Toutefois la formule, reprise et traduite dans diverses langues, fut conservée avec le mot « message », plus explicite.

Depuis McLuhan et la large audience accordée à son travail, on sait que le medium dépasse le périmètre de l'objet ou du canal et qu'il est à envisager comme un environnement à l'origine de rapports de force et de perceptions orientées. Vilém Flusser actualise cette idée dans son étude de la communication à l'ère télématique. Il compte parmi les premiers, à la fin des années 1970[321], à formuler la conviction d'un changement de paradigme social et culturel avec l'avènement du numérique et d'une codification des médias : « les informations sont stockées dans des codes, le mot "code" signifiant des systèmes organisés de symboles[322] », écrit-il. Évoquant László Moholy-Nagy (1895-1946) à propos de la photographie[323] et la reprise du propos de celui-ci par Walter Benjamin[324], il ajoute « [q]quiconque ne sait pas lire ces codes est au moins aussi radicalement analphabète que l'étaient jadis ceux qui n'avaient pas la maîtrise de l'écrit[325] ». L'auteur déplore qu'« [u]ne élite dont la tendance à l'hermétisme ne cesse de s'accentuer développe des modèles de connaissance, d'expérience vécue et de comportement, à l'aide d'"intelligence artificielle" qu'elle programme elle-même, et la société se règle sur ces modèles qu'elle peut suivre, mais non déchiffrer. Comme ces modèles lui sont opaques (des "boîtes noires"), elle n'a pas complètement conscience d'être manipulée[326]. » Si la réflexion de Flusser à cet endroit porte sur les ordinateurs, elle peut s'étendre à la médialité en général et à la photographie en particulier, au sujet de laquelle il emploie aussi le terme *black box*[327]. Outre une pensée globale sur les médias, le théoricien s'est en effet particulièrement attaché à développer, selon ses propres mots, « une philosophie de la photographie ». Dans l'ouvrage qu'il y consacre, il avance que l'image technique induit une rupture fondamentale dans la culture humaine. Alors que la civilisation était dominée par l'écriture, c'est-à-dire un système codé linéairement qui conduisait à une perception historique d'un monde orienté par le progrès, l'image appareillée ne génère pas un code linéaire, mais « une surface signifiante[328] » qui épuise la perception ordonnée du monde. Surtout, une machine se glisse dans la production de ce code : un appareil

321 Nous pensons ici au texte *Nous n'avons plus la foi* écrit en 1978, dans lequel l'auteur relève l'existence d'informations sous la forme de données chiffrées qui se substituent au langage parlé.

322 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 19.

323 « L'enthousiasme fanatique avec lequel on la pratique actuellement dans tous les milieux indique que l'analphabète du futur sera le novice en matière de photographie ». László Moholy-Nagy, « Discussion autour de l'article d'Ernst Kállai : "peinture et photographie" » [1927], *Peinture, photographie, film, et autres écrits sur la photographie*, traduit par Catherine Wermester, Jean Kempf et Gérard Dallez, Paris, Gallimard, 2007, p. 159.

324 « L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie. Mais ne vaut-il pas moins encore qu'un analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire ses propres épreuves ? ». Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit.

325 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 40.

326 *Ibid.*, p. 41.

327 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 20.

328 *Ibid.*, p. 9.

photographique. L'apport de Flusser consiste à affirmer que l'appareil n'est pas au service du photographe et qu'au contraire il possède des programmes imposant des usages à l'opérateur :

> Le flux de la signification semble entrer dans le complexe appareil-opérateur par un côté (input) pour en ressortir de l'autre (output) – l'écoulement lui-même, ce qui se passe à l'intérieur du complexe, demeurant caché. On a donc affaire ici à une « *black box* ». Le codage des images techniques a lieu à l'intérieur de cette *black box* ; par conséquent, toute critique des images techniques doit s'attacher à élucider leur intérieur. Tant que nous ne disposerons pas d'une critique de ce genre, nous demeurerons, pour ce qui touche aux images techniques, des analphabètes[329].

Le philosophe évoque cependant la possibilité de lutter contre les programmes des appareils, d'ouvrir la *black box* par l'activité artistique, nous y reviendrons.

Il convient enfin de rappeler les travaux du théoricien allemand Friedrich Kittler qui fournit, dans les années 1980, une définition matérialiste du medium en le déterminant comme un moyen technique pour enregistrer, archiver et transmettre de l'information. Convaincu des effets de la médialité sur la constitution des savoirs et des discours, il explique qu'« on ne sait rien de ses propres sens avant que des médias n'aient mis des modèles et des métaphores à disposition », c'est pourquoi « [l]a nature de l'humain n'est pas déterminée par des propriétés quelconques […], mais par des standards techniques[330] ». Pour celui qui est souvent considéré comme le père fondateur des « *media studies* » allemand, les médias technologiques n'offrent pas un prolongement par nos corps contrairement aux affirmations de McLuhan, mais engendrent une altération de nos sens. L'ordinateur, en tout cas dans son usage courant, constitue à ce titre un exemple particulièrement explicite, puisqu'il affiche une interface visuelle dissimulant les calculs qui permettent son fonctionnement[331]. Le théoricien présage alors la disparition de l'optique, du visible et avec elle la fin des beaux-arts. Les opérations de la main n'étant déjà plus perceptibles dans la photographie, le cinéma puis la télévision, l'histoire de la représentation s'achève avec l'interface informatique qui rompt définitivement avec le visible en n'étant fondamentalement pas une image, mais une suite chiffrée de 0 et de 1[332]. Tout en reconnaissant que l'existence d'informations codées par des chiffres remodélise la médialité dans son ensemble, tout en affirmant que l'antagonisme visible/invisible est au cœur des questionnements soulevés par l'approche médiale et plus encore par les œuvres de notre corpus, nous n'emprunterons pas cette perspective quasi hégélienne d'une fin de l'art. En subsumant le médial au langage de la programmation, sans doute de façon un peu provocante, Kittler

329 *Ibid.*, p. 20.

330 Friedrich Kittler cité dans Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction, op. cit.*, p. 192.

331 C'est la raison pour laquelle Kittler se mit à enseigner la programmation des logiciels à partir des années 1990.

332 Audrey Rieber, « La fin de l'art selon Friedrich Kittler. Que reste-t-il de l'esthétique pour une théorie technique des médias ? », *Appareil*, n°19, 4 octobre 2017, [En ligne], http://journals.openedition.org/appareil/2576 (consulté le 13 février 2018).

réduit les médias à la technique, à la machine, à l'outil. Au contraire de cette démarche essentialiste, certains chercheurs proposent de prendre en compte la démultiplication et l'hybridation des media, les relations entre la sphère informationnelle et la sphère artistique qui en découlent, approche que le terme de post-media permet de théoriser et qui nous semble plus à même de penser les pratiques artistiques à dimensions documentaires aujourd'hui.

b• De la spécificité du medium à l'ère post-medium

Bien avant l'ère néomédiatique précédemment esquissée, Clement Greenberg développe l'idée d'une autonomie des media artistiques vis-à-vis du réel et entre eux. En se référant à la peinture moderne, le critique explique que ce qui est montré constitue « ce qui, dans chaque art particulier, [est] unique et irréductible[333] ». Toutefois, la pratique de la photographie fait figure d'exception pour le principal théoricien de ce dogme, puisque selon ses dires l'image appareillée ne semble pouvoir constituer un medium autonome des autres media artistiques. Greenberg affirme en effet dans un de ses rares textes consacrés à la photographie, « *Four Photographers* », l'impossibilité de celle-ci à se produire de façon indépendante en établissant la dimension littéraire de l'image comme moyen pour la photographie de prétendre au statut d'art : celle-ci doit raconter une histoire si elle veut fonctionner comme art[334]. Greenberg mine ainsi toute tentative d'autonomisation du medium photographique. Il faut admettre que la photographie occupe une place singulière au regard des autres techniques artistiques puisqu'elle n'est pas issue d'un découpage hérité du classement entre les arts, mais d'un outil dont les usages sont d'emblée multidisciplinaires (science, médecine, criminologie, etc.). Par sa nature reproductible, elle outrepasse la sphère purement artistique en entretenant des liens évidents avec les médias d'information et de communication, en premier lieu avec les médias imprimés comme l'affiche et le livre. Depuis son invention, les artistes se sont d'ailleurs attachés à multiplier les hybridations. Récemment, l'avènement des nouvelles technologies d'information et de communication a déplacé les liens entre la photographie et les médias vers les médias numériques. Le déclin d'une recherche d'autonomisation des médias artistiques corrélé à l'arrivée des nouveaux médias a ainsi engendré une ère qualifiée de post-media.

Hors du champ artistique, Félix Guattari recourt à l'expression d'« ère postmédia » dès 1990, pour dépeindre une époque caractérisée par ce qui est alors appelé la télématique. Le terme désigne l'association de la télécommunication et de l'informatique :

> la télématique nous donnera accès à un nombre indéfini de banques d'images et de données cognitives. […] On peut espérer, à partir de

333 Clement Greenberg, « La Peinture moderniste » [1960], traduit par Pascal Krajewski, *Appareil*, n°17, 2016, [En ligne], http://journals.openedition.org/appareil/2302 (consulté le 23 février 2018).

334 Clement Greenberg, « Four Photographers », *The New York Review of Books*, vol. 1, n°11, janvier 1964, [En ligne], https://www.nybooks.com/articles/1964/01/23/four-photographers (consulté le 29 août 2018).

> là, que s'opérera un remaniement du pouvoir mass-médiatique qui écrase la subjectivité contemporaine et une entrée vers une ère post-média consistant en une réappropriation individuelle collective et un usage interactif des machines d'information, de communication, d'intelligence, d'art et de culture[335].

L'engouement de Guattari pour la vertu émancipatrice de ces machines peut être relativisé, néanmoins l'auteur applique le terme à la société de l'information en général et désigne de la sorte un contexte sociétal transformé par les nouvelles technologies.

En 2001, Lev Manovich opère un rapprochement entre la sphère informationnelle et l'art, dans un article intitulé « Une esthétique post-média ». Le terme post-média y qualifie indistinctement l'environnement médiatique et artistique puisqu'il s'agit précisément d'en souligner la porosité :

> Parallèlement à l'arrivée des médias de masse au cours du XXe siècle et à la prolifération des nouvelles formes artistiques à partir des années 1960, un autre développement menaçait l'idée traditionnelle du médium : la révolution numérique des années 1980-1990. Le passage de la plupart des moyens de production, de stockage et de distribution des médias de masse vers la technologie numérique (ou vers diverses combinaisons de technologies électroniques et numériques), tout comme l'adoption de ces mêmes outils par des artistes singuliers perturbèrent à la fois les divisions traditionnelles fondées sur les matériaux et les conditions de réception, mais aussi les nouvelles divisions, plus récentes, fondées sur les modèles de distribution, les méthodes de réception/exposition et les schémas économiques[336].

Le théoricien des nouveaux médias souligne la difficulté de l'art à se maintenir dans un champ autonome distinct de la société des médias et des loisirs et particulièrement le rôle de l'image technique dans cette porosité. Il mentionne la similitude entre la vidéo artistique et la télévision :

> Le *média de masse* qu'est la télévision et le *médium artistique* qu'est la vidéo utilisaient bel et bien tous les deux la même base matérielle (le signal électronique qui peut être transmis en direct ou enregistré sur une bande) et par ailleurs ils impliquaient les mêmes conditions de perception (un écran de télévision). Les seules raisons de les considérer comme des média distincts étaient sociologiques et économiques, à savoir les différences quant à la taille de leur public respectif, aux mécanismes de leur distribution (*via* les réseaux de télévision VS *via* les expositions muséales ou les galeries), ainsi qu'au nombre de copies d'une bande ou d'un programme réalisé[337].

En 2005, dans *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*[338], Rosalind Krauss explique que la condition post-medium renvoie à une ère dans laquelle les artistes ne cherchent plus l'autonomie

---

335 Félix Guattari, « Vers une ère post-média », *Terminal*, n°51, novembre 1990, [En ligne], http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28332/MediaMorphoses_2008_HS_185.pdf?sequence=1 (consulté le 6 août 2019).

336 Lev Manovich, « Une esthétique post-média » [2001], traduit par Pascal Krajewski, *Appareil*, n°18, avril 2017, [En ligne], http://appareil.revues.org/2394 (consulté le 24 octobre 2017).

337 *Idem.*

338 Rosalind Krauss, *Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium*, New York, Thames & Hudson, 2005, 64 p.

et la spécificité du medium tel que l'a défini Clement Greenberg. L'œuvre n'est plus l'endroit d'un mode de médiation unique, mais un système complexe stratifié et non clos. L'âge post-medium est caractérisé par une fusion des media artistiques et des médias non-artistiques dont l'installation, dit la théoricienne, est la forme la plus explicite. En écho à Fredric Jameson qui décrit la postmodernité comme la saturation totale de l'espace social par l'image et par l'expérience esthétique, ce geste génère, selon l'autrice, une confusion entre ce qui relève de l'art ou non, et mène fréquemment à une dilution de la création artistique au sein du capitalisme. Krauss déclare également que l'arrivée du *Portapak,* le premier enregistreur vidéo portable disponible au grand public, brisa la notion d'art spécifique.

Si elles ne sont pas infondées, ces deux approches de la vidéo méritent pourtant d'être approfondies[339] afin de penser par la suite celle des objets néomédiatiques. Les propriétés matérielles du medium vidéo dans le champ de l'art et dans celui de la télévision sont bien identiques (des images en mouvement enregistrées sur un support analogique puis numérique). Cependant, des distinctions demeurent qui ne relèvent pas de facteurs foncièrement extérieurs ou secondaires à la médialité, dès lors que celle-ci n'est pas envisagée du strict point de vue technique, qu'il s'agisse des usages du medium par ceux qui les produisent ou des usages de diffusion par les médias que constituent la télévision et la galerie. En effet, malgré plusieurs initiatives comme celles de Gerry Schum avec la Fernsehgalerie (Télégalerie) en 1969-1970 sur la chaîne de télévision berlinoise SFB[340], celle de Valie Export (1940-) avec *Facing a Family* créée en 1971 pour la télévision autrichienne Kontakte[341], les inserts vidéo de la série *TV commercials* par Chris Burden (1946-2015) en 1973-1977, ou encore la proposition de Bill Viola (1951-), avec *Reverse Television, Portraits of viewers*, en 1983-1984 sur WGBH-TV, etc., force est de reconnaître que les chaînes de télévision s'abstiennent aujourd'hui d'intégrer des films dont les formats – qu'il s'agisse de la durée, des types d'énonciations, des formes de narration et peut-être encore plus des formes d'attention sollicitées chez le téléspectateur – ne répondent pas aux impératifs de l'industrie culturelle, telle que l'a définie Adorno. L'échec du projet de galerie télévisuelle Fernsehgalerie de Gerry Schum est exemplaire à cet égard : alors que le réalisateur entend montrer, exposer des œuvres sans autre forme de commentaires, l'institution télévisuelle veut informer, enseigner. D'autre part, en pensant la vidéo comme installation ou en définissant des conditions de diffusion particulière – sur un écran monumental, en boucle, par un

339 Les réflexions qui suivent sur les relations entre la télévision et l'art vidéo ont été élaborées dans le cadre d'une programmation de vidéos d'artistes que nous avons conçue avec le chercheur, critique d'art et commissaire d'exposition Jérôme Dupeyrat : *OneDayTV*, Trois‿a (Toulouse), le 24 novembre 2018. Cette recherche a fait l'objet d'une publication : Jérôme Dupeyrat et Julie Martin, « Art‿Télévision », *Imprimé* [Trois‿a], n°2, 2018, [En ligne], http://jrmdprt.net/wp-content/uploads/2018/11/imprime_onedaytv.pdf (consulté le 7 août 2019).

340 Gerry Schum invite 8 artistes protagonistes du Land Art, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim et Robert Smithson, à créer spécifiquement des œuvres destinées à la télévision.

341 Diffusée le 2 février 1971, l'œuvre montre aux téléspectateurs une famille d'autres téléspectateurs regardant la télévision.

projecteur super 8 – les artistes ont ajusté leurs vidéos à l'espace de la galerie. Pour Raymond Bellour, cette caractéristique distingue l'art vidéo du cinéma[342]. De façon analogue, cette spécification extrait une large part de l'art vidéo du champ télévisuel, et il ne s'agit pas là seulement de propriétés relatives à l'audience ou à la distribution, les conditions de monstration n'étant pas extérieures à la médialité des initiatives artistiques en elles-mêmes. Il semble alors périlleux d'affirmer une superposition de l'art vidéo et de la télévision et une dissolution totale du medium artistique dans la société de communication. Krauss elle-même nuancera son approche, en proposant l'idée d'un support technique se substituant au medium, nous le verrons un peu plus loin. Cette analyse des liens entre la vidéo artistique et la télévision nous amène à reconsidérer l'affirmation de Manovich selon laquelle « [p]arallèlement à l'arrivée des médias de masse au cours du XXe siècle et à la prolifération des nouvelles formes artistiques à partir des années 1960, un autre développement menaçait l'idée traditionnelle du medium : la révolution numérique des années 1980-1990[343] ». Derrière la nécessité, opportune à notre sens de repenser le concept traditionnel de medium, Manovich assure que la notion de medium est devenue inadéquate pour réfléchir à la création contemporaine et « persiste par pure inertie[344] ».

Le théoricien et *curator* autrichien Peiter Weibel[345], en 2012, écrit quant à lui que les nouvelles technologies ont permis l'existence d'une sorte d'hyper-medium :

> cet état de la pratique actuelle de l'art est mieux connu sous le nom de condition post-médium, car aucun moyen unique n'est plus dominant ; au lieu de cela, tous les médias différents s'influencent et se déterminent mutuellement. L'ensemble de tous les médias forme un medium universel autonome. C'est la condition post-média du monde des médias dans la pratique des arts aujourd'hui[346].

Pour Peter Weibel, l'ère informatique et connectée a généré l'existence d'un « medium universel autonome » caractérisé par son aptitude à combiner plusieurs media. De la sorte, le medium n'est pas abordé sous l'angle de la disparition mais de la totalisation.

Les transformations digitales entraînent une fluidité des données qui semble apparemment contradictoire avec l'enjeu matériel, formel et technique du medium unique en art. Elles provoquent une perméabilité avec les domaines extérieurs à la sphère esthétique qui ne garantit plus une stricte

342 Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012.

343 Lev Manovich, « Une esthétique post-média », art. cit.

344 *Idem.*

345 Il est également le Directeur du Centre d'art et de technologie des médias de Karlsruhe (Allemagne)

346 « Consequently, this state of current art practice is best referred to as the post-media condition, because no single medium is dominant any longer; instead, all of the different media influence and determine each other. The set of all media forms a universal self-contained medium. This is the post-media condition of the world of the media in the practice of the arts today. » Peter Weibel, « The Post-Media Condition », *Meta Mute,* http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition, 19 mars 2012 (consulté le 11 mai 2017) [traduction personnelle].

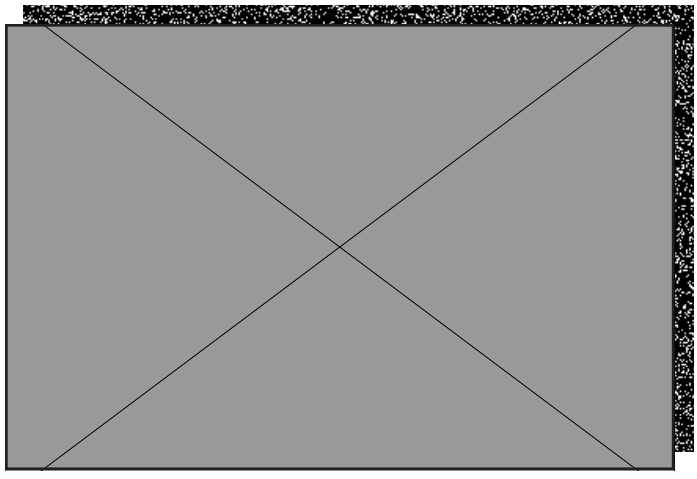
autoréférentialité de ce dernier et une multimédialité qui enterre définitivement l'idée d'un medium autonome. Le terme de post-media souligne la singularité d'une époque marquée par l'absence d'une recherche d'autonomie et de pureté, situation qu'intensifie l'intégration des médias de masse les plus récents au sein de l'art. L'image photographique et vidéographique par sa reproductibilité et sa grande porosité avec les médias de masse a conduit de nombreux artistes à rompre avec les approches essentialistes du medium. Quant aux œuvres documentaires, par leur relation au réel, elles renvoient d'emblée à autre chose qu'elles-mêmes. Toutefois, dans les pratiques artistiques documentaires l'idée de medium paraît se dérober aux tendances, finalement ontologiques, qui pensent son devenir sous les angles de la dissolution ou de la totalisation.

2• Les pratiques artistiques à dimension documentaire et les logiques post-media

Dans son « Esthétique post-média », Lev Manovich propose de « remplacer la notion de medium par de nouveaux concepts issus de l'informatique et de la culture d'Internet[347] ». Si l'invalidation de l'idée de medium semble hâtive, il paraît, en revanche, propice d'adopter les propriétés, les opérations, les conventions issues de la culture néomédiatique afin d'examiner certaines œuvres de notre corpus. Deux principes empruntés aux nouveaux médias et identifiés par le théoricien, l'intermédialité et la variabilité, pourraient en effet s'avérer fort utiles pour aborder plusieurs projets artistiques. En désignant l'articulation entre plusieurs media et le passage d'un medium à l'autre, ils pourraient soustraire le concept de medium aux notions de dissolution ou de fusion, et produire, plutôt, sa reconfiguration.

a• L'œuvre comme forme intermédiale

The Pixelated Revolution, une œuvre de Rabih Mroué présentée pour la première fois en 2012 à la *Documenta* de Kassel, se révèle particulièrement édifiante sur le plan de l'entremêlement des media artistiques et des médias[348]. L'artiste d'origine libanaise développe une démarche artistique protéiforme entre théâtre, performance et arts



Rabih Mroué, ***Pixelated Revolution,*** 2011, Conférence non-académique, 50'

347 Lev Manovich, « Une esthétique post-média », art. cit.

348 Cette œuvre a fait l'objet d'une analyse plus complète dans Julie Martin, « Du *smartphone* à la scène ou la pratique de re-territorialisation des images chez Rabih Mroué », *Revue Réel-Virtuel,* n°7, 2019, [En ligne], http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/travailler-flux/smartphone-scene (consulté le 14 juillet 2019).

visuels. À la croisée de ces disciplines, il réalise des conférences qu'il qualifie de « non-académiques ». Il y sonde l'histoire et l'actualité du Liban et plus largement du Proche-Orient, pour examiner le « pouvoir » des images médiatisées et la distinction entre le vrai et le faux. Dans *The Pixelated Revolution*, Rabih Mroué attire l'attention du spectateur sur les images de la révolution syrienne, en 2011, avant que celle-ci ne se transforme en guerre civile. En préambule de sa conférence, l'artiste explique avoir recherché sur Internet des images alternatives à celles diffusées par le régime de Bachar al-Assad à la suite de la réflexion d'un ami, qui avait constaté que les opposants filmaient leur propre mort. Il s'attache particulièrement à analyser une vidéo trouvée sur *YouTube*[349] qu'il intitule *Double shooting,* afin de souligner sa particularité d'être réalisée par un Syrien, visant avec son téléphone, le *sniper* qui le vise avec son arme. Pourquoi enregistrer sa mort plutôt que tenter d'en réchapper ? Est-ce vraiment leur mort que filment les résistants syriens ? s'interroge l'artiste.

Les soulèvements arabes ont témoigné du potentiel du web à devenir un réseau d'information et de communication autonome dans un contexte politique liberticide. Bien que le rôle joué par les médias sociaux comme *Facebook* ait été relativisé depuis[350], il n'en demeure pas moins que l'association de trois outils médiatiques, l'appareil photographique combiné à Internet (en particulier les médias sociaux) grâce au téléphone portable, permit aux manifestants de médiatiser sur la scène internationale leur soulèvement et la répression dont celui-ci faisait l'objet. C'est une hybridation analogue des media qui est observable dans la conférence de Rabih Mroué. Issu du domaine de la biologie, le terme hybridation désigne le croisement entre deux espèces différentes qui conserve les caractéristiques héréditaires des deux géniteurs. Ainsi l'hybridation maintient-elle une hétérogénéité qui rend apparents certains attributs originels des deux entités réunies. La conférence, en intégrant plusieurs médias et media, autorise ceux-ci à coexister en son sein.

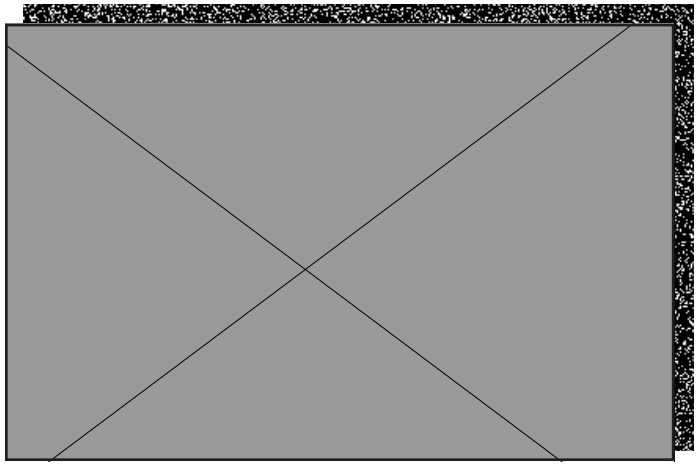
Elle met en œuvre un rassemblement des moyens de transmission d'un message : visuels, textuels et oraux. La scène, sur laquelle se présente Rabih Mroué, dépouillée de tout décor, n'accueille qu'une chaise et un bureau. Mais sur celui-ci est posé un ordinateur portable d'où est envoyé, sur un écran placé à l'arrière-scène, un diaporama réunissant des images fixes et en mouvement. Des titres agencent le déroulement de l'allocution avec une notable efficacité discursive et l'humilité graphique d'une présentation universitaire. Rabih Mroué commente oralement les images diffusées à partir d'un texte qu'il a préalablement rédigé.

La visée démonstrative que revêt ordinairement une conférence est rapidement révoquée. L'académisme du discours visible et audible déraille

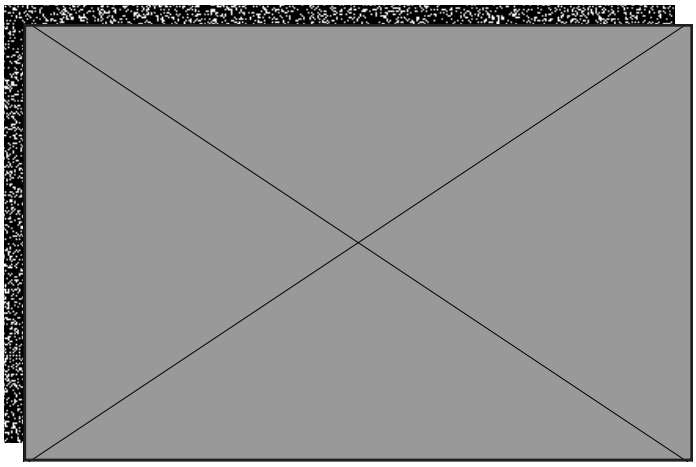
349 La vidéo est en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=gri8DpLvkIc (consultée le 23 juillet 2018).

350 Romain Lecomte, « Révolution tunisienne et Internet : le rôle des médias sociaux », *L'Année du Maghreb*, n°7, décembre 2011, p. 389-418.

par la méthode du collage de media et de médias dont les régimes discursifs sont contradictoires. En premier lieu, l'artiste confronte le document filmé à d'autres vidéos provenant du champ cinématographique. Sur Internet, ont émergé des conseils de tournage à l'attention des rebelles pour que ceux-ci enregistrent les manifestations contre le régime baasiste tout en se protéger du danger. À la lecture de ces préceptes, Rabih Mroué perçoit une analogie avec les règles réunies dans le Dogme95 rédigé par les réalisateurs danois Lars von Trier (1956-) et Thomas Vinterberg (1969-) dans le but de créer des films davantage en prise avec le réel, à l'opposé des superproductions et de leur usage abusif d'effets spéciaux. Il rapproche les préconisations que les manifestants, devenus caméramen, s'adressent entre eux et les injonctions du *Vœu de chasteté* du Dogme95. À l'écran, l'artiste organise une confrontation de données visuelles saisies par des militants syriens et d'extraits d'œuvres cinématographiques créées par les réalisateurs danois. Ce rapprochement d'images, qui relèvent du même medium – la vidéo –, mais de deux canaux médiatiques différents, révèle de fortes dichotomies : individu seul contre individus en groupe, scène calme contre scène agitée, déroulement maîtrisé contre déroulement que l'on devine imprévisible. Ces oppositions figurent visuellement l'antinomie des deux régimes d'images. Si le Dogme95 est en quête d'authenticité, ses recommandations visent la création d'une œuvre fictionnelle, c'est-à-dire d'une histoire qui ne s'est pas réellement produite ainsi. Au contraire, les vidéos des manifestants ont pour but de témoigner de ce qui est en train de se dérouler, de documenter une situation avérée. C'est à la dimension indicielle traditionnelle de l'image qu'il est fait appel dans le cas du film syrien pour apporter un témoignage. La pixellisation des images de la révolution, qui donne son nom à la conférence, leur diffusion sans post-production et leur soustraction à la censure du régime, semblent certifier la réalité du renversement en train de s'opérer. Le geste du collage provoque ici une dé-familiarisation. La simultanéité des sources informationnelles amatrices et cinématographiques ne vise pas à harmoniser des entités distinctes, mais à en faire émerger, par friction, de nouveaux aspects. L'artiste rend ainsi insolites, voire étrangères, des images auparavant familières ou qui, du moins, pouvaient en avoir l'apparence. Mroué parachève son collage en inventant, sur le modèle du texte danois, un manifeste fictionnel adressé aux rebelles syriens et intitulé *Liste de directives sur la façon de filmer une manifestation*. Il y énonce que «[t]oute altération temporelle ou géographique est interdite (c'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant). Le film ne devra pas contenir d'action superficielle (tels les meurtres, l'usage d'armes, etc.). Bien sûr, filmer le meurtre

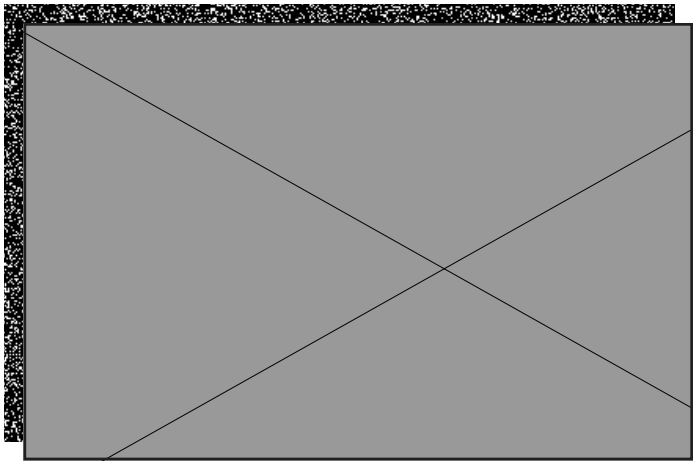


Rabih Mroué, *Pixelated Revolution*, 2011, Conférence non-académique, 50'



Rabih Mroué, ***Pixelated Revolution***, 2011, Conférence non-académique, 50'

est permis, si celui-ci est réel »[351]. Les caractéristiques intrinsèquement fictionnelles du cinéma sont proscrites au profit d'un enregistrement adhérant à la réalité des faits. L'artiste prescrit également des conseils de survie : « [n]e filmez pas les visages afin d'éviter toute identification, poursuite et arrestation par les Forces de sécurité et leurs hommes de main. […] Pour les gros plans, filmez seulement les corps. […] Faites attention à ne pas laisser votre téléphone vous échapper des mains et à ne pas le perdre dans la foule. Il pourrait tomber dans les mains des Forces de sécurité, ce qui entraînerait votre poursuite[352] ». L'artiste brise ce ton résolument pragmatique en se référant à l'un des préceptes du dogme95[353] : « Les films de genre ne sont pas admis (western, film d'action, science-fiction, etc.)[354]». Si cette phrase interpelle le lecteur dans un contexte cinématographique, elle fait ici figure d'une telle évidence qu'elle sonne comme une note d'humour noir. Les catégories filmiques citées comptent parmi les plus éloignées du réel, la violence y est feinte, parfois outrancière au point d'en devenir invraisemblable, à l'opposé des sévices subis par les manifestants, dont Rabih Mroué souligne l'authenticité précisément par le biais de la lapalissade. En écrivant un manifeste factice, préconisant une méthodologie de tournage analogue à deux régimes opposés d'images, l'artiste fait retentir une véritable dissonance, entraînant chez le spectateur un large spectre de réactions qui peuvent aller de la dérision au malaise.



Rabih Mroué, ***Pixelated Revolution***, 2011, Conférence non-académique, 50'

L'artiste poursuit sa démarche consistant à mêler plusieurs médias en convoquant l'optographie. Selon cette pseudoscience née à la fin du XIXe siècle et rapidement réfutée, la rétine enregistrerait la dernière image perçue par une

351 Rabih Mroué, « La Révolution pixellisée, conférence non académique », traduit par Thibaut Gauthier, dans Erik Bullot (dir.), *Du film performatif*, Faucogney-et-la-mer, It: éditions, 2018, p. 134.

352 *Ibid.*, p. 134-135.

353 Dans « Vœu de chasteté », Lars von Trier et Thomas Vinterberg écrivaient « Le film de genre est inacceptable ». Lars von Trier et Thomas Vinterberg, « Dogma 95, le manifeste : Vœu de chasteté » [1995], *Manière de voir*, n°151 : Radicalisations, février-mars 2017, [En ligne], https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/VINTERBERG/57082 (consulté le 11 août 2019).

354 Les genres cinématographiques ne sont pas précisés dans le texte extrait de l'édition dirigée par Erik Bullot et mentionnée ci-dessus, ils le sont en revanche dans la conférence que nous avons visionnée.

personne avant de mourir. La figure des assassins serait ainsi fixée dans l'œil des victimes devenu un support capable de capter et de transmettre une information, un média en somme. L'œil n'étant pas un élément photosensible autonome du cerveau, il n'enregistre rien après la mort et la criminologie a dû se résoudre à solliciter d'autres méthodes d'investigation. Cependant, ce qui intéresse Rabih Mroué est la métaphore qu'il peut tirer de cet exemple. Avec le téléphone portable, les rebelles ne regardent pas l'événement d'abord, pour le viser ensuite. Ils regardent à travers leur écran. « [L]'œil et l'objectif voient la même chose[355] », dit l'artiste. « [L]a caméra est devenue une partie du corps à part entière[356] ». Ainsi, comme ambitionnait de le démontrer l'optographie, l'œil devenu appareil[357] pourrait enregistrer et sauvegarder l'image de ceux qui les visent. Mais, en explorant la vidéo du *sniper* image par image, zoom après zoom, Rabih Mroué fait l'amer constat d'un visage mû en un amas de pixels : « il n'y a rien à voir qu'un visage sans yeux ni traits », conclut-il au terme de son investigation. La technique du *blow up*, pas plus que dans le film de Michelangelo Antonioni, ne permet de découvrir l'identité du meurtrier. Pourquoi donc persister à filmer, si ces vidéos ne nous révèlent pas même les traits des assassins ? Rabih Mroué suppose que l'œil est devenu une prothèse optique incapable d'interpréter ce qu'il visionne. Le manifestant continue à regarder sans comprendre qu'il est peut-être en train d'assister à sa propre mort. « D'ailleurs peut-on vraiment voir la mort se produire ? », s'interroge l'artiste. Il évoque une vidéo de l'artiste Sophie Calle (1953-) tentant, en vain, de consigner au moyen d'une caméra le moment où sa mère s'éteint[358]. L'appareil ne saisit aucun phénomène perceptible, la mort demeure invisible.

La confrontation des images vidéographiques créées par le résistant syrien avec le cinéma, avec une science qui transforme l'œil en média, et avec une vidéo issue du champ des arts plastiques, relève de l'intermédialité. Loin de constituer un système théorique clos et homogène, le concept désigne plutôt des processus multiples. Jürgen E. Müller, théoricien des media, le définit comme une approche visant à déceler et à analyser les interactions entre différents médias/media co-présents au sein d'un dispositif. En effet, dit-il, « la notion d'intermédialité se fond[e] sur le fait qu'un média recèle en

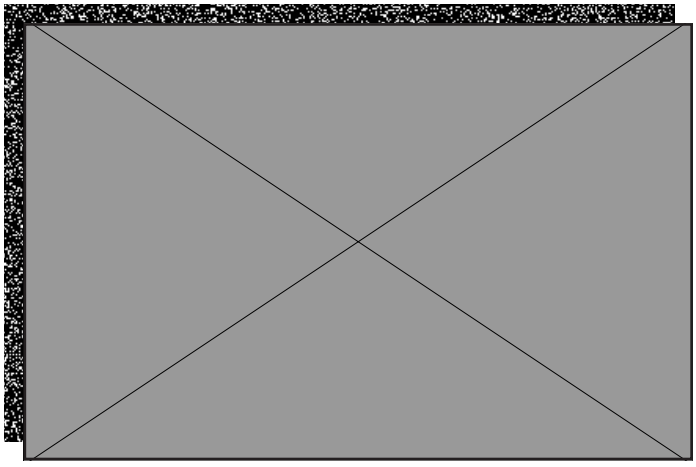
355 Rabih Mroué, « La Révolution pixellisée, conférence non académique », art. cit, p. 137.

356 *Ibid.*

357 Cette fusion œil-appareil évoque le mouvement russe Kino-Pravda (cinéma vérité) montrant grâce à la caméra, qualifiée d'« œil mécanique », la vie elle-même. Les mots de Dziga Vertov, datant de 1923, fonctionnent ici parfaitement : « nous avons voulu faire des films de nos mains nues, des films peut-être maladroits, patauds, sans éclat, des films peut-être un peu défectueux, mais en tout cas des films nécessaires, indispensables, des films tournés vers la vie et exigés par la vie. Nous définissons l'œil cinématographique en deux mots : le montage du "je vois". » Dziga Vertov cité par Georges Didi-Huberman, « Remonter, Refendre, Restituer », dans Jean-Pierre Criqui (dir.), *L'Image-Document, Entre Réalité et Fiction*, Paris, Le Bal ; Images en Manœuvres Éditions, 2010, p. 68-92.

358 En 2012, dans le cadre du festival d'Avignon, Sophie Calle a réalisé au Cloître des Célestins une exposition intitulée *Rachel, Monique*. Sous la forme d'un hommage public, l'artiste y présente, entre autres, un film enregistrant les derniers instants de sa mère avant son décès.

soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias[359] ». Le théâtre lui-même constitue une discipline artistique intermédiale et le concept d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk* en allemand) caractérisée par l'utilisation simultanée de plusieurs media artistiques est apparu dès le XIXe siècle, l'opéra wagnérien étant traditionnellement considéré comme sa réalisation. Theodor W. Adorno mentionne en 1967 un « effrangement des arts[360]» pour désigner la dissolution des frontières entre les genres artistiques, la façon dont leurs lignes de démarcation se délient. On peut ajouter que Dick Higgins, artiste fluxus et théoricien, utilise le terme d'intermédia dès 1966[361], en plein développement du happening. L'artiste insiste sur la position des œuvres à l'interstice de plusieurs media et sur l'aspect politique de ce geste de décatégorisation. Ce n'est cependant pas cette transgression des frontières médiatiques qui est en œuvre dans le travail de Rabih Mroué, il ne s'agit pas non plus d'une simple apposition des media qui ferait du projet artistique une proposition multimédia. Pour Müller, l'intermédialité relève « d'interactions permanentes entre des processus médiatiques qui ne peuvent être confondus avec une simple addition ou juxtaposition[362] ». L'intermédialité complexifie dans *The Pixelated Revolution* les relations entre fiction et réalité. En effet, les sources sélectionnées par l'artiste portent des ambivalences renforcées par leur coprésence. Avec le dogme95, l'artiste convoque le cinéma et ses images fictionnelles, mais choisit parmi les mouvements cinématographiques celui qui recherche un rapport plus authentique au réel. Il en appelle aux sciences, supposées en conformité avec la réalité, mais parmi celles-ci, opte pour l'optographie, une approche qui relève d'un phénomène non réel, fictionnel donc. Cette propriété médiatique mixte est également présente dans les images réutilisées par l'artiste. Si ces dernières proviennent vraisemblablement toutes du web, elles étaient initialement destinées à des médias différents : livres pour les images de l'optographie, cinéma pour les extraits de film estampillé dogme95 et Internet pour les vidéos des amateurs syriens.



Rabih Mroué, ***Pixelated Revolution***, 2011, Conférence non-académique, 50'

Ce tressage de media et de médias déjoue les présupposés qui leur sont relatifs et, par conséquent, les attentes du spectateur. De cette façon, l'artiste ne tente

359 Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses.* n°16 : L'identité des médias en questions, 2006, p. 100.

360 Theodor Wiesengrund Adorno, « L'Art et les arts », conférence, Académie des arts de Berlin, 23 juillet 1966, traduite par Jean Lauxerois et Peter Szendy, [En ligne], http://www.le-terrier.net/adorno/03texte_art_les_arts.pdf (consulté le 6 juin 2016).

361 Dick Higgins, « Sur les intermédia » [1966], traduit par Pascal Krajewski, *Appareil*, n°18, 13 avril 2017, [En ligne], http://appareil.revues.org/2379 (consulté le 24 octobre 2017).

362 Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », art. cit., p. 100.

pas de transférer des connaissances, mais plutôt de proposer des perspectives alternatives et d'ouvrir de nouvelles voies pour examiner la vidéo du sniper. « Les seules images ne suffisent pas pour obtenir une victoire[363]», nous dit Rabih Mroué. Il achève ainsi sa conférence sur les limites de l'image, sur une forme d'impuissance des représentations. Si la sentence sonne comme un glas, l'artiste a précisé au préalable que les images « sont sauvées et non tuées » puisque nous les regardons. Elles ne sont donc ni mortes ni vaines : si elles nous montrent des champs de bataille qui sont loin de s'être apaisés, elles restent résolument vivantes en devenant des terrains fertiles pour la pensée. Pour revenir aux propos clairvoyants de McLuhan :

> la rencontre de deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles. Le parallèle entre deux médias, en effet, nous retient à une frontière de formes et nous arrache à la narcose narcissique. L'instant de leur rencontre nous libère et nous délivre de la torpeur et de la transe dans lesquelles ils tiennent habituellement nos sens plongés[364].

L'intermédialité a ainsi produit métaphoriquement un terreau sur lequel la signification de la vidéo initiale peut s'accroître de façon inattendue. C'est tout l'enjeu de *Pixelated Revolution* : bousculer et alimenter notre expérience d'une vidéo que nous aurions pu voir sur le web, mais dont la réception spontanée aurait certainement été beaucoup moins féconde, notamment en mises en relation et en interrogations diverses.

Selon le théoricien des cultures visuelles Nicholas Mirzoeff, qui reprend les conceptions d'Hans Belting, nous ne pouvons plus penser le medium seul, car les media et les médias sont aujourd'hui intensément mixés[365]. Cette logique caractérise l'ordinateur connecté à Internet qui entrelace image, texte et son, qui intègre télévision, et journaux, qui agrège des fils d'actualité de différentes institutions médiatiques, qui propose des émissions de radio filmées... Cet assemblage, tel qu'il est mis en œuvre dans *Pixelated Revolution*, n'entraîne cependant ni fusion, ni dilution, mais une intermédialité. Ainsi le medium n'est plus à penser seul, mais dans sa relation avec les autres.

Outre la coexistence de plusieurs media et médias au sein d'une œuvre, l'ère numérique facilite aussi la déclinaison d'images techniques d'un medium ou d'un média à un autre. Une autre logique des nouveaux médias est ainsi intégrée aux œuvres à dimension documentaire : la variabilité qui semble particulièrement caractéristique de ce type de pratiques.

b• La variabilité de l'image numérique

Prenant acte des propriétés spécifiques de la photographie et de la nature déjà fluide de la lumière, l'avant-garde artistique s'est jouée dès les années 1920 des changements de supports et d'échelles que permettait l'outil,

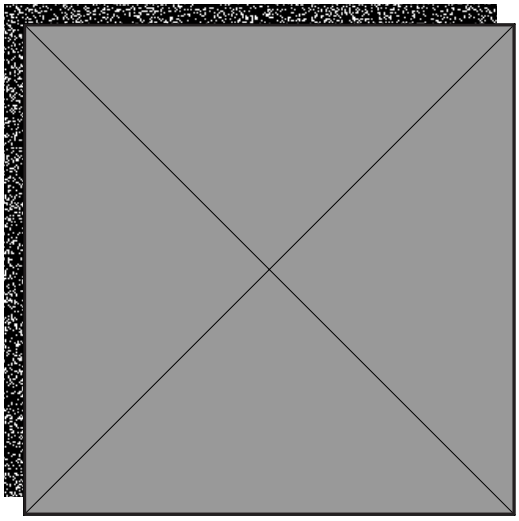
363 Rabih Mroué, *The Pixelated Revolution*, 2012.

364 McLuhan, *Pour comprendre les médias*, *op. cit.*, p. 77.

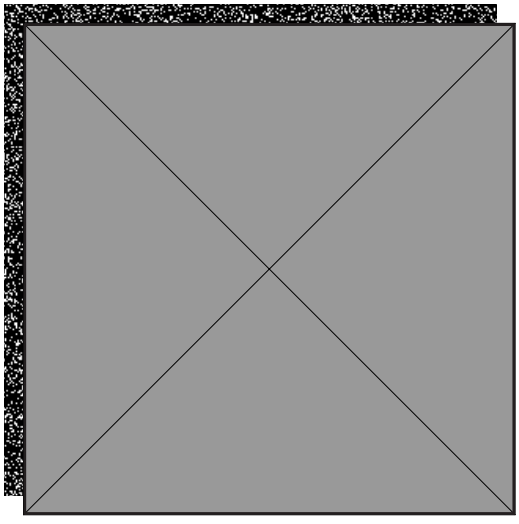
365 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* [1999], Londres ; New York, Routledge, 2009, p. 3.

manipulations qu'aucun autre mode de représentation n'avait encore autorisées. Les expositions de propagande qui apparaissaient à la fin des années 1920, en premier lieu *Pressa,* scénographiée par El Lissitzky et présentée à Cologne en 1928, démontraient particulièrement comment l'image pouvait être réitérée sur des supports matériels divers. Aujourd'hui, la constitution encodée des images exige une matérialisation pour accéder à la visibilité. L'image est ainsi nomade, et s'établit plus ou moins provisoirement à divers endroits. Sa matérialité ne cesse alors de varier puisque son apparition sur l'écran d'un ordinateur, d'une tablette, d'un téléphone, ou sur un tirage papier implique un changement de format, de couleurs, de luminosité. De plus, loin d'avoir anéanti le papier, l'ère numérique a facilité l'impression en n'exigeant plus pour être rentable un nombre minimum de tirages, comme l'offset l'imposait. Quant à l'édition, elle est devenue accessible à tous avec les outils bureautiques et les sites d'impression à la demande.

Selon Lev Manovich, « [u]n objet néomédiatique, plutôt que d'être à l'origine d'exemplaires identiques, donne naissance à plusieurs versions différentes[366]. » Sans constituer des objets néomédiatiques, les œuvres de certains artistes adoptent cette logique de reformulation et de reversions successives, conformément aux œuvres qualifiées de post-internet. Ainsi, nombre de projets artistiques contemporains issus d'images numériques n'ont plus forcément de forme fixe, mais peuvent exister et être déplacés, réactualisés, reformalisés selon des modalités différentes, que l'on pense aux œuvres de Clement Valla précédemment évoquées, ou à des projets sur lesquels nous revenons un peu plus loin comme *World Brain* de Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin, à la fois film, plateforme en ligne et installation, *Temps Mort* de Mohammed Bourouissa[367] qui est une vidéo, des tirages photographiques et un livre, ou encore d'autres œuvres de ce corpus qui pour beaucoup existent exposées et sous la forme d'un livre d'artiste[368].



Mishka Henner, *Fifty-One US Military Outposts, 45th Operations Group, Antigua*, 2010



Mishka Henner, *Fifty-One US Military Outposts, Navy Expeditionary Guard Battalion, Guantanamo Bay*, 2010

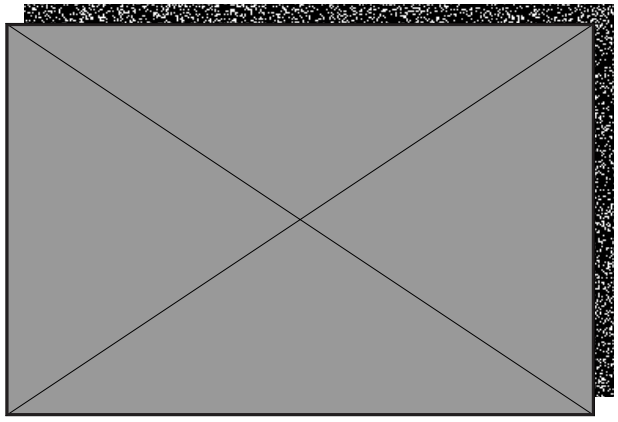
La série *Fifty-One US Military Outposts* réalisée en 2010, développant les modalités de visibilité de sites censés rester secrets, est à ce

366 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias* [2001], traduit par Richard Crevier, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 112.

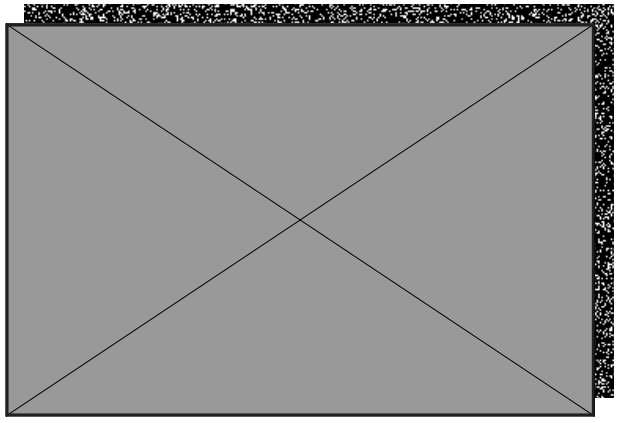
367 Une analyse de cette œuvre est réalisée au quatrième chapitre.

368 C'est une particularité qui peut paraître étonnante à l'ère numérique et sur laquelle nous reviendrons dans le quatrième chapitre. On peut mentionner les projets de Taryn Simon *Contraband*, *Birds of the West Indies*, et *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, et de Doug Rickard *A New American Picture*, ainsi que *Globodrome* de Gwenola Wagon.

titre édifiante. L'artiste Mishka Henner y recense les aménagements militaires américains dissimulés dans différents pays, à partir d'informations disponibles « dans le domaine public, sur des sites web et des forums officiels de l'armée et d'anciens combattants américains, dans des articles de la presse nationale et étrangère, dans des documents et des rapports officiels et divulgués[369] ». L'artiste capture alors cinquante et une vues aériennes de structures stratégiques, localisées depuis *Google Map*[370], comme un aérodrome au Groenland, la septième flotte de la marine américaine installée au Japon, une base de la National Security Agency au Royaume-Uni. Ces images sont constituées de multiples captures d'écran que l'artiste agence entre elles pour obtenir une image en haute résolution.



Mishka Henner, *Fifty-One US Military Outposts*, 2010, portefolio, 40,5 × 32,5 × 4,5cm



Mishka Henner, *Fifty-One US Military Outposts*, 2010, auto-édition, 106p.

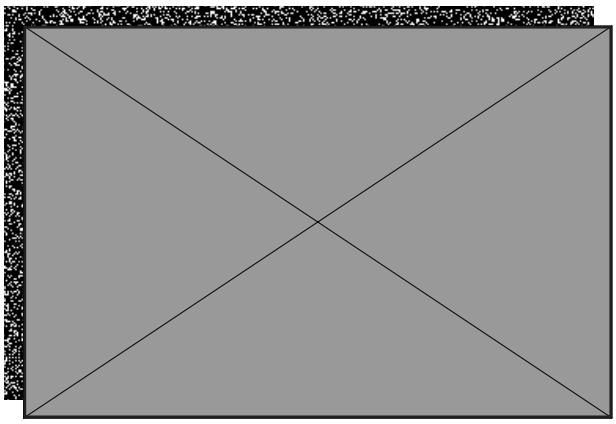
Sur son site, Mishka Henner indique les différentes formes d'existence de ce travail : un livre de cent-six pages imprimé à la demande, un étui entoilé contenant cinquante et un tirages signés et numérotés et une carte dépliante imprimée sur du papier journal, des tirages au format 38,1 × 30,5 cm et un portfolio de 40,5 × 32,5 × 4,5 cm[371]. Comme chez d'autres artistes, les images existent sous des tirages et des dimensions variés qui autorisent à moduler le prix de vente et à proposer des versions plus ou moins luxueuses de l'œuvre. La variabilité relève alors d'une stratégie mercantile. Un deuxième argument financier motive la démultiplication des formes de l'œuvre : la nature numérique, qui permet l'envoi gratuit et instantané des images, a généralisé la pratique du tirage d'exposition, devenu souvent moins onéreux que le coût de transport des œuvres et de l'assurance clou à clou qui l'accompagne. Mishka Henner admet volontiers que les variations de son travail renvoient en premier lieu aux conditions financières d'exposition. En 2011, au Contemporary Urban Centre à Liverpool, la série *Fifty-One US Military Outposts* a été présentée

369 « Sites located and gathered from information available in the public domain, official US military and veterans' websites and forums, domestic and foreign news articles, and official and leaked government documents and reports ». https://mishkahenner.com/Fifty-one-US-Military-Outposts (consulté le 25 septembre 2018) [traduction personnelle]

370 En 2013, l'artiste Josh Begley (1984-) a proposé un projet analogue dans lequel il a cartographié et recensé sur le site http://empire.is (consulté le 31 octobre 2018) les bases militaires américaines dans le monde à l'aide de *Google* et de *Bing Maps*. Ce projet est inspiré du livre de Trevor Paglen, *Blank Spots on the Map* (2010) qui livre une enquête sur les *Black Sites,* les lieux secrets comme les installations contrôlées par la CIA ou utilisées par le gouvernement américain dans le cadre de la guerre contre le terrorisme.

371 https://mishkahenner.com/Fifty-one-US-Military-Outposts (consulté le 25 septembre 2018)

sous la forme du livre éclaté. L'artiste nous a rapporté que « [c]omme le lieu d'exposition n'avait pas de budget pour la production [il a] commandé une copie du livre, en [a] coupé la reliure et épinglé les pages sur un mur[372] ». Ainsi le contexte financier a-t-il conduit à une présentation tout à fait radicale et économique du projet.



Mishka Henner, ***Fifty-One US Military Outposts***, 2010, installation, dimensions variables, vue de l'exposition *Black Diamond*, présentée du 25 avril au 3 mai 2014 à la Galerie Carroll/Fletcher (Londres)

Il n'en demeure pas moins que l'artiste profite aussi de la disparité des circonstances de diffusion pour modifier les modes d'impression et la présentation des tirages ainsi obtenus, influençant alors l'expérience proposée de l'œuvre. En 2014, à la galerie Carroll & Fletcher à Londres, dans l'exposition monographique intitulée *Black Diamond*[373], chaque photographie est collée horizontalement sur la face supérieure d'un socle. Les cubes sont disposés en grille, invitant les spectateurs à circuler dans les espaces ainsi délimités. Au lieu d'examiner un tirage accroché verticalement, les visiteurs surplombent l'image, position qui, en basculant le regard vers le bas, redouble la vue aérienne présentée. Si cet angle de vue en plongée a largement été éprouvé par les photographes de la Nouvelle Vision, il y était expérimental, car il induisait un regard inédit sur le monde ; il constitue aujourd'hui une vision normative selon Hito Steyerl qui écrit :

> Notre sens de l'orientation spatiale et temporelle a radicalement changé ces dernières années, en raison des nouvelles technologies de surveillance, de suivi et de ciblage. L'un des symptômes de cette transformation est l'importance croissante des vues aériennes : vues d'ensemble, vues *Google Map*, vues satellites. Nous nous sommes de plus en plus habitués à ce que l'on appelait une vision de Dieu[374].

On peut ajouter à l'accès libre aux images satellites offert par *Google Map* depuis 2005, la généralisation des drones à usages civils (au cinéma, mais aussi dans le domaine de l'aménagement du territoire, de l'agriculture, de la recherche archéologique ou environnementale…) qui a contribué ces dernières années, si ce n'est à créer l'imagerie produite depuis le ciel – existant depuis Nadar et ses photographies en ballon et répandue par les combats aériens de la Seconde Guerre mondiale –, à la déployer et à la systématiser. L'artiste et théoricienne allemande poursuit en expliquant que la perspective linéaire, à partir de la Renaissance, a induit une perception particulière

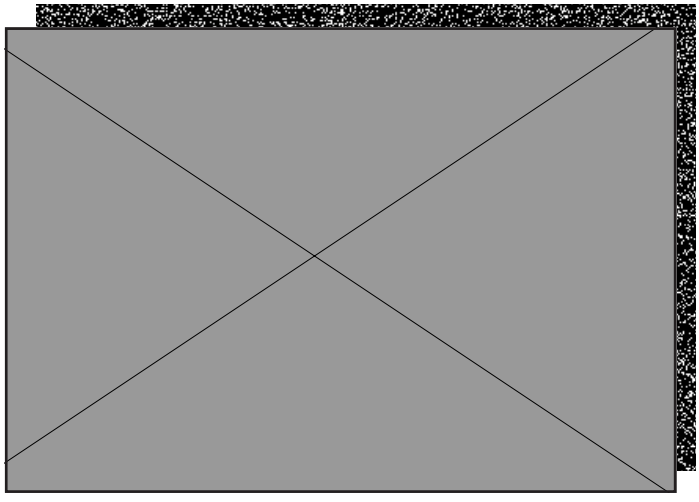
372 « Because the exhibition venue had no budget for production, I ordered a copy of the book, sliced the spine off it, and pinned the pages to a wall. » Échange par courriel avec l'artiste daté du 13 septembre 2018 [traduction personnelle].

373 *Black Diamond*, Carroll & Fletcher Gallery (Londres), du 25 avril au 3 mai 2014.

374 « Our sense of spatial and temporal orientation has changed dramatically in recent years, prompted by new technologies of surveillance, tracking, and targeting. One of the symptoms of this transformation is the growing importance of aerial views: overviews, *Google Map* views, satellite views. We are growing increasingly accustomed to what used to be called a God's-eye view. » Hito Steyerl, « In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective », *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 14 [traduction personnelle].

de l'espace qui reposait sur la géométrie et la présence d'un horizon, d'où découlait la notion de temps linéaire. Autrement dit, avec la représentation géométrique, notre perception du monde relevait d'une forme stabilisée. En outre, la perspective supposait l'existence d'un spectateur unique à l'extrémité de la pyramide visuelle. « Le point de fuite donne à l'observateur un corps et une position[375] », ajoute l'autrice. Cependant, la généralisation de la vue aérienne met fin au paradigme de la vision stabilisée et entraîne le regardeur dans une forme d'effondrement, car dit-elle : «[l]'imagerie aérienne fournit un outil illusoire d'orientation dans des conditions où les horizons ont en fait été brisés. Le temps est perdu et nous ne savons plus si nous sommes des objets ou des sujets alors que nous tombons en chute libre imperceptible[376] ». Laissant à Hito Steyerl l'image emphatique de la chute, il faut reconnaître que la vision aérienne donne l'illusion du contrôle en autorisant une vision globale et un point de vue dominant, alors que par le basculement du point de vue, l'effacement des profondeurs et la suppression des échelles, elle demeure parcellaire et désorientante. Elle induit un rapport à l'espace divergeant de l'expérience que nous en faisons ordinairement, les deux pieds posés au sol. *In fine*, l'image aérienne se généralise sur un mode profondément paradoxal en octroyant un sentiment d'ascendance et de maîtrise sur une représentation qui se dérobe. En isolant sur des socles autonomes chacune des images des sites militaires, Mishka Henner fait expérimenter au spectateur leur répartition éparpillée à la surface du globe. Le quadrillage suggère un parcours aléatoire, des déplacements fractionnés et de brusques changements de direction qui rompent avec le parcours linéaire proposé généralement par les accrochages muraux et engendre une expérience résolument fragmentée. La matérialisation de l'image dans cette exposition, la relation des tirages à l'espace et l'expérience de visite que toutes deux déclenchent, reformulent la représentation proposée à la surface du tirage et plus particulièrement la vision normée que nous avons aujourd'hui des territoires.

Pour l'exposition collective *Modern History Show* présentée à la Grundy Art Gallery à Blackpool du 24 avril au 13 juin 2015, les mêmes images ont été tirées au format du papier à lettre américain, légendées et posées verticalement sur cinq étroites étagères. Dans le cadre de cette exposition dédiée à l'histoire contemporaine vue par les artistes, le vocabulaire formel plus administratif et la mention de la localisation du site militaire

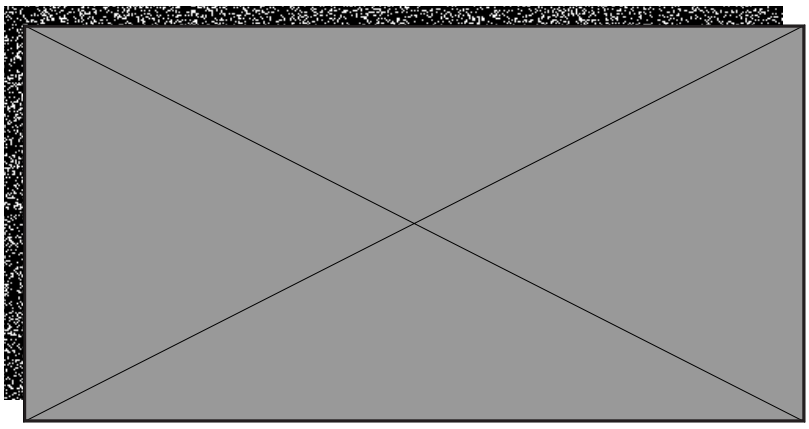


Mishka Henner, ***Fifty-One US Military Outposts***, 2010, impressions posées sur étagères, 27,9 × 21,5 cm, vue de l'exposition *Modern History Show* présentée du 24 avril au 13 juin 2015 à la Grundy Art Gallery (Blackpool)

375 *Ibid.*, p. 19.

376 *Ibid.*, p. 26.

(sous forme de coordonnées géographiques) transforment les images en autant de pièces à charge sur l'accessibilité de ces informations supposées rester secrètes.



Mishka Henner, *Fifty-One US Military Outposts*, 2010, site internet de l'artiste https://mishkahenner.com/Fifty-One-US-Military-Outposts (consulté le 11 août 2019)

Cette œuvre existe ainsi selon des modalités diverses : d'ordre cartographique pour la première et davantage sur le mode de l'archive pour la deuxième. Quant au site Internet de l'artiste, avec une carte *Google Map* présentée à proximité des images et sur laquelle sont localisées les infrastructures photographiées, il favorise l'interactivité en autorisant l'internaute à retrouver les lieux mentionnés dans le projet. Mishka Henner pointe aussi, avec ce nouveau mode d'apparition des images, une méthodologie de recherche appropriable par n'importe quel spectateur. Nous avons pu atteindre visuellement et sans aucune difficulté le funeste centre de détention des prisonniers politiques à Guantanamo, la base des forces aériennes positionnée au Qatar ou encore un groupe d'armées des États-Unis installé au Luxembourg.

Cherchant à décrire les modes d'existence de l'œuvre d'art, le théoricien de la littérature Gérard Genette distingue l'immanence de la transcendance. La première recouvre l'objet qui constitue l'œuvre et la seconde ce qui l'excède, ce qui perturbe l'identification de l'œuvre à un objet. La transcendance peut, entre autres, procéder d'une pluralité d'immanences selon l'auteur, c'est-à-dire de modes différents d'existence de l'œuvre. La pluralité se distingue de la multiplicité, car une œuvre peut :

> immaner en plusieurs objets non identiques, ou plus exactement (puisqu'en toute rigueur il n'existe pas en ce monde deux objets absolument identiques) *non tenus pour* identiques et interchangeables, comme on tient généralement pour telles deux épreuves d'une sculpture de fonte. Cette clause je le rappelle motive la distinction entre objets multiples et objets pluriels. Une sculpture de fonte ou une gravure est (en général) une œuvre (à immanence) multiple ; les œuvres que nous allons considérer maintenant sont à immanence plurielle. […] Les œuvres selon moi incontestablement plurielles en ce sens sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une autre version de la même œuvre que comme une autre œuvre[377].

La pluralité de l'œuvre *Fifty-One US Military Outposts* d'Henner procède d'un choix auctorial, mais aussi de la technologie qui la rend évidente et aisée. La variabilité est en effet latente dans les images numériques. L'image

377 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 187-188.

codée peut potentiellement se matérialiser sous des formes diverses avec pour seuls freins sa taille et sa résolution. Selon Genette, les différentes variations de l'œuvre sont unies par leur « identité génétique » qui établit si ce n'est une œuvre unique, au moins un tout : « [l'œuvre] ne "consiste" pas en chacun de ses objets d'immanence, mais plutôt dans leur totalité – une totalité dont seul l'usage fixe, ou plutôt *module,* la définition[378] ». Lev Manovich reformule cette idée dans le contexte numérique outrepassant le champ de l'art, en notant que les nouveaux médias mettent en œuvre leur variabilité à partir d'une « "donnée" bien définie[379] ». La totalité, dans le cas d'un projet comme celui de Mishka Henner, n'est donc pas seulement restituée par l'usage, mais inscrite originellement dans les images. La multiplicité des matérialisations possibles de l'image digitale procède de son code qui constitue un génome numéraire n'attendant qu'à s'exprimer à travers des formes susceptibles de se modifier sous l'effet de leur milieu d'apparition. Dans l'œuvre de Mishka Henner, la capture d'écran de l'imagerie satellitaire autorise la multiplicité et la variabilité tout autant qu'elle induit une identité génétique entre les différentes déclinaisons d'un projet global. L'œuvre relève de l'immanence par son identité pérenne et de la transcendance par ses occurrences plurielles dans des environnements changeants. En pluralisant les modes de visibilité des images qu'il a prélevées sur *Google Map*, l'artiste souligne d'autant plus la situation paradoxale de ces sites supposés rester cachés et pourtant visuellement accessibles.

La fluidité de l'image, en exigeant une matérialisation qui varie et qui peut être provisoire, rend les reformulations évidentes et aisées. Bien que des tirages luxueux, et espérés inaltérables, soient acquis et conservés par les musées ou des collectionneurs[380], l'image numérique permet, en fonction du contexte de présentation, en exposition ou sur les sites de l'artiste, de proposer des expériences diverses à l'origine de significations potentielles différentes. La variabilité médiatique fait fluctuer ainsi l'entreprise documentaire en privilégiant certains sens selon l'environnement ou le moment dans lequel les images sont données à voir.

La variabilité des œuvres est tout à fait représentative de notre expérience quotidienne reconfigurée par l'omniprésence des outils numériques. De nombreuses formes « physiques » ont été transportées dans l'espace informatique : nous travaillons depuis un bureau en classant nos fichiers dans des dossiers, nous ouvrons des fenêtres et jetons des informations à la corbeille, nous joignons une pièce à un courriel au moyen d'un trombone, et épinglons des images dans *Pinterest*, autant d'exemples qui témoignent d'une incorporation de l'analogique au sein du numérique. Nous pouvons faire le constat d'une logique inverse : des pratiques médiatiques numériques migrent dans

378 *Ibid.*, p. 238.

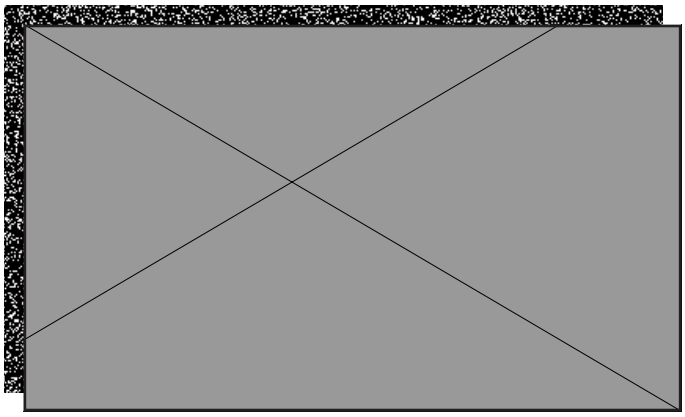
379 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 121.

380 Le Centre Georges Pompidou possède par exemple trois photographies de la série de Mishka Henner intitulée *Dutch Landscapes* (2011) de 80 × 90 cm, tirées sous la forme d'impression giclée (un tirage de très haute qualité utilisé principalement à fins artistiques).

l'espace « physique ». La logique de variabilité des objets néomédiatiques vient imprégner la vie des images en général et de l'art en particulier.

c• La déclinaison des media

Plutôt que de faire différer l'état d'un medium d'un contexte de monstration à un autre, Rabih Mroué intensifie la logique de variabilité en proposant de faire expérimenter au même spectateur, au sein du même lieu d'exposition, les changements de signification induits par le glissement d'un medium à un autre. En effet, en 2012, lors de la *Documenta* de Kassel, l'artiste poursuit sous la forme d'une exposition intitulée *The Fall of the Hair* la conférence *The Pixelated Revolution* analysée précédemment.



Rabih Mroué, ***Pixelated Revolution***, vidéo (couleur, son), 21', vue de l'exposition *The Fall of the Hair* présentée du 9 juin au 16 septembre 2012 à la Documenta (Kassel)

Cette dernière est retranscrite sous la forme d'une projection en boucle d'une vidéo de vingt-et-une minutes présentant spécifiquement pour le contexte de l'exposition une forme condensée de la conférence. Mroué s'y filme en train de parler, visage face à la caméra sur un fond blanc. Alors que les réalisateurs Chris Marker et Alain Resnais ont insisté sur l'importance du commentaire comme voix subjective[381], l'artiste libanais redouble cette dernière en insérant son portrait. Il parvient par l'enregistrement de sa présence à résorber son absence physique au sein du dispositif étiré dans le temps que constitue une exposition.

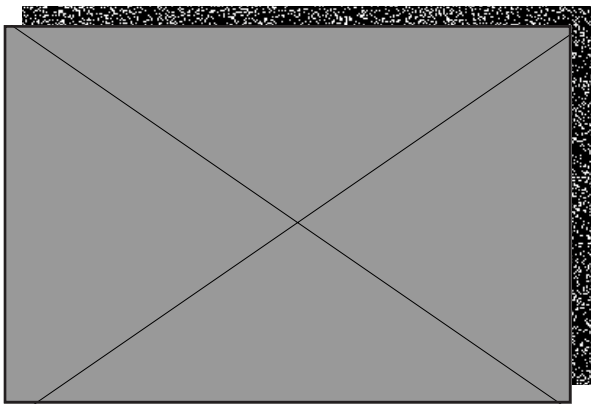
Il reste que la projection en boucle inhérente à ce contexte de diffusion est, dans le cas de cette proposition, une entrave à l'écoulement ordonné du propos. C'est une des spécificités des pratiques vidéo dans le champ de l'art contemporain, relevées par Raymond Bellour dans *La Querelle des dispositifs*, que d'engendrer un temps distinct de celui-ci du cinéma, en suscitant dans l'espace un temps circulaire « infini autant que ponctuel[382] ». Conscient que la diffusion ininterrompue complexifie le visionnage et la compréhension de son récit délimité et organisé, Rabih Mroué fait installer à l'entrée de la salle noire un décompte pour signifier le délai restant avant le début de la projection suivante. Si cette astuce permet au spectateur de visionner le film depuis le début, elle témoigne surtout de la difficulté à passer de la conférence à la vidéo sans perturber le déroulé logique et chronologique de la conférence.

Dans un espace autonome de la salle de projection, l'artiste décline *The Pixelated Revolution* en un ensemble de pièces sans que celles-ci constituent des remèdes au contexte d'exposition. Bien au contraire, à travers elles,

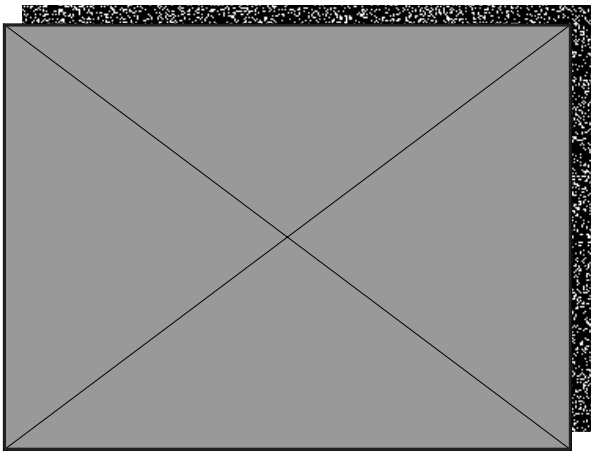
381 Voir François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 117.

382 Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, *op. cit.*, p. 29.

Mroué déploie une dissection de la vidéo numérique filmée au moyen d'un téléphone et mise en ligne sur le web, en la décomposant en divers moyens analogiques, et poursuit la déconstruction initiée dans sa conférence.



Rabih Mroué, ***Blow Up***, *2012, impression jet d'encre, 130 x 90 cm, vue de l'exposition The Fall of the Hair présentée du 9 juin au 16 septembre 2012 à la Documenta (Kassel)*



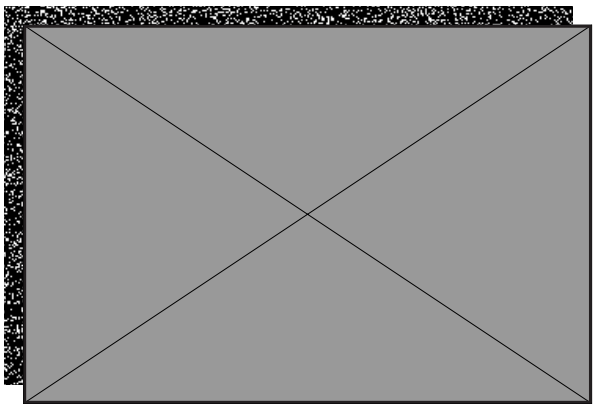
Rabih Mroué, ***Thicker than Water***, *2012, 7 flipbooks et 7 boutons poussoirs, vue de l'exposition The Fall of the Hair présentée du 9 juin au 16 septembre 2012 à la Documenta (Kassel)*

Sept tirages de grandes dimensions sont présentés au mur. Intitulés *Blow Up,* ce sont des photogrammes issus de vidéos trouvées sur le web, montrant des soldats visant avec leur arme des témoins les filmant au moyen de leur *smartphone*, instaurant la même situation de *double shooting* que celle de la vidéo analysée dans la conférence. Le prélèvement d'une image fixe au sein du flux vidéo suspend le geste des soldats. L'artiste les agrandit, malgré la pixellisation engendrée, jusqu'à s'approcher de l'échelle d'un corps réel, celui du tireur tout autant que celui de la cible et celui du spectateur.

Avec *Thicker than Water*, sept *flipbooks* invitent au contraire le spectateur à restituer le geste des sept tireurs, en faisant défiler rapidement les images du mouvement décomposé. À proximité de chaque livre, sont intégrés, dans le socle de présentation, un bouton poussoir, un haut-parleur et un cartel portant le texte « pour voir le film appuyer sur le bouton et feuilleter le livre. Faites correspondre le rythme des images au son ». L'entreprise est particulièrement difficile, et le spectateur s'y reprend souvent à plusieurs fois pour synchroniser le mouvement visuel et le son, omettant qu'il restitue symboliquement, à chaque manipulation, le tir meurtrier[383]. Rabih Mroué produit ainsi un dé-montage du medium complexe, le film numérique trouvé sur Internet, en media élémentaires – des images fixes et du son – que l'activation par le spectateur reconstitue en medium filmique. Cette forme primitive du cinéma évoque les recherches d'Eadweard Muybridge (1830-1904) et d'Etienne-Jules Marey (1830-1904) et avec elles les divers jouets optiques (zoopraxiscope, phénakistiscope) qui permirent à leurs utilisateurs de s'« amuser » à restituer le mouvement. Le terme de jouets n'est pas anodin et les *flips-books* revêtent assurément une dimension ludique en rupture complète avec la violence des images. Le contraste qui s'ensuit met à jour la responsabilité du spectateur face à la restitution physique du mouvement et, par analogie, du geste criminel. En supprimant le terme *blood* du titre de l'œuvre *Thicker than Water* qui évoque le proverbe anglophone « blood is thicker than water », l'ar-

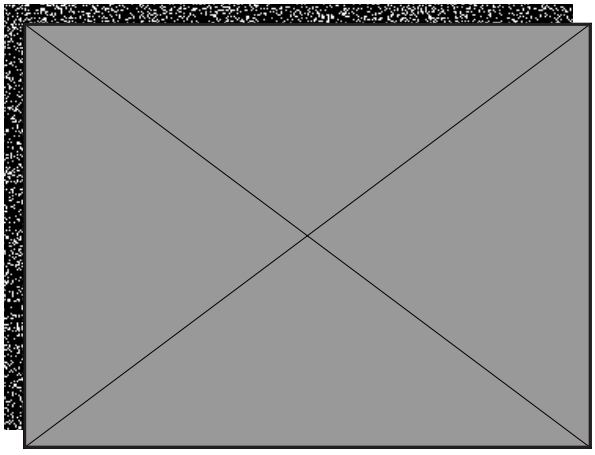
383 Cette constatation a été faite par l'artiste lui-même observant l'usage de sa pièce par les spectateurs de la Documenta. Il nous a livré cette remarque lors d'une rencontre le 21 novembre 2016 à Paris.

tiste laisse supposer que c'est l'encre qui est plus lourde que l'eau. Les *flip-books* sont placés sur un encreur dont la couleur a quitté son support pour gagner les doigts des spectateurs et fortuitement le mobilier de l'exposition. Comme dans le film de Jean-Jacques Annaud (1943-), *Le Nom de la rose*[384], ceux qui ont tourné les pages des livres réalisés par Mroué gardent des traces sombres sur la peau attestant leur « délit » (ils connaîtront une fin moins funeste toutefois !).



Rabih Mroué, « *Eye* » *vs* « *Eye* », 2012, film 16mm (couleur et son) sur table de montage, vue de l'exposition *The Fall of the Hair* présentée du 9 juin au 16 septembre 2012 à la Documenta (Kassel)

Sous le titre « *Eye* » *vs* « *Eye* », une table de montage analogique fait défiler un *re-enactment* d'une partie de la scène filmée sur le téléphone portable à l'origine du projet artistique. Alors que Mroué, dans la conférence, scrute l'œil de la victime pour identifier son assassin selon le procédé optographique, il ne trouve qu'un amas de pixels. Dans la reconstitution, il cherche la victime toujours hors-champ en zoomant dans l'œil du tireur où il découvre son image inversée qu'il redresse et agrandit jusqu'à retrouver une nouvelle image inversée dans l'objectif du téléphone tenu par le manifestant, celle du tireur, au sein duquel il zoome à nouveau produisant une boucle. En reconstituant la scène au moyen analogique et par montage, l'artiste rejoue l'expérience pour en éprouver la validité en dehors du risque de pixellisation. L'expérience se vérifie, mais elle est aussi recevable que la restitution est fictive, que le tireur est un comédien, que le fusil est un simple accessoire acheté par l'artiste.



Rabih Mroué, ***Double Shooting***, installation, vue de l'exposition ***The World is not Fair*** présentée du 1er au 24 juin 2012 au Tempelhoefer Freiheit (Berlin)

Ultérieurement, les images du *re-enactment* ont donné lieu à une installation au *Tempelhofer Freiheit* à Berlin (2012). Dans cette version, des photogrammes accrochés verticalement dans l'espace, à distance régulière, décomposent le mouvement de l'acteur-tireur que le déplacement rapide du spectateur peut recomposer. Une plaque métallique incrustée dans le sol claque au passage de l'observateur devenu coureur, à l'endroit même où le photogramme représente le projectile mortel expulsé de l'arme. Alors que le spectateur se livre à une expérience somme toute ludique, la détonation produite lui rappelle la violence du geste représenté par les images. L'animation des images est ainsi laissée à l'initiative des individus qui peuvent choisir de restituer le mouvement fatal ou non.

En rendant leurs projets adaptables, déclinables, personnalisables, les artistes contemporains contribuent à l'idéal d'une société composée d'indi-

384 Le film est l'adaptation cinématographique d'un roman d'Umberto Eco, la référence illustre elle-même le passage d'un medium dans un autre medium.

vidus uniques et singuliers. L'activité artistique relève d'une subjectivité qui s'adresse à une autre subjectivité et d'une responsabilité partagée entre l'auteur et le spectateur. Dans les œuvres de Rabih Mroué et de Mishka Henner, avec les diverses énonciations s'opère un redéploiement de la forme initiale. La variation médiale fait prendre conscience de la spécificité de chaque medium en vertu de l'expérience ressentie. Dans la conférence, Rabih Mroué se demandait si les téléphones portables des manifestants syriens constituaient un prolongement de leur corps, selon l'idée reprise à McLuhan, et si le devenir image de l'événement donnait au caméraman le sentiment d'échapper à celui-ci. Dans l'exposition, en associant une vidéo numérique et le média qui la diffuse – une plateforme en ligne – à des procédés analogiques d'animation des images et de décomposition du mouvement, l'artiste s'interroge sur la responsabilité individuelle du spectateur face aux images. En recourant à des techniques cinématographiques primitives, il démontre de façon explicite l'implication plus générale de l'internaute chaque fois qu'il clique pour charger une image ou démarrer une vidéo. La possibilité d'activation évoque les jeux vidéos qui proposent d'intervenir au sein de fictions et le *re-enactment*, le brouillage des frontières entre réel et fiction. Quant à Mishka Henner, il choisit d'orienter les significations possibles de ses captures d'écran selon les environnements, les milieux dans lesquels il les montre. En vertu du contexte d'exposition, monographique ou collectif, des moyens de la structure, l'artiste rejoue son œuvre évitant d'en fixer les sens potentiels, mais répond aussi par là aux injonctions de nouveauté du champ de l'art et plus largement de la société néomédiatique.

Pour Lev Manovich, le principe de variabilité illustre la concordance entre les mécanismes médiatiques et les bouleversements sociétaux et idéologiques. La reproductibilité technique, en œuvre dans la société industrielle de masse, produisait de multiples exemplaires identiques d'un même objet qui était distribué à tous. Les productions médiatiques, qu'il s'agisse des journaux, du cinéma, de la radio ou de la télévision, étaient les mêmes pour tous les citoyens. Dans le contexte post-industriel qui valorise l'individualité aux dépens du commun et du groupe, les contenus des médias sont devenus personnalisables, sélectionnables et ciblés[385]. Les œuvres à l'existence variable d'Henner et de Mroué sont rendues possibles par la technologie, et pourraient sembler refléter cette nouvelle logique sociale et culturelle, voire y contribuer. En effet, au revers de la subjectivisation et de la responsabilisation des individus, on peut se demander si ne se tiendrait pas dissimulée une disparition progressive (et programmée) des expériences partagées, du commun, du collectif. Il y aurait autant d'œuvres que de spectateurs et fatalement aucune expérience commune. Il convient cependant de noter qu'en réalisant le principe de variabilité à travers d'anciens médias comme le livre, l'exposition ou des formes primitives du cinéma, les deux artistes produisent une négociation avec la logique individualiste inhérente aux objets néomédiatiques. L'exposition fixe pour quelques semaines le projet *Fifty-One*

385 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 119-120.

US Military Outposts et, bien qu'imprimé à la demande, le livre de Mishka Henner est identique pour tous ses lecteurs. La vidéo *YouTube* diffusée initialement sur l'écran de l'ordinateur portable personnel est projetée pour être regardée collectivement, l'activation simultanée des *flip-books* et du son dans l'œuvre de Rabih Mroué peut entraîner des collaborations. Si bien que la variabilité concerne finalement dans le champ de l'art des communautés au moins provisoires, et substitue à l'universalité de l'expérience des médias de masse analogiques et à l'individualité de l'expérience des objets néomédiatiques, une dimension commune négociée.

À l'ère post-media, l'image technique au sein des pratiques artistiques documentaires engage très souvent un dialogue entre les médias. L'accès au monde, à sa part visible du moins, s'opère médiatiquement, et dans l'art en particulier, en mettant vigoureusement fin à une approche essentialiste de l'image technique et des médias qui la transportent. La spécificité du medium artistique n'y est pas pensée en termes d'autonomie, ni même de fusion, mais de relations, de complémentarités, de disjonctions. Les gestes artistiques documentaires viennent rendre visibles, en y ayant recours, l'intermédialité et la variabilité des nouveaux médias.

Au-delà des logiques néomédiatiques reprises dans certaines œuvres, une autre similitude paraît s'instaurer entre les œuvres contemporaines à dimension documentaire et les médias, qui relève d'un mouvement d'intégration. Les artistes déplacent, en effet, au sein de leur démarche documentaire, la capacité de nouvelles technologies à intégrer d'autres médias.

II.
Contre l'immédiacie[386] : l'intégration des médias visuels au sein des œuvres

1• De l'immédiacie à l'expérience du « support technique[387] »

Travailler sur la médialité des pratiques artistiques à dimension documentaire requiert d'examiner ce que le medium induit dans le rapport au réel donné à voir. Il convient alors de rappeler que le medium en général et le medium artistique en particulier ont longtemps cherché à faire oublier leur présence, ce que les théoriciens des nouveaux médias Jay David Bolter et Richard Grusin désignent par le terme d'immédiacie. La photographie, surtout quand elle répond à une ambition documentaire, semble ne pas pouvoir esquiver cette illusion de transparence, de rapport direct à la part visible de la réalité.

La peinture moderniste avait entrepris de rompre avec cette supposée transparence en revendiquant son opacité et en assumant sa planéité. Il semblerait que les démarches documentaires actuelles dans le champ de l'art cherchent aussi à révéler cette fausse transparence du medium. Mais, par leur nature documentaire, celles-ci ne peuvent se défaire totalement de leur référentialité, il s'agit alors d'identifier quelles autres stratégies sont déployées par les artistes.

386 On reprend ici la traduction française du terme *immediacy* proposée par Yves Citton dans « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », 2016, [En ligne], https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373092/document (consulté le 3 juillet 2019). Il en sera de même pour le terme d'*hypermediacy* employé par Bolter et Grusin, et traduit par hypermédiacie.

387 Pour Rosalind Krauss ce terme souligne la reconfiguration du médium artistique à l'ère post-media : Rosalind Krauss, « The Guarantee of the Medium », *COLLeGIUM*, n°5 : Writing in Context: French Literature, Theory, and the Avant Gardes, 2009, p. 139-145.

a• L'immédiacie ou le sentiment de transparence du medium

Les media influent sur notre perception des choses, mais ils le font en niant leur présence. Non pas qu'ils soient invisibles ; malgré une tendance à la miniaturisation, les objets informatiques que nous employons demeurent bien perceptibles, matériels et palpables. Cependant, la fonction des media en tant qu'intermédiaires entre le sujet et la part de réalité transmise tend à se faire oublier. McLuhan dit que notre attention est concentrée sur ce que transporte le medium davantage que sur la façon dont il procède, car « c'est une des principales caractéristiques des médias que leur contenu nous en cache la nature[388] ». Jay David Bolter et Richard Grusin ont déployé cette théorie à travers le concept d'immédiacie[389] au sein de leur ouvrage intitulé *Remediation: Understanding New Media,* qui étudiait dès 1999, les nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Avant d'analyser ce concept crucial, il convient toutefois de relever que Fritz Heider avait pensé, dès 1926, l'influence invisible des media en dehors des développements technologiques des systèmes d'information, au sein d'un ouvrage intitulé *Chose et Medium*[390]. Selon ce psychologue américain d'origine autrichienne, nous appréhendons une chose à travers une autre. Nous entrons en contact avec l'altérité, c'est-à-dire avec ce qui nous est extérieur, par l'entremise d'un intermédiaire que constitue le medium. L'auteur cite l'éther à travers lequel nous voyons les étoiles ou l'air à travers lequel nous entendons les cloches, des moyens insaisissables s'il en est. Dans l'introduction du livre d'Heider, Emmanuel Alloa qui a traduit le texte en français et en a dirigé la récente publication, fournit l'exemple particulièrement explicite des lunettes de soleil : sans même que nous les voyons celles-ci modifient notre perception des objets regardés[391]. Le philosophe dégage cependant trois situations au cours desquelles nous prêtons attention à l'intermédiaire : les circonstances techniques (lors d'une panne par exemple nous prenons conscience de l'existence du medium par sa défaillance), les circonstances pathologiques (celui qui regarde le doigt au lieu de regarder ce qui est montré) et enfin les circonstances esthétiques. Sans développer ce point, le philosophe note que l'art constitue une opportunité de saisir la médialité.

Privilégiant une approche des media comme objets techniques de transmission à un public (comme des médias donc), Bolter et Grusin indiquent que l'invention de nouveaux media est toujours motivée par la promesse de réformer leurs prédécesseurs, en offrant une expérience plus immédiate, plus authentique, plus transparente, qu'ils nomment l'immédiacie. La stéréo nous fait croire que l'orchestre est dans la pièce tandis que l'écran plat s'apparente toujours plus à une fenêtre. Les deux chercheurs livrent leur analyse des médias contemporains en s'appuyant particulièrement sur les formes

388 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, *op. cit.*, p. 27.

389 Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 295 p.

390 Fritz Heider, *Chose et medium* [1926], traduit par Emmanuel Alloa, Paris, Vrin, 2017, 100 p.

391 Emmanuel Alloa, « Au milieu des choses : une petite phénoménologie des médias », *Ibid.*, p. 12.

plus traditionnelles que constituent l'art et la photographie. Ils démontrent alors que l'immédiacie relève de trois stratégies spécifiquement déployées dans ces deux champs. La première tactique est la perspective géométrique qui permit aux artistes de la Renaissance de restituer sur la surface plane du support la profondeur de l'espace représenté et de donner l'illusion de la troisième dimension. Le tableau était alors considéré comme une vitre transparente qui ouvrait sur un espace reconstitué par la perspective, obéissant à la recommandation de l'humaniste et architecte italien Alberti selon laquelle le plan pictural devait être « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire[392] ». La deuxième tactique a été développée grâce à la technique de la peinture à l'huile qui permit d'effacer les traits du pinceau pour produire une surface imitant la matière de l'objet reproduit, niant de la sorte le processus de peinture. Enfin, écrivent Bolter et Grusin :

> Une troisième stratégie pour atteindre la transparence a été d'automatiser la technique de la perspective linéaire. Cette qualité d'automaticité a été attribuée à la technologie de la camera obscura et par la suite à la photographie, au cinéma et à la télévision. Dans l'histoire la plus familière du développement de la représentation occidentale, l'invention de la photographie représentait la perfection de la perspective linéaire. [...] Une photographie pourrait être considérée comme une fenêtre albertienne parfaite[393].

Les auteurs se réfèrent à André Bazin selon lequel « [l]'événement décisif fut sans doute l'invention du premier système scientifique et, en quelque sorte, déjà mécanique : la perspective (la chambre noire de Vinci préfigurait celle de Niepce). Il permettait à l'artiste de donner l'illusion d'un espace à trois dimensions où les objets pussent se situer comme dans notre perception directe[394] ». Le stéréoscope inventé par Charles Wheatstone en 1838 fournit un effet de relief en exploitant la parallaxe entre deux images glissées dans l'appareil et cette quête de la transparence se poursuivit avec la commercialisation au grand public en 1893 du vérascope de Richard, au nom particulièrement explicite. La documentation qui accompagnait la diffusion des appareils proposait une véritable rhétorique de l'authenticité – les réclames arguant d'une image superposable avec la nature[395]. Un encart publicitaire

---

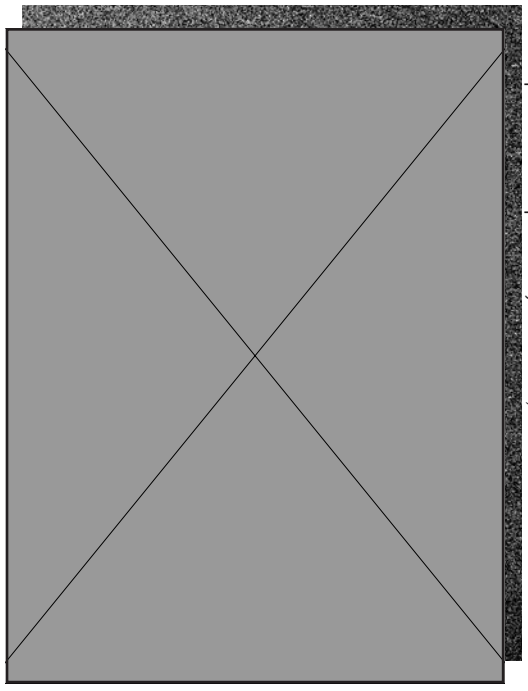
392 Leon Battista Alberti, *De la Peinture, De Pictura* [1435], traduit par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 115.

393 « A third strategy for achieving transparency has been to automate the technique of linear perspective. This quality of automaticity has been ascribed to the technology of the camera obscura and subsequently to photography, film, and television. In the most familiar story of the development of Western representation, the invention of photography represented the perfection of linear perspective […]. A photograph could be regarded as a perfect Albertian window. » Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, *op. cit.*, p. 25 [traduction personnelle].

394 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », art. cit., p. 10.

395 Dans la notice d'utilisation de 1931, l'usager pouvait lire : « La photographie ordinaire ne donne que de plats dessins sur papier. Ces images, aussi grandes et artistiques qu'elles soient, ne traduisent que la représentation plus ou moins exacte des formes : elles ne donnent qu'une vague idée de la situation des objets dans l'espace. La photographie stéréoscopique, au contraire tout en dessinant exactement la forme, dresse devant nous, dans l'espace une véritable maquette du sujet qui apparaît avec son relief naturel. Les plans se détachent les uns des autres, nous "sentons" l'épaisseur des objets, la distance qui les sépare. Nous avons l'illusion complète de revoir le sujet lui-même à travers cet objet merveilleux : le stéréoscope ! Les objets sont là, devant nous... ».

paru dans la revue du *Touring club* de France en décembre 1933 affirme que « le verascope F40 voit comme vos yeux ». Selon la logique de l'immédiacie, le medium est éclipsé pour donner à l'utilisateur la sensation d'être immergé dans le lieu représenté[396]. Dans une autre réclame illustrée, l'appareil placé devant le visage de la photographe laisse voir par transparence les yeux de cette dernière. Cette recherche se poursuit aujourd'hui sous l'oxymore de « réalité virtuelle » avec le perfectionnement des jeux vidéos immersifs et du cinéma en trois dimensions. Dans les deux cas, il demeure nécessaire de chausser un objet intermédiaire, des lunettes spécifiques, sans quoi l'image reste plane ou inexistante. La métaphore des lunettes proposée par Emmanuel Alloa pour expliciter la transparence d'un medium pourtant agissant n'en est ici que plus efficace.



Publicité pour le Vérascope F40 de Jules Richard, 1939

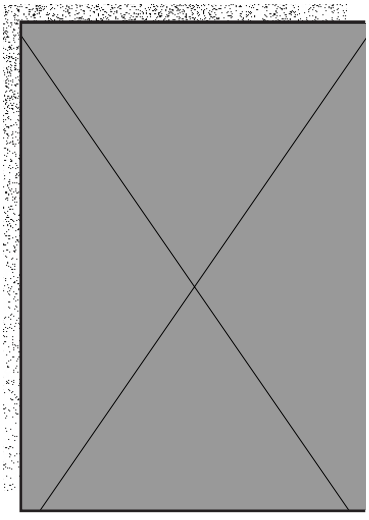
L'immédiateté ainsi décrite est spatiale : géographique et géométrique. Les innovations technologiques ont aussi traduit l'ambition de conquérir l'immédiateté temporelle, notamment avec la transmission en direct, *via* la radio puis la télévision. Avec Internet, l'instantanéité est devenue, plus qu'une possibilité, un principe définitoire. Nous *twittons* avec le sentiment de participer à l'événement qui se déroule au même moment. Nous partageons nos photographies sur *Instagram*, avec, tout au plus, quelques minutes de retard, donnant à ceux qui nous suivent le sentiment d'être plus près de nous, nous *skypons* faisant fi des décalages horaires, nous produisons des *live* sur *Facebook*, *YouTube* ou *Dailymotion*. Grâce aux *smartphones* glissés dans nos poches, la médiation est devenue transportable, à portée de main, radicalisant l'idée de McLuhan selon laquelle les media sont des prothèses. Les technologies médiatiques, en réduisant les distances et les délais, semblent rendre le réel plus proche, plus direct, plus *im-media* pourrait-on dire, et perpétuent l'idéologie de la transparence.

Toutefois, la pensée moderniste dans le domaine artistique se traduit, selon Greenberg, outre par une autonomie des media entre eux, par une autonomie de l'art vis-à-vis du réel qui met fin au paradigme de la transparence. L'art moderne[397] affirme l'opacité du medium et maintient le specta-

396 Denis Pellerin, « Les Lucarnes de l'infini », *Études photographiques*, n°4, mai 1998, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/156 (consulté le 24 août 2018).

397 Selon la théorie défendue par Greenberg. Pour l'historien de l'art Michael Fried, si la modernité se joue aussi dans une clôture du tableau sur lui-même, cette dernière procède de la fin de l'absorbement des personnages. Les personnages ne sont plus absorbés dans leur activité, certains s'adressent au spectateur, mettant fin à l'unité du tableau, à sa théâtralité. Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1980], traduit par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990, 264 p.

teur à la surface du tableau. Édouard Manet (1832-1883) avec la planéité picturale, Paul Cézanne (1839-1906) avec la géométrisation des formes de la nature et les cubistes après eux s'attacheront à assumer le traitement en deux dimensions des volumes, qui est en réalité en œuvre depuis la Renaissance. Cependant, la pratique photographique semble malaisément accomplir cette autonomie du medium. Dans « The Camera's Glass Eye », Clement Greenberg considère la photographie comme « le plus transparent des media artistiques conçu ou découvert par l'homme. C'est probablement pour cette raison qu'il s'avère si difficile de faire en sorte que la photographie transcende sa fonction quasi inévitable de document et agisse également comme œuvre d'art[398]. » Il nous semble cependant que les expérimentations lumineuses de László Moholy-Nagy, en particulier ses photogrammes qui rompaient parfois avec la figuration et qui se passaient d'appareil, auraient pu exemplifier l'opacité du medium photographique. Dans le texte plus tardif intitulé « Four photographers »[399], Greenberg condamne, en se référant non pas à Moholy-Nagy, mais à l'américain Andreas Feininger (1906-1999), la photographie abstraite, car elle constitue selon lui une forme avortée de l'art. Son argumentaire n'est pas développé au-delà, et il n'en demeure pas moins que Moholy-Nagy a rédigé un programme visant à théoriser un langage artistique exclusivement photographique[400], dans lequel la photographie sans appareil joue un rôle crucial en permettant de se débarrasser de la référentialité des images au profit d'un enregistrement des phénomènes optiques par les supports photosensibles. De 1923 à 1932, Alfred Stieglitz avec la série *Equivalents* a tenté également de produire des formes purement photographiques, autrement dit d'assumer les spécificités du medium. Selon Philippe Dubois, les ciels nuageux capturés par Stieglitz concentrent les questions de l'espace photographique : la coupe et le hors-champ, le cadrage et les effets de la composition interne induite par celui-ci, la relation entre l'espace photographique et l'espace topologique du sujet[401]. Une anecdote rapportée par l'artiste Dorothy Norman témoigne cependant de la difficulté de son entreprise :



Alfred Stieglitz, ***Equivalent***, 1925, épreuve au gélatino-bromure d'argent, 11,6 x 8,6 cm

398 « the most transparent of the art devised or discovered by man. It is probably for this reason that it proves so difficult to make the photograph transcend its almost inevitable function as document and act as work of art as well. » Clement Greenberg, « The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston » [1946], *The Collected Essays and Criticism, vol. 2*, édité par John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 60 [traduction personnelle].

399 Clement Greenberg, « Four Photographers », art. cit.

400 László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film, et autres écrits sur la photographie* [1993], traduit par Catherine Wermester, Jean Kempf et Gérard Dallez, Paris, Gallimard, 2007, p. 153-154.

401 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 188.

> Homme (regardant un équivalent de Stieglitz) : Est-ce une photo d'eau ?
> Stieglitz : Quelle différence cela peut-il faire ce dont c'est la photographie ?
> Homme : Mais est-ce une photographie d'eau ?
> Stieglitz : Je vous dis que cela n'a pas d'importance.
> Homme : Eh bien, c'est une image du ciel ?
> Stieglitz : Il se trouve que c'est une image du ciel. Mais je ne comprends pas pourquoi cela revêt une importance particulière[402].

On peut admettre avec Greenberg, que la photographie, et plus largement l'image technique, renvoie le plus souvent à autre chose qu'à elle-même, que celle-ci peine à échapper à la référentialité. Si bien qu'une pratique photographique ou vidéographique artistique, qui plus est à dimension documentaire, semble tendre irrémédiablement vers une transparence du medium. Dès lors que ces images sont diffusables par des médias qui les rendent présentes en tout temps et en tout lieu, la médialité paraît condamnée à décliner, à ne pouvoir se manifester. Or il semble en être autrement dans la majorité des pratiques artistiques à dimension documentaire à l'ère des images nomades, qui paraissent plutôt manifester la fausseté de la transparence médiatique.

b• Les médias comme supports techniques

En 2009, Rosalind Krauss revient sur la condition post-medium, dans un texte intitulé *The Guarantee of the Medium,* où elle introduit la notion de « support technique » utilisé par certains artistes qui ont résisté à la disparition du medium moderniste décrite dans *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium.* Elle explique que :

> Reconnaissant tacitement la déclaration postmoderniste de la mort de la peinture et de la sculpture, les artistes qui considèrent le relais d'une sorte de medium encore nécessaire à toute possible signification artistique, doivent remplacer les supports traditionnels des mediums esthétiques désormais dépassés, tels que l'huile sur toile, le plâtre sur l'armature métallique, ou une image sculptée sur un bloc de pierre. À cette fin, ils ont eu tendance à adopter ce qu'il faut appeler des « supports techniques » pour lesquels les genres ou les

402 « *Man: [looking at a Stieglitz's photo of 'Equivalents'] Is this a photograph of water?*
Stieglitz: What difference does it make of what it is a photograph?
Man: But is it a photograph of water?
Stieglitz: I tell you it does not matter.
Man: Well, then, is it a picture of the sky?
Stieglitz: It happens to be a picture of the sky. But I cannot understand why that is of any importance. »
Conversation rapportée par Dorothy Norman, citée dans Collectif, « The Equivalent Tradition », *Aperture*, n°95 : Minor White, A Living Remembrance,1984, p. 9 [traduction personnelle].

> objets commerciaux peuvent servir de squelette (ou de base) à leur pratique[403].

Ce « support technique[404] » serait, selon l'historienne de l'art, la voiture chez Ed Ruscha, ou encore l'enquête et le photojournalisme chez Sophie Calle. Comme le medium traditionnel, le support technique génère ses propres règles par le biais des possibilités et des incapacités qui lui sont inhérentes, il s'en distingue cependant rigoureusement en provenant de champs extérieurs à l'art.

Nombre de moyens de création ou de gestion des images numériques, accessibles sur nos ordinateurs et sur le web, semblent devenir des « supports techniques » auxquels les artistes ont recours dans le cadre de leur démarche documentaire. Plutôt que de chercher à dissimuler ces moyens qui déterminent l'œuvre, les artistes les rendent visibles à travers des formes qui peuvent aller de l'indice discret jusqu'au sujet même de leurs projets. Dans *War Primer 2*, Broomberg & Chanarin emploient le moteur de recherche *Google* et mentionnent les adresses des sites web accueillant les images qu'ils s'approprient, tandis que dans *Spirit is a Bone*, des mêmes artistes, le procédé du collage mis en œuvre par le logiciel de reconnaissance faciale est perceptible dans les déformations des visages[405]. Depuis *Google Earth*, Mishka Henner enregistre des vues aériennes et vient en pointer les ambiguïtés. L'artiste fait de l'usage et de la visibilité du « support technique », les enjeux essentiels de son œuvre intitulée *Dutch Landscapes* et souligne particulièrement l'interruption de la transparence.

« Le sol a commencé à se niveler sous nous. Il semblait coupé en carrés bruns, carrés jaunes, carrés verts et de grosses taches de verdure où il y avait une forêt. J'ai commencé à comprendre la peinture cubiste ». Ernest Hemingway décrit ainsi dans le *Toronto Daily Star* du 9 septembre 1922 son premier vol en avion[406]. L'analogie entre une vue aérienne et le mouvement artistique cubiste a été mise à profit quelques années plus tôt, au cours de la Première Guerre mondiale. La Section de Camouflage, créée en 1915 par le Ministère de la guerre, au sein de laquelle on comptait André Mare (1895-1932) qui a travaillé avec Pablo Picasso (1881-1973) et Georges Braque (1882-1963), a en effet été chargée d'élaborer des dessins à des fins

---

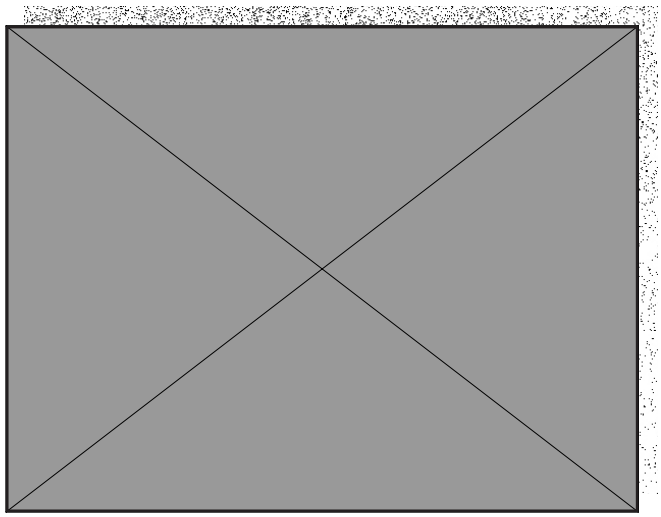
403 « Implicitly acknowledging the fact of postmodernism's declaration of the death of painting as well as sculpture, the artists who still find the relay of some sort of medium necessary to the very possibility of artistic signification, need to replace the traditional supports of the now outmoded aesthetic mediums, such as oil on canvas, plaster on metal armature, or carved image on stone block. To this end they have tended to adopt what needs to be called "technical supports" for which commercial genres or objects might serve as the backbone (or undergirding) of their practice. » Rosalind Krauss, « The Guarantee of the Medium », art. cit., p. 141 [traduction personnelle].

404 « Technical support » se traduit souvent par « soutien technique » ou « assistance technique ». Dans ces termes, l'idée soulignée est celle de l'aide, du secours, mais induit une connotation de contingence. Nous avons préféré celui de « support » pointant la dimension déterminante de cet intermédiaire dans l'existence de l'œuvre.

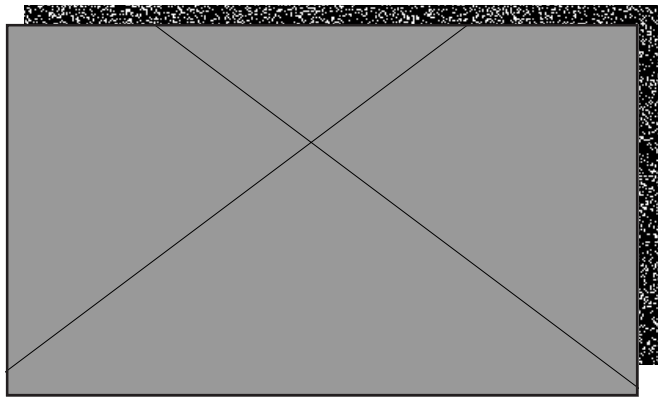
405 Ces œuvres ont été analysées dans le premier chapitre.

406 Ernest Hemingway, « A Paris-to-Strasbourg Flight Shows Living Cubist Picture », *Toronto Daily Star*, 22 septembre 1922.

de dissimulation militaire et notamment de produire des motifs inspirés du cubisme. Les préoccupations de ces « peintres en camouflage » rejoignent assurément celles de l'avant-garde dans la mesure où il s'agissait d'annihiler, dans les deux cas, les volumes des objets au moyen de surfaces peintes.



André Mare, « *Le canon de 280 camouflé* », *Carnet de guerre* n°2, août – décembre 1915, aquarelle sur carnet



Mishka Henner, *Dutch Landscapes*, 2011, tirages pigmentaires, 80 × 90 cm, vue de l'exposition *Vues d'en haut* présentée du 17 mai au 7 octobre 2013 au Centre Pompidou-Metz

Cette stratégie de masquage au moyen de motifs évoquant l'activité picturale a été déployée ultérieurement et de façon éclatante par les Pays-Bas, suite à la mise à disposition des images satellites au grand public. En effet, en 2004, *Google* rachète à la société *Keyhole Inc.* le projet *Earth Viewer* et rend celui-ci disponible aux internautes l'année suivante sous le nom de *Google Earth*. L'artiste Mishka Henner remarque alors que :

> Les gouvernements préoccupés par la visibilité soudaine de leurs espaces politiques, économiques et militaires ont exercé une influence considérable sur les fournisseurs de ces images pour censurer des sites jugés vitaux pour la sécurité nationale. […].
> Étonnamment, l'un des plus virulents gouvernements à imposer cette forme de censure était le Néerlandais, qui cachait des centaines de sites importants, notamment des palais royaux, des dépôts de carburant et des casernes de l'armée dans [son] pays relativement petit. La méthode de censure néerlandaise est remarquable pour son intervention stylistique par rapport à d'autres pays ; celle d'imposer des polygones audacieux et multicolores sur des sites plutôt que des techniques plus subtiles et plus standard utilisées dans d'autres pays[407].

Alors qu'il avait pointé en 2010 avec *Fifty-One US Military Outposts*, la facilité d'accès visuel à certains édifices supposés demeurer secrets, l'artiste se met en quête, l'année suivante, d'espaces dissimulés numériquement, en parcourant le territoire néerlandais depuis son ordinateur, grâce à *Google Earth*. Il enregistre ces curieuses perturbations par des captures d'écran qui donnent lieu à la série *Dutch Landscapes*. La caserne de la reine Beatrix à La

407 « Governments concerned about the sudden visibility of political, economic and military locations exerted considerable influence on suppliers of this imagery to censor sites deemed vital to national security. […] Surprisingly, one of the most vociferous of all governments to enforce this form of censorship were the Dutch, hiding hundreds of significant sites including royal palaces, fuel depots and army barracks throughout their relatively small country. The Dutch method of censorship is notable for its stylistic intervention compared to other countries; imposing bold, multi-coloured polygons over sites rather than the subtler and more standard techniques employed in other countries. » https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes (consulté le 01/10/2018) [traduction personnelle]

Haye y est dissimulée par de gros polygones dans un camaïeu de teintes vertes et grises empruntées aux bâtiments et à la végétation environnante. Encore à La Haye, de petites formes triangulaires ou rectangulaires recouvrent le Palais Noordeinde, cabinet de travail du roi des Pays-Bas. La pixellisation sous la forme de polygones colorés est si excessive qu'il est peu probable qu'un quelconque explorateur de *Google Earth* puisse se méprendre et supposer que ces configurations procèdent d'incidents numériques. Celles-ci sont plutôt affirmées comme des interventions volontaires, analogues à celles permises par le filtre cristallisation de *Photoshop*, qui consiste à substituer aux nuances de couleurs, des polygones monochromes proches des teintes initiales de l'image.

En rendant disponibles au grand public des images du monde, *Google Earth* peut être considéré comme un média. En tant que tel, il promet un accès toujours plus immédiat à la « réalité » dont témoignent les séduisants slogans de la société : « découvrez la planète du bout des doigts avec *Google Earth* [...] Survolez des villes telles que Londres, Rome et Tokyo. Plongez dans le monde réel...[408] » Les modifications des images exigées par les gouvernements soucieux de préserver les lieux sensibles de la curiosité du grand public ou d'usages malintentionnés[409] provoquent des interruptions de l'immédiateté dont s'enorgueillit le média. Ce que voit notre œil n'est alors plus ce qu'il apercevrait si nous survolions « véritablement » les lieux. Ces modifications manifestent ce que le système de visualisation de la terre tente de nous faire en permanence oublier : les images que nous regardons ne relèvent pas d'une vue directe, mais déjà d'une reconstruction. En effet, l'image satellite disponible sur *Google Earth* n'est pas uniforme, mais constituée d'éléments disparates provenant de collectes réalisées auprès de multiples fournisseurs, et assemblés pour donner l'illusion de la continuité. De façon analogue, chacune des images de la série *Dutch Landscapes* est composée de soixante vues accolées afin d'obtenir une image haute définition, continue et homogène et de disposer d'un tirage de bonne qualité. *Google Earth* constitue ainsi le « support technique » de l'œuvre dans le sens où il ne s'agit pas seulement d'un « instrument » engendrant des propriétés physiques spécifiques, mais plutôt d'une « structure récursive ». L'historien de l'art Benjamin Buchloh soumet cette formule dans la préface de l'article de Krauss pour désigner « une structure, dont certains des éléments produiront les règles qui génèrent la structure elle-même[410] ». En ayant recours au logiciel de survol de la terre, Mishka Henner en rend visibles les principes fonctionnels qui relèvent, outre du processus d'enregistrement visuel, de la méthode du collage et de la modification, et restitue la présence du média *Google Earth* comme intermédiaire entre l'internaute et les images. En

408 https://www.google.fr/intl/fr/earth (consulté le 2 octobre 2018).

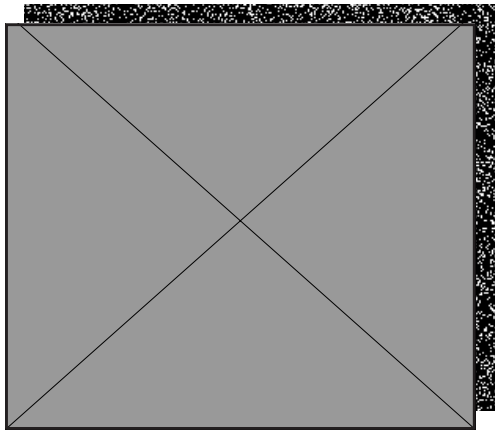
409 En octobre 2018, la Ministre de la Justice Nicole Belloubet exige le floutage des images des prisons françaises par *Google Earth* et *Google Map*. Les sociétés se sont engagées à réaliser ces modifications dans les mois suivants.

410 Benjamin H.D. Buchloh, « Preface », dans Rosalind Krauss, *Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium*, *op. cit.*, p. 7.

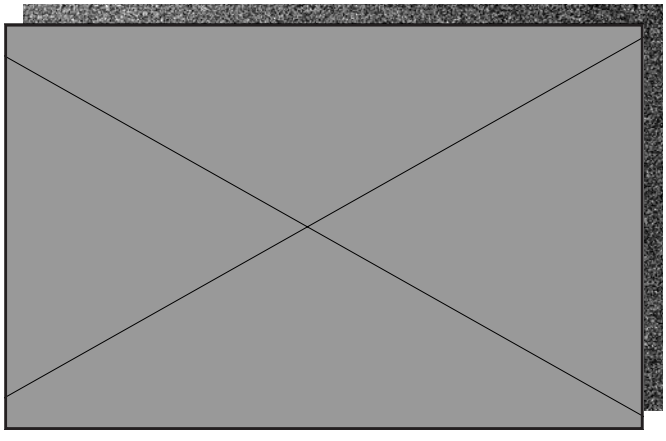
choisissant les retouches de l'État hollandais et non celles des autres pays, l'artiste retient une forme de censure pour le moins visible et créative. Plus encore, il consigne, parmi les interventions qui viennent signifier l'opacité du média, celle qui évoque le cubisme, un mouvement pictural ayant participé à opacifier la surface picturale, et à mettre fin à la transparence de la peinture. McLuhan évoque par ailleurs le cubisme dans sa théorisation des médias, car ce mouvement « en restituant l'intérieur et l'extérieur, le dessus, le dessous, l'avant, l'arrière et tout le reste en deux dimensions, rejette l'illusion de la perspective en faveur d'une conscience sensorielle instantanée de l'ensemble. Le cubisme, en découvrant la conscience globale instantanée, annonçait brutalement que c'est le medium lui-même qui est le message[411] ».

Paradoxalement, l'opacité engendrée par les polygones produit de la transparence, en révélant d'une part la présence du média, et d'autre part la censure et donc l'honnêteté du gouvernement hollandais qui ne s'évertue pas alors à couvrir son geste de dissimulation. Car comme l'évoque Mishka Henner :

> Lorsque les internautes recherchent des termes interdits sur Google, par exemple, « l'utilisateur verra une page vierge ou un message d'erreur du navigateur » [...]. Était-ce de la censure ou une mauvaise connexion ? Ce n'est pas clair. Les États-Unis sont coupables de cela aussi. Je préférerais presque que la NSA m'envoie un courrier électronique quotidien avec une liste de toutes les informations recueillies sur moi. Ils pourraient le faire avec des émoticônes ou à leur guise, avec une pseudo astuce artistique. Au moins, je saurais ce qui se passe. Ne pas savoir, c'est pire. [...]. La méthode néerlandaise – une censure merveilleusement évidente – est clairement préférable, même si elle est irréaliste. Peu de gouvernements semblent disposés à avouer leurs efforts de censure et de manipulation. Dommage ! S'ils adoptaient tous l'approche artistique néerlandaise, leurs citoyens pourraient être plus susceptibles de leur faire confiance. Au moins, ils sauraient ce qui se passe et pourraient former des arguments rationnels de soutien ou d'opposition. À l'heure actuelle, de nombreux programmes gouvernementaux – en particulier ceux qui impliquent l'espionnage et la censure – sont

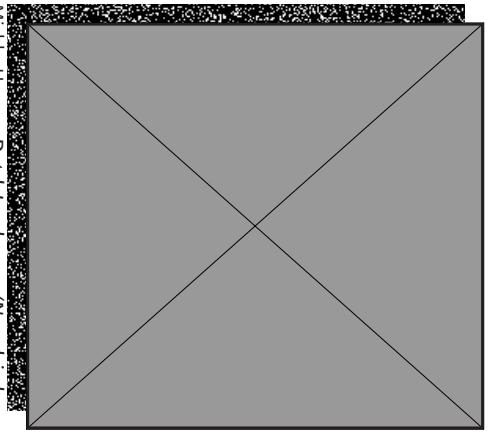


Mishka Henner, ***Dutch Landscapes (Koningin Beatrix Kazerne, Den Haag, South Holland)***, 2011, tirages pigmentaires, 80 × 90 cm ou 150 × 169cm

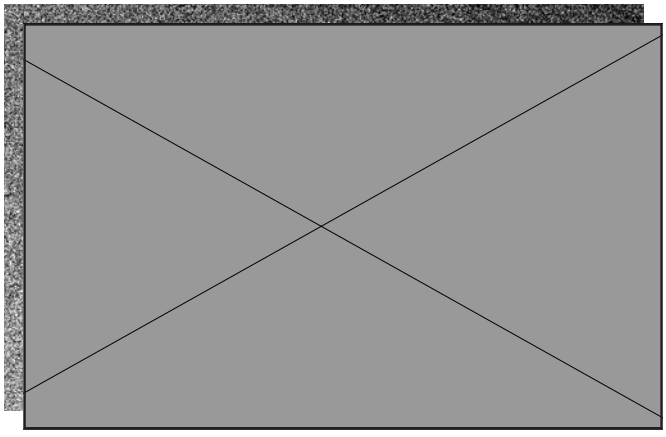


Site de la Caserne Beatrix visualisé depuis *Google Map* (consulté le 1er octobre 2018)

411 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, *op. cit.*, p. 31.



Mishka Henner, *Dutch Landscapes (Noordeinde Palace, Den Haag, South Holland)*, 2011, tirages pigmentaires, 80 × 90 cm ou 150 × 169cm



Site du Palais Noordeinde visualisé depuis *Google Map* (consulté le 1er octobre 2018)

en grande partie invisibles et, par conséquent, totalement suspects[412].

Aujourd'hui les camouflages hollandais ne sont plus visibles sur *Google Earth* et laissent place à une vue aérienne classique. Ont-ils disparu ou bien ont-ils été remplacés par une autre forme de dissimulation ? Nous sommes bien incapables de répondre désormais à la question.

Avec le titre *Dutch Landscapes,* l'artiste évoque un genre pictural qui a notablement contribué à l'âge d'or de la peinture néerlandaise, et convoque un imaginaire composé de marines, d'horizons bas, de ciels nuageux, totalement absents de ces images. Cette rupture déplace l'enjeu documentaire sur les pratiques de dissimulation du pays et l'ambivalence de *Google Earth*. L'usage de ce média comme « support technique » fournit des images tout en remettant en cause l'immédiateté et la transparence avec lesquelles le logiciel prétend opérer. Pareillement au medium, « le support technique » est le moyen de réaliser l'œuvre et constitue ce qui est donné à voir. Mais au contraire du medium moderniste circonscrit, homogène, « le support technique » contemporain s'est chargé des mutations technologiques et, avec elles, de leur hétérogénéité, de leur complexité et de leur altérité. Dans les pratiques artistiques documentaires actuelles, les médias numériques de diffusion de l'image sont fréquemment employés au titre de « support technique » pour produire l'œuvre, mais ils sont parfois aussi incorporés matériellement à celle-ci.

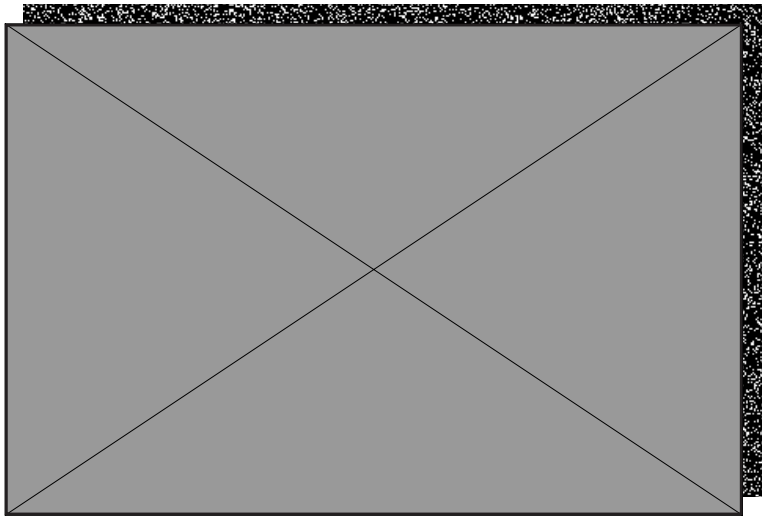
412 « When people search Google for banned terms, for example, "the user will see a blank page or a browser error message" […]. Was that censorship? Or a bad connection? It's clear but kind of isn't, exactly. The United States is guilty of this, too. I'd almost rather the NSA sent me a daily e-mail with a list of all of the information they're collecting on me. They could do it in emoticons or whatever cutesy, pseudo-artful way they wanted. At least I'd know what was happening. Not knowing is worse. […] The Dutch way – beautifully obvious censorship – is clearly preferable, if unrealistic. Few governments seem willing to fess up to their efforts to censor and manipulate. Pity, though. If they all took the artful Dutch approach to it, their citizens might be more likely to trust them. At least they'd know what's going on, and could form rational arguments in support or opposition. As it is now, many government programs – especially those that involve spying and censorship – are largely invisible and, therefore, entirely suspect. » John D. Sutter, « Google Maps: When censorship is beautiful », *CNN*, https://www.cnn.com/2015/02/18/opinion/cnnphotos-sutter-google-dutch-landscapes/index.html, 18 février 2015 (consulté le 2 octobre 2018) [traduction personnelle].

2• L'œuvre comme remédiation

La capacité des médias numériques à intégrer des médias plus anciens prend le nom de remédiation selon le néologisme employé par Bolter et Grusin, entre autres. Dans le glossaire placé à la fin de leur ouvrage, les deux théoriciens expliquent que la remédiation est « [d]éfinie par Paul Levenson comme étant le processus "anthropotropique" par lequel les nouvelles technologies médiatiques améliorent ou corrigent les méthodes précédentes. Nous définissons le terme de manière différente, en l'utilisant pour désigner la logique formelle par laquelle les nouveaux médias remanient des formes de médias antérieures[413] ». La remédiation constitue, précisent-ils, une représentation d'un media dans un autre[414]. Bien que remédier implique une correction ou une amélioration, cette signification sans être totalement étrangère au concept des deux théoriciens, cède donc place chez eux à celle de mise en abyme d'un ou plusieurs médias au sein d'un autre. « Cependant, l'acte même de remédiation garantit que le média plus ancien ne peut être entièrement effacé[415] ». Ainsi le média intégré et le média intégrant restent discernables. Nous pensons que cette logique intermédiale est spécifiquement en œuvre dans les pratiques artistiques à dimension documentaire actuelles.

a• L'intégration d'un média

Seven Seas, en français les sept mers, est une locution ancienne qui désigne les vastes étendues océaniques du monde entier. *Seven Seas and a River* est une œuvre de Mishka Henner, réalisée en 2018, au sein de laquelle l'artiste s'approprie les images de webcams filmant sans répit les côtes de l'océan Pacifique, de l'océan Atlantique nord, de la mer de Barents, de la mer Adriatique, de la mer des Caraïbes, de la mer Celtique, de la baie de Suruga et du fleuve Saint-Laurent au Québec. L'œuvre existe selon deux modalités déterminées par leur espace de diffusion : la galerie et le web. En exposition, huit moniteurs de télévision disposés en cercle, les écrans orientés



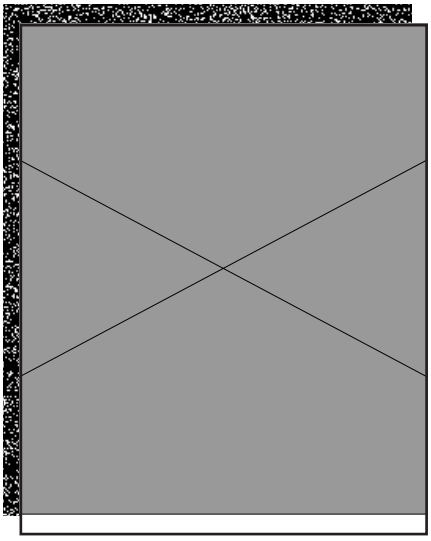
Michka Henner, ***Seven Seas and a River***, 2018, installation, dimensions variables, exposition dans le cadre de Fotografia Europea (Reggio Emilia) du 25 avril au 17 juin 2018

413 « Defined by Paul Levenson as the "anthropotropic" process by which new media technologies improve upon or remedy prior technologies. We define the term differently, using it to mean the formal logic by which new media refashion prior media formes. » Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation*, *op. cit.*, p. 273 [traduction personnelle].

414 « We call the representation of one medium in another *remediation* », *Ibid.*, p. 45 [traduction personnelle]. Les italiques sont des auteurs.

415 « The very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced ». *Ibid.*, p. 47 [traduction personnelle].

vers le centre, retransmettent les vidéos qui sont partagées en *live* par des chaînes *YouTube*. Sur le site Internet de l'artiste, ces vidéos sont affichées au sein d'une page aux côtés d'un planisphère interactif *Google Map* localisant l'emplacement physique des caméras qui enregistrent et transmettent ces images.



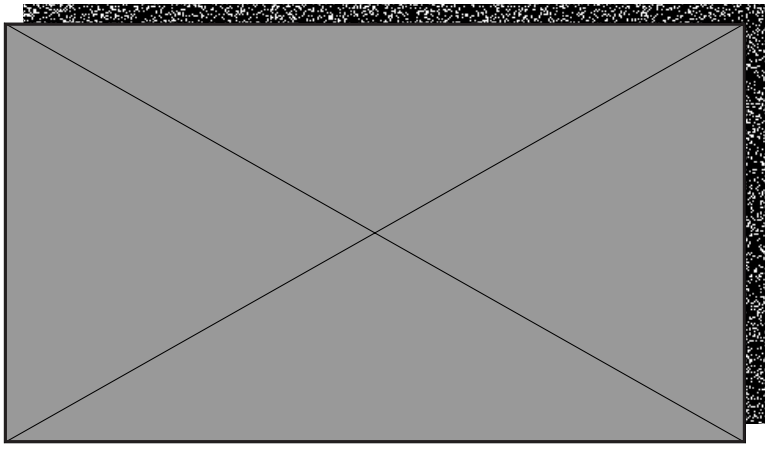
Michka Henner, ***Seven Seas and a River***, 2018, site de l'artiste (consulté le 30 avril 2019)

Dans cette seconde immanence de l'œuvre, les vidéos sont intégrées au site de l'artiste au sens informatique du terme. *YouTube* est en effet une plateforme d'hébergement de vidéos créée en 2005 et achetée par *Google* en 2006, qui offre la possibilité d'intégrer sur d'autres sites, d'autres blogs ou d'autres médias sociaux, les données qu'elle recueille. Elle fournit depuis un bouton « partager » un code html à copier et à coller dans le code du site hôte. La manipulation fort aisée à réaliser permet d'obtenir non pas la vidéo elle-même, mais la vidéo depuis *YouTube*, autrement dit le medium dans le média. L'intérêt majeur est de ne pas copier le fichier, souvent trop lourd pour être déposé dans le site et permettre sa lecture fluide, et de ne pas ouvrir une nouvelle page *via* un lien hypertexte, mais de dégager un emplacement pour visionner la vidéo dans *YouTube* depuis le site. La plateforme d'hébergement anticipe ainsi sa propre réaffectation dans un autre média.

Les vidéos sélectionnées par l'artiste ont en commun de montrer des flots vus depuis la terre ferme, depuis des zones d'activités de loisir comme des ports de plaisance, des plages de baignade ou encore un chemin côtier. Alors qu'Allan Sekula avec *Fish Story* entreprenait, au début des années 1990, de rendre visibles les flux de marchandises qui traversaient l'espace maritime, trajectoires ignorées et invisibilisées par leur éloignement de nos regards, il semble que les océans soient, près de trois décennies plus tard, au centre de l'attention médiatique tant ils cristallisent les enjeux écologiques, politiques et économiques. La pollution, la fonte des glaces, et plus encore les catastrophes naturelles sous forme de tsunamis ou d'inondations sont photographiées et filmées puis diffusées par les supports d'information et de communication. En outre, le sort des migrants qui tentent de traverser les mers et qui dans leur entreprise désespérée perdent bien souvent la vie, est connu de l'opinion publique. La surveillance des océans et leur médiatisation font figure, en conséquence, d'évidence et d'impératif. Pourtant, les vidéos présentées dans l'œuvre de Mishka Henner ne font expérimenter que le manque, le vide, l'absence d'événements qui justifieraient un enregistrement permanent. Alors que nous écrivons ces lignes, seules se meuvent les gouttes de pluie qui s'accumulent sur l'objectif de la caméra dans le port du Québec, tandis qu'un bateau de croisière amarré ne suscite aucun mouvement. À Saint-Barthélemy, le temps est superbe, la mer calme et turquoise, mais la plage reste désespérément vide. Quelques jours plus tard, la caméra balaie toujours d'un lent *travelling* le sable de Santa Monica faiblement éclairé par les lumières d'une fête foraine désertée. Une webcam filme le Mont

Fuji depuis le même angle de vue que celui d'Utagawa Hiroshige (1797-1958) quand il peignait vers 1831-1833 cette montagne qu'il a contribué à rendre célèbre, mais cette dernière est aujourd'hui presque dissimulée par les nuages. Quant au paquebot de croisière québécois, il n'a pas changé de place.

L'absence d'intrigue souligne d'autant plus la présence de *YouTube*. Au moment de lancer la vidéo, la barre de progression de la lecture s'affiche, le titre apparaît en haut à gauche de la fenêtre accompagné de l'image de profil de la chaîne *YouTube*, à droite des icônes représentant une flèche et une horloge invitent respectivement à partager et à visionner la vidéo ultérieurement. Au centre, le logo de la plateforme, un carré rouge aux angles arrondis évoquant étonnamment l'écran d'un tube cathodique et marqué d'un triangle blanc, incite à cliquer. Si ces signes s'effacent pendant la lecture de la vidéo favorisant l'immédiacie, ils réapparaissent dès lors que le spectateur passe le curseur de la souris sur l'emplacement de la vidéo. Quand celui-ci suspend le *streaming,* des suggestions d'autres vidéos diffusées sur la plateforme lui sont proposées. L'intervention de *YouTube* comme intermédiaire entre le spectateur et la vidéo ne cesse d'être rappelée. Celui-ci prend aussi conscience de la médialité en cas de panne comme le suggère Emmanuel Alloa[416], notamment lorsque la transmission est défectueuse, quand le code d'intégration ne fonctionne plus, la vidéo est alors remplacée par un écran noir mentionnant le message suivant : « l'enregistrement de cet événement en direct n'est pas disponible ».



Michka Henner, *Seven Seas (webcam Perros-Guirec Le sentier des douaniers)*, 2018

La présence du média est ainsi signifiée dans l'œuvre d'Henner par sa remédiation. Selon Bolter et Grusin, la notion de remédiation caractérise les médias numériques et connectés. « Nous appelons la représentation d'un medium dans un autre *remédiation,* et nous défendrons que cette remédiation est un critère définitionnel des nouveaux médias numériques[417] », écrivent-ils. L'idée d'intégration d'un medium par un autre était déjà relevée par McLuhan quand il affirmait, dès 1968, en dehors d'une quelconque référence aux médias numériques, que « le "contenu" d'un medium, quel qu'il soit, est toujours un autre medium. Le contenu de l'écriture c'est la parole, tout comme le mot écrit est le contenu de l'imprimé et l'imprimé, celui du

416 Emmanuel Alloa, « Au milieu des choses : une petite phénoménologie des médias », dans Fritz Heider, *Chose et medium*, *op. cit.*, p. 12.

417 « Again, we call the representation of one medium in another remediation, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media. » Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation*, *op. cit.*, p. 45 [traduction personnelle].

télégraphe[418] ». Mais, selon les deux théoriciens américains[419], cette propriété devient définitoire dans le cas des nouveaux médias puisque que « ce qui est nouveau dans le domaine des médias numériques réside dans leurs stratégies particulières de remédiation de la télévision, du cinéma, de la photographie et de la peinture[420]. » Autrement dit, les médias numériques constituent constamment des actes de remédiation explicites en important dans l'espace numérique des médias plus anciens. Parmi les formes d'intermédialité qui engendrent une relation entre les médias, la remédiation suppose des relations concentriques. En intégrant un medium dans un autre, la remédiation présente le medium intégré depuis le medium intégrateur, elle le donne à voir et suspend ainsi l'immédiacie, c'est-à-dire la transparence du medium. C'est précisément ce qui s'accomplit dans *Seven Seas and a River*. La page web de l'artiste y est un média qui incorpore un autre média, une plateforme d'hébergement qui intègre à son tour une vidéo produite par une webcam selon une logique gigogne rappelant les *matriochkas*. L'œuvre rend à la fois visibles *YouTube* et la propriété remédiative des médias numériques.

Puisqu'il insère des vidéos de surveillance qui mettent à disposition du regardeur des images à faible contenu informationnel, l'artiste focalise la dimension documentaire sur le média de diffusion que constitue *YouTube*. Selon cette même logique remédiative, l'œuvre de Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin, *World Brain,* incorpore simultanément des media et des médias, anciens et récents. Toutefois, ce travail est échafaudé sur la forme néomédiatique de la navigation en ligne. Ainsi, ce qu'intègrent les artistes au sein de leurs œuvres semble relever, au-delà des médias eux-mêmes, de logiques médiatiques inhérentes aux nouveaux médias.

b• Le déploiement de l'espace navigable

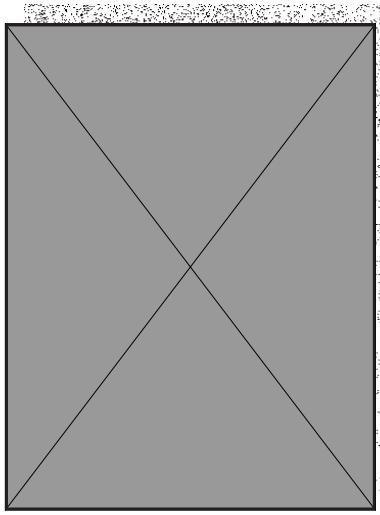
Avec le film de soixante-quinze minutes *World Brain,* réalisé en 2015, les artistes-chercheurs Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin livrent une réflexion sur Internet à travers la métaphore du « cerveau mondial ». Le titre est emprunté à un recueil de l'écrivain Herbert Georges Wells, regroupant divers essais dont *The Idea of a Permanent World Encyclopedia* paru en 1938, dans lequel l'auteur explique qu'à l'orée du XXe siècle les encyclopédies n'ont réussi à s'adapter ni à l'augmentation des connaissances ni à l'accroissement du nombre de lecteurs. Il déplore que les thesaurus qui lui sont contemporains continuent de perpétuer le modèle, l'organisation et l'échelle de ceux du XVIIIe siècle, et soumet l'idée d'une encyclopédie mondiale à laquelle contribuerait constamment l'ensemble des universités de la planète, et dont *Wikipédia* a souvent été considérée comme l'accomplissement.

---

418 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, *op. cit.*, p. 26.

419 Bolter et Grusin affirment d'emblée la filiation de leur recherche avec celle de McLuhan à travers le titre de leur ouvrage *Remediation: Understanding New Media* qui renvoie très explicitement à celle du théoricien canadien *Understanding Media.*

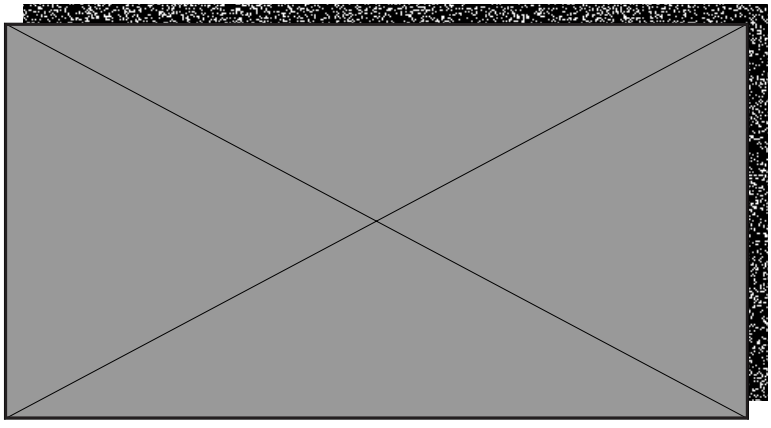
420 « what is new about digital media lies in their particular strategies for remediating television, film, photography, and painting ». Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, *op. cit.*, p. 50 [traduction personnelle].



Stewart Brand, *Whole Earth Catalog. Access to Tools*, 1968, 62 p.

Le projet artistique de Wagon et Degoutin est également inspiré du *Whole Earth Catalog*. Si l'origine d'Internet est d'abord militaire avec le réseau ARPANET, dont le développement à partir de 1966 est réalisé par une agence du Département de la Défense des États-Unis (la DARPA), elle est aussi à rechercher du côté de la contre-culture américaine dont la publication de Stewart Brand est emblématique :

> Nous avions le projet d'entrelacer un film et une cartographie de références. Nous avions été très impressionnés par le *Whole Earth Catalog*. Édité par Stewart Brand entre 1968 et 1972, il utilisait les codes d'un catalogue de vente par correspondance et rassemblait des livres, des idées et des objets, tous réunis sous l'appellation d'« outils » et destinés tout autant à comprendre le monde qu'à inventer des modes de vie alternatifs. Il s'adressait avant tout à ceux qui voulaient créer des communautés hippies. Dans un esprit similaire, nous voulions fabriquer une carte qui donnerait une vue panoramique de toutes les ressources que nous avions utilisées ou qui avaient un lien avec le projet. Sur la carte, les chapitres du film (qui durent entre 2 et 5 minutes) sont entourés de textes et d'images qui les complètent, les situent dans un contexte plus large, ou les contredisent. Chaque chapitre développe sa propre logique, avec son propre titre, un début et une fin. Elles peuvent être regardées séparément, mais il est également possible de les voir toutes ensemble à la suite et elles forment alors un film long métrage. Par défaut, le visiteur du site se retrouve devant ce film linéaire. La carte se trouve derrière et on y accède en « dézoomant ». Cela laisse apparaître les médias qui entourent chaque chapitre[421].

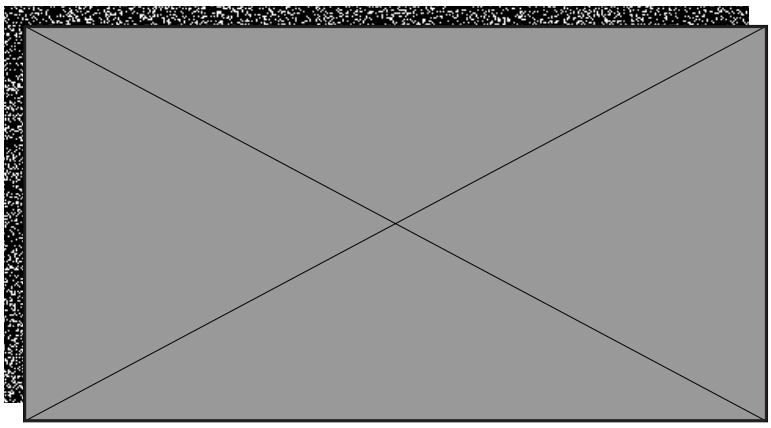


Stéphan Degoutin et Gwenola Wagon, *World Brain*, 2015, plateforme en ligne (consulté le 2 février 2017)

World Brain est donc d'abord un film qui explore les infrastructures d'Internet depuis les câbles sous-marins jusqu'aux *datas centers*. Celui-ci suit également des chercheurs nomades, qui « fuient leurs laboratoires pour mener des expériences de connexions alternatives dans différentes forêts du monde[422] ». Il dresse une analogie entre les flux corporels à l'échelle de l'individu, de multiples expériences scientifiques ou sociales visant à connecter les individus entre eux et la réalisation d'un réseau planétaire. Le montage est réalisé à partir d'images trouvées sur le web comme des films scientifiques, des interviews d'experts divers, des extraits de reportages, mais aussi à partir d'enregistrements de performances et de séquences spécifiquement

421 Andreas Rauth, « Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon. Le rêve de la raison », *Multitudes*, n°67, 2017, [En ligne], http://www.multitudes.net/stephane-degoutin-gwenola-wagon-le-reve-de-la-raison (consulté le 1 novembre 2018).

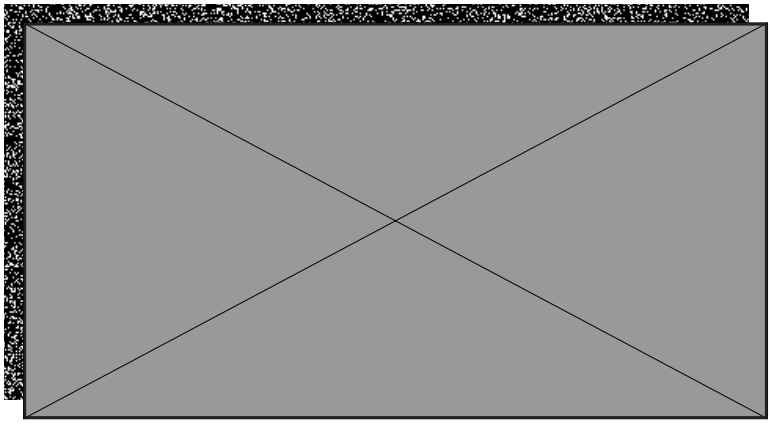
422 http://www.nogovoyages.com/wb.html (consulté le 1er novembre 2018).



Stéphan Degoutin et Gwenola Wagon, ***World Brain***, 2015, plateforme en ligne (consulté le 2 février 2017)

tournées pour le projet. L'œuvre prend également la forme d'un site hébergé sur Arte Creative[423], et d'une installation[424], selon la logique de variabilité précédemment décrite. En ligne, *World Brain* déploie, sur une page web, un foisonnement de contenus textuels et visuels, pour composer une version délinéarisée du film qui constitue autant sa boîte à outils que son archive et, par son ambition accumulatrice et transversale, une encyclopédie d'Internet.

Les artistes y tissent des liens entre les utopies du début du XIXe siècle, la dissection du cerveau, les expérimentations de vie en communauté du *Lebensreform*[425], des expériences scientifiques menées avec des rats, ou encore des vidéos anonymes de chatons. Outre la réunion de sujets pour le moins disparates dont Internet est le dénominateur commun, les deux auteurs adoptent une approche médiarchéologique[426] en témoignant d'un intérêt pour des inventions anciennes préfigurant la connexion numérique : le câble télégraphique qui a traversé les océans bien avant la fibre optique ou le standard téléphonique. Fidèles à l'esprit des médiarchéologues dont ils connaissent les théories, ils revisitent les sciences invalidées, les réalisations techniques avortées et autres machines délirantes : le galvanisme (phénomènes électriques physiologiques des muscles et des nerfs), le baquet de Mesmer (qui aurait permis une pratique thérapeutique développée autour de l'existence supposée d'un fluide magnétique), l'accumulateur d'Orgone (une forme d'énergie cosmique)… Ces ratés suggèrent autant de pistes fructueuses pour repenser la fluidité constitutive d'Internet, car, comme en témoigne une citation de Benjamin Franklin placée en exergue du film :



Stéphan Degoutin et Gwenola Wagon, ***World Brain***, 2015, plateforme en ligne (consulté le 2 février 2017)

423 Arte Creative est une plateforme de la chaîne télévisée Arte dédiée à la culture contemporaine et à la création numérique. L'hébergement du projet sur http://worldbrain.arte.tv (consulté le 31 octobre 2018) a toutefois pris fin au début de l'année 2019 et l'œuvre sous sa forme cartographique n'est depuis plus accessible.

424 L'installation a été présentée dans l'exposition *Forêt thérapie* au CAC La Traverse à Alfortville du 3 mai au 23 juin 2018.

425 Un mouvement allemand de retour à la nature de la fin du XIXe siècle.

426 Voir le premier chapitre pour une présentation de ce concept.

> Tout bien considéré, l'histoire des erreurs de l'humanité est peut-être plus précieuse et plus intéressante que celle de ses découvertes. La vérité est uniforme et étroite : elle se manifeste avec constance. Elle ne requiert pas tant une énergie active qu'une aptitude de l'âme à la passivité. Au contraire, l'erreur est infiniment diversifiée : elle n'a pas de réalité, elle est la création pure de l'esprit qui l'invente. Dans ce domaine, l'âme a de l'espace pour s'étendre, pour faire preuve de ses facultés sans bornes et de toutes ses belles extravagances et absurdités.

L'iconographie relative aux expériences de Mesmer où les individus sont reliés entre eux par des flux est mise en regard de l'iconographie contemporaine liée aux thèmes de l'homme-machine, aux expérimentations sur le cerveau. L'œuvre en ligne a la propriété de remédier des médias « anciens » comme des photographies argentiques préalablement numérisées, des articles de revues (« L'Électricité aide à pénétrer les secrets du cerveau », paru dans un numéro de *Science et Vie* de juin 1953) et des livres scannés (la couverture du *Nouveau monde industriel et sociétaire* de Charles Fourier publié en 1845), ainsi que des médias en ligne comme *YouTube* ou l'encyclopédie *Wikipédia*. En cliquant, l'internaute fait apparaître les contenus agrandis en surimpression et des hyperliens lui permettent d'ouvrir les fenêtres des sites abritant originairement l'information. Démultipliée, cette remédiation contribue davantage à l'élaboration d'un récit que celle mise en œuvre dans le travail de Mishka Henner précédemment décrit.

Plus singulièrement, l'œuvre remédie la forme néomédiatique que constitue la navigation, qui est, selon Lev Manovich, l'un des deux modes d'arrangement de l'information conventionnellement employés dans les nouveaux médias, l'autre étant la base de données que nous analyserons plus loin. Toutes deux sont devenues des formes culturelles « c'est-à-dire des moyens utilisés par la culture pour représenter l'expérience humaine, le monde et l'existence des hommes dans ce monde[427]. » L'auteur scrute le principe de la navigation à travers l'exemple des déplacements au sein des « mondes virtuels », particulièrement employés dans les jeux vidéos et constituant dans les années 1990/2000 le paradigme du cyberespace, que William Gibson, considéré comme le romancier fondateur du mouvement cyberpunk, avait anticipé dès 1984 dans *Neuromancien*. Toutefois, Manovich précise que la navigation est aussi une métaphore qui désigne une méthode d'organisation des hypermédias. Certains navigateurs web sont explicitement nommés Navigator et Explorer, et le logo de Safari est une boussole. Utilisé pour visualiser et manipuler des données, l'espace navigable peut reprendre le modèle de l'espace physique, dont *Google Street View* constitue l'accomplissement contemporain, ou bien proposer un espace abstrait agençant des informations. *World Brain* relève de cette seconde logique en disposant spatialement les images et les textes, à la façon d'un atlas. Tandis que les déplacements ordinaires sur le web produisent une vision successive des données consultées les unes après les autres, dans l'espace cartographique déployé par Wagon et Degoutin, les informations sont visibles simultané-

427 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 388.

ment. En autorisant les zooms avants et arrières, la carte relève autant de la re-présentation de l'espace que de l'espace lui-même, au sein duquel il est possible de flâner. À la différence d'une navigation sur le web habituelle, un tri plus resserré est déjà opéré et des récits sont pressentis.

Alors qu'il écrit son ouvrage en 2001, Lev Manovich fait appel à la figure baudelairienne et benjaminienne du flâneur pour décrire le comportement de l'internaute, que la formule « surfeur du net » a aussi, un temps, désigné. Le poète français et le critique allemand ont considéré le flâneur comme un emblème de la modernité. Se promenant *incognito,* tout en ayant besoin de la foule pour s'épanouir, cet individu erre dans les galeries marchandes, les passages, mais ne cède en rien aux sollicitations consuméristes. Il interrompt au contraire le processus de marchandisation en ne convoitant que l'ambiance de la ville, les bruits de sa foule, son chaos, son hétérogénéité, son cosmopolitisme. Ce que les rues étaient pour le flâneur, Internet a semblé le devenir pour le cyberflâneur. Au sein du web, ce nouveau vagabond se déplace au gré de son intuition et de ses envies favorisant la sérendipité, les trouvailles, les surprises. Cependant le chercheur américain Evgeny Morozov, spécialiste des technologies, reconsidère la pratique de la cyberflânerie en 2012 :

> quiconque se prend à rêver d'Internet comme refuge pour les bohèmes, les hédonistes et les idiosyncratiques n'a probablement pas compris les raisons de la disparition du flâneur original. Dans la seconde moitié du 19e siècle, Paris connaissait des changements rapides et profonds. Les réformes architecturales et urbanistiques avancées par le baron Haussmann sous le règne de Napoléon III étaient particulièrement importantes […]. Quelque chose de similaire est arrivé à Internet. Transcendant son identité ludique d'origine, ce n'est plus un lieu de promenade, c'est un lieu de travail. […] La popularité du « paradigme de l'application », selon lequel des applications dédiées pour mobiles et tablettes nous aident à réaliser ce que nous voulons sans jamais ouvrir le navigateur ou visiter le reste d'Internet, a rendu la cyberflânerie moins probable. La majorité des activités en ligne d'aujourd'hui concerne les achats[428].

Sans avoir disparu, la navigation au sein du web n'est effectivement pas le seul mode de consultation possible et l'usage des applications directement accessibles rend le passage par le navigateur dispensable. En remédiant la forme médiatique que constitue la navigation, *World Brain* restitue l'expérience de la flânerie, de l'« exploration[429] » selon les termes des auteurs.

---

428 « anyone entertaining such dreams of the Internet as a refuge for the bohemian, the hedonistic and the idiosyncratic probably didn't know the reasons behind the disappearance of the original flâneur. In the second half of the 19th century, Paris was experiencing rapid and profound change. The architectural and city planning reforms advanced by Baron Haussmann during the rule of Napoleon III were particularly consequential […]. Something similar has happened to the Internet. Transcending its original playful identity, it's no longer a place for strolling – it's a place for getting things done. […] The popularity of the "app paradigm," whereby dedicated mobile and tablet applications help us accomplish what we want without ever opening the browser or visiting the rest of the Internet, has made cyberflânerie less likely. That so much of today's online activity revolves around shopping. » Evgeny Morozov, « The Death of the Cyberflâneur », *New York Times,* https://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html, 4 février 2012 (consulté le 5 novembre 2018) [traduction personnelle].

429 http://www.nogovoyages.com/wb.html (consulté le 5 novembre 2018).

Le spectateur de l'œuvre est invité à se déplacer au hasard entre les contenus ou par un jeu d'associations laissé à sa libre initiative. Par sa lenteur et son oisiveté, le flâneur parisien du XIXe siècle allait à rebours de la société industrielle au sein de laquelle il émergeait. Tout en la traversant, il se tenait à distance de la ville pour mieux la scruter. Toutefois, précise Susan Buck-Morss à partir des théories benjaminiennes, parmi les promenades nonchalantes, l'oisiveté du flâneur, écrivain et dandy n'est pas celle du clochard, de l'homme-sandwich. Le premier écrit à partir de ses observations citadines et est déjà en quête d'un lecteur qui l'achètera. Il est tourné vers une activité de loisir réservée aux classes dominantes. De la sorte, s'il échappe aux tentations consuméristes des grands magasins, il ne se soustrait pas entièrement au capitalisme. La rupture avec ce régime économique et social introduite par la flânerie citadine n'est donc pas totale et il en est de même avec le web. À travers *World Brain*, Wagon et Degoutin proposent d'accéder à des données informationnelles relatives à Internet, son histoire, sa structure, ses enjeux et ses limites, et invitent pareillement à expérimenter la navigation comme une errance dans un espace, qui aux premières heures de l'existence d'Internet, en dehors de son développement militaire et scientifique, avait ouvert la voie à la formulation d'utopies comme une intelligence collective et apatride, une encyclopédie collaborative et universelle, une liberté de circulation au-delà des frontières nationales. Ces idéologies ont favorisé une prolixe créativité, de nouvelles relations, des rapports inédits aux savoirs et à l'énonciation des connaissances ; il convient de le rappeler, car comme le manifestent le film et divers articles mis à la disposition des utilisateurs de *World Brain,* le net a été rattrapé par les injonctions capitalistes : les entreprises ont étendu le marché au web et les *data-centers* sont sensiblement identiques aux entrepôts de stockage d'*Amazon*. Si bien que les artistes comparent à plusieurs reprises Internet à un animal, aux traits monstrueux, dont nos données sont les denrées. C'est ainsi l'identité ambivalente d'Internet qui est mise en lumière, son potentiel tant émancipateur qu'aliénant, et peut-être en filigrane un appel à déterminer et à défendre l'Internet que l'on souhaite conserver. Aussi, d'autres alternatives de connexion sont suggérées, sans que l'on arrive véritablement à estimer leur degré de sérieux, à travers les expériences de chercheurs nomades, qui se réunissent dans la forêt pour imaginer des scénarios de vie inédits.

L'espace navigable proposé par Wagon et Degoutin fait office de système de visualisation au sein duquel l'internaute, sur le modèle du flâneur du XIXe siècle, peut entrer en interaction avec les données exposées. Lev Manovich constate l'existence d'une autre logique néomédiatique devenant une forme d'organisation de la pensée dans et hors de l'espace numérique : la base de données, qui ressurgit par exemple au sein de la pratique photographique sérielle de Taryn Simon.

c• La base de données comme nouvelle forme culturelle

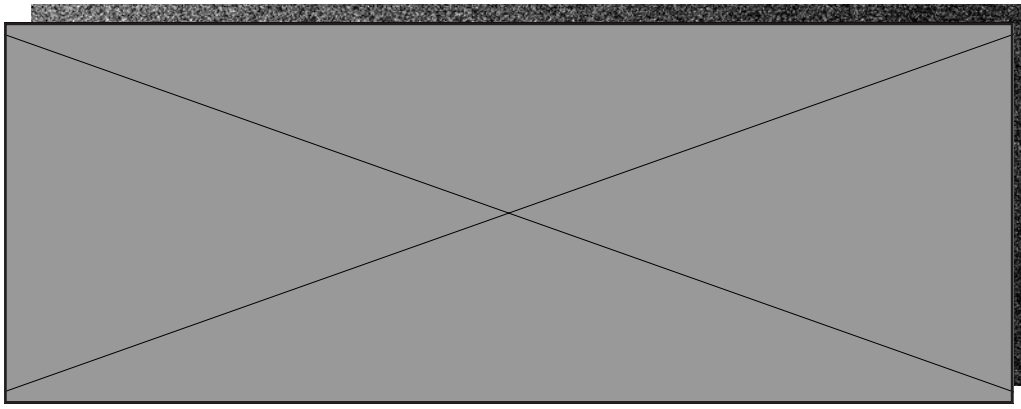
La photographie se démultiplie aujourd'hui, et son existence sous la forme d'une image solitaire semble diminuer au profit d'ensembles souvent pléthoriques. Toutefois, le travail sériel n'est ni neuf ni imputable à l'arrivée du numérique. La reproductibilité technique rattache la photographie à la production en nombre. Si bien que déployer un sujet en plusieurs images a été l'une des spécificités des artistes du style documentaire dans les années 1930 qui y voyaient une méthode d'analyse du monde plus efficiente que la photographie unique. La série dilate en effet l'acte de création au-delà du moment de la prise de vue en permettant la composition de séquences plus ou moins narratives ou discursives, et cette pratique semble pour cette raison conforme au projet documentaire.

Certains artistes ont entrepris d'exploiter cette démultiplication en constituant des collections d'images existantes. Des artistes comme Hans-Peter Feldmann (1941-) à la fin des années 1960, puis documentation céline duval (identité créée en 1998 par Céline Duval, sous laquelle elle a choisi d'intervenir) ou encore Pierre Leguillon (1969-) au début des années 2000, adoptent ainsi les manières du collectionneur en amassant des images issues de livres et de journaux, ou encore des cartes postales qu'ils agencent ensuite formellement ou narrativement. Ces accumulations sont souvent organisées, voire répertoriées en vue d'une exploitation ultérieure, selon des principes de classement et de référencement qui empruntent à l'archive.

Intégrant ces logiques pour les dépasser, la base de données ne constitue pas une simple accumulation d'informations plus ou moins classées, mais un ordonnancement strict proposant plusieurs circulations, des relations entre les contenus, qu'un système d'indexation vient rendre possibles. Elle suggère un usage futur et anticipe les modes de consultation. Le recours à la forme médiale, empruntée au monde numérique, que constitue la base de données est particulièrement notable dans le travail de certains artistes qui organisent ainsi leurs ressources visuelles, textuelles et sonores et y puisent la matière de leur démarche documentaire. L'artiste Sean Snyder a par exemple digitalisé en 2009 l'ensemble de ses supports analogiques pour les conserver numériquement, avant de s'en débarrasser. Sa base de données constitue de la sorte un « support technique » au sens que Rosalind Krauss attribue à cette formule. Cependant, d'autres artistes s'approprient la base de données, non pas comme un système fonctionnel qui sert d'infrastructure à un travail ultérieur, mais comme une forme culturelle aux logiques spécifiques qui permet de réarticuler la notion de série photographique et d'engendrer une dimension documentaire. C'est notamment le cas de Taryn Simon avec *Contraband* et *Birds of the West Indies.*

Pour créer *Contraband*[430]*,* Taryn Simon, assistée de son équipe, est demeurée nuits et jours dans les locaux des douanes américaines de l'aéroport

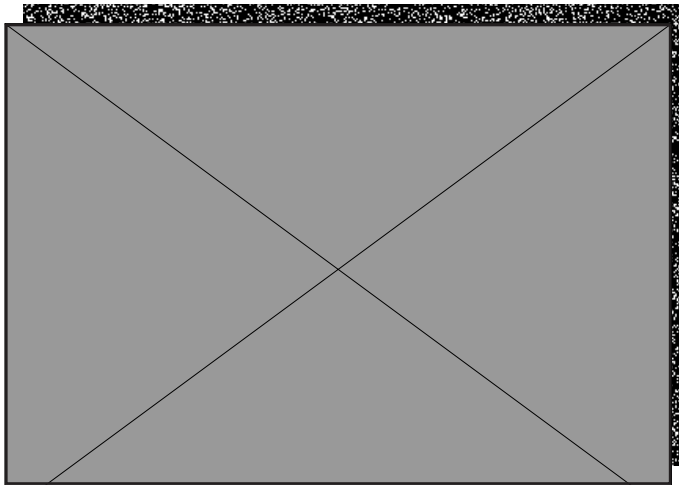
430 L'analyse de cette œuvre a fait l'objet de l'article : Julie Martin, « Taryn Simon, *Contraband*, 2010. La série à l'ère des bases de données », *Horsd'œuvre*, n°38 : Art / Flux / Documentaire, Voir et Montrer, janvier 2017, p. 8-9.



Studio photographique installé par Taryn Simon au service des douanes à l'aéroport J.F. Kennedy à New York en 2009

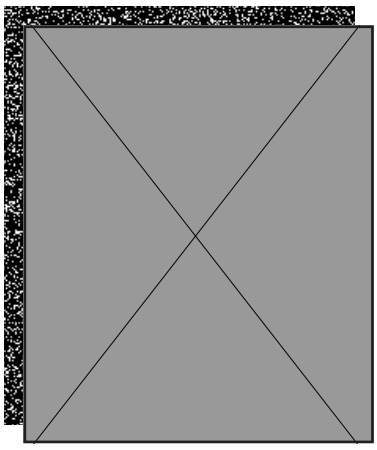
John F. Kennedy à New York, du 16 au 20 novembre 2009. L'artiste américaine y a méthodiquement réalisé les clichés des 1075 objets confisqués par le service gouvernemental pendant ce laps de temps. L'accumulation des photographies obtenues opère un puissant retournement. Destinés à traverser les frontières à l'insu des douaniers, les objets ont été perçus par les regards auxquels ils devaient précisément se soustraire. Le travail de l'artiste redouble cette découverte en leur donnant une nouvelle visibilité par le biais de la photographie. Taryn Simon démontre ainsi l'ambiguïté de notre époque : si celle-ci est caractérisée par une dématérialisation des données et la traversée de flux invisibles, elle n'en demeure pas moins marquée par l'appétence pour les objets et la consommation de marchandises résolument matérielles[431].

À l'heure d'une fluidité des images et d'une dématérialisation des informations, les choix plastiques de l'artiste viennent souligner cette dualité constitutive de notre société. Les marchandises introduites illégalement aux États-Unis par des voyageurs ou par des envois postaux ont été photographiées à la chambre, sur un fond blanc cassé, dans un espace aménagé pour l'occasion, dans la plus pure tradition de la photographie de studio. En exposition, les tirages sont réunis par types d'objets représentés, à l'intérieur de compartiments en plexiglas, non sans rappeler le traitement muséographique des collections entomologiques. Chaque regroupement est complété d'un cartel précisant la nature des produits ainsi que les raisons de leur proscription. Le projet de Taryn Simon a parallèlement abouti à l'édition d'un livre d'artiste dans lequel les images des objets sont présentées selon la même nomenclature ordonnée alphabétiquement, et accompagnées d'une légende. Si la démarche documentaire semble ainsi des



Taryn Simon, ***Contraband***, 2010, impressions jet d'encre dans boîtes en plexiglas, 23,5 cm × 113 cm ; 23,5 cm × 76,2 cm ; 23,5 cm × 57,8 cm ; 23,5 cm × 39,4cm ; 23,5 cm × 23,5, vue de l'exposition, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure* présentée du 24 février au 17 mai 2015 au Jeu de Paume (Paris)

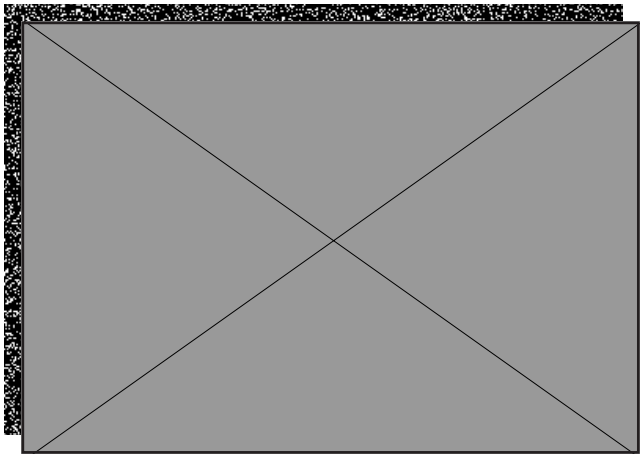
431 On peut rappeler ici qu'Harold Innis a initié sa théorie des médias à partir de ses recherches relatives à l'exportation de la fourrure au Canada.



Taryn Simon, ***Contraband***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015, 480 p.

plus classiques, elle n'en est cependant pas moins révélatrice de la condition actuelle de la photographie, marquée par la révolution numérique. En effet, l'artiste ne crée pas une collection, au sens d'une accumulation résultant d'une minutieuse sélection, puisqu'elle ne choisit pas les objets, arrivés à elle indépendamment de sa volonté lors de leur interception par la douane. Consciente du caractère ininterrompu et non maîtrisable du flux des marchandises illicites et de la rapidité des échanges en ce début de XXIe siècle, Taryn Simon ne prétend pas non plus réaliser ou tenter d'atteindre un inventaire intégral des trafics illégaux et restreint l'exhaustivité à une période rigoureusement circonscrite. Elle produit ainsi un état des lieux provisoire d'un système en constante évolution.

L'arrangement de la masse de photographies alors obtenues rattache la série à une base de données. Le classement typologique par sujet photographié était déjà présent chez Karl Blossfeldt[432] (1865-1932) puis chez les artistes du style documentaire comme August Sander et Berenice Abbott[433] et il est au cœur de la démarche conceptuelle de Bernd et Hilla Becher[434]. Dans le travail de ce duo comme chez Blossfeldt, le classement est systématiquement précédé d'un protocole de prise de vue qui vise à éliminer des détails superflus au profit d'une concentration sur l'objet photographié facilitant une approche typologique, procédé mis similairement en œuvre par Taryn Simon. D'autre part, la circulation entre les images est également au cœur du projet d'atlas de l'historien de l'art Aby Warburg ou de la démarche de l'artiste Gerhard Richter (1932-)[435]. Mais, chez Taryn Simon plusieurs déplacements à l'intérieur de la série sont proposés au spectateur, induits par la présence sur les cartels d'exposition ou dans les légendes au sein du livre, de mots-clés qui font office de *tags*, ces étiquettes que l'internaute peut assigner à un contenu textuel et visuel



Taryn Simon, ***Contraband***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015, p. 34-35

432 Enseignant à l'École des Arts Appliqués de Berlin, Karl Blossfeldt créait des photographies en gros plan de formes végétales qu'il rassemblait sur des planches en fonction de leur parenté formelle.

433 Pour *Changing New York* (1930), Abbott prévoyait en effet trois parties : une section consacrée aux édifices, une autre traitant des métiers, des moyens de transport et de communication, et une troisième sur les habitants.

434 Le couple de photographes a entrepris dans les années 1960 de réaliser un inventaire typologique des bâtiments industriels en voie de devenir obsolètes, en respectant un rigoureux protocole de prise de vue : notamment le ciel neutre qui atténue les contrastes lumineux, la frontalité, le cadrage resserré sur le bâtiment.

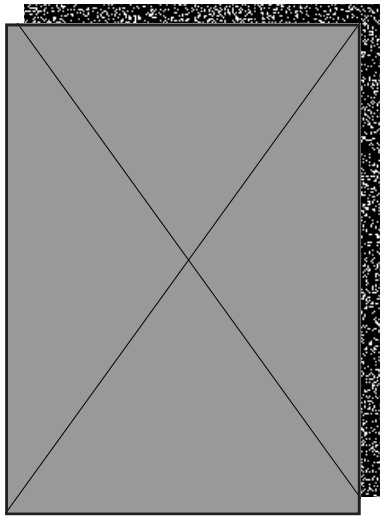
435 Pour une analyse des relations entre art, atlas et base de données, nous renvoyons à Florent Di Bartolo, *Vers une lecture dynamique des images : de l'utilisation des bases de données dans le champ des arts médiatiques*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Louis Boissier, Université Paris 8, Paris, 2012, 383 p.

pour permettre un regroupement des informations contenant le même item. Taryn Simon réunit typologiquement ses photographies d'articles confisqués par la douane. *Alcohol*, *Alprazolam/Xantax*, *Anabolic steroïd, Animal corpse...* sont les premières catégories de son inventaire. L'artiste fournit une deuxième circulation dans le corpus en joignant aux images les mots clés *Prohibited*, *Counterfeit*, ou *Illegal*, qui facilitent le repérage et la consultation des photographies, qui permettent de les situer dans un ensemble et d'opérer des rapprochements entre elles en dehors de la première typologie proposée. Dans sa thèse consacrée aux bases de données dans l'art, Florent Di Bartolo, chercheur en arts et technologies numériques, explique qu'il existe plusieurs types de bases de données dont la plus répandue est la base de données relationnelle. Il ajoute :

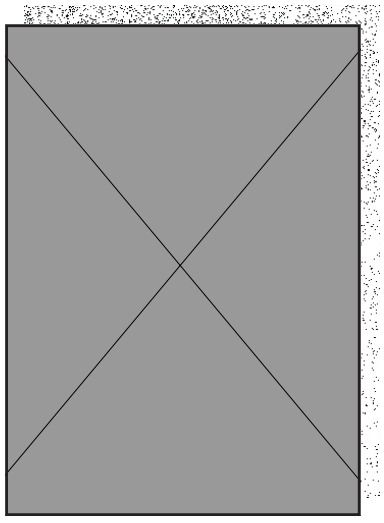
> Le modèle relationnel propose une structuration des données à l'aide de deux concepts élémentaires : le domaine et la relation. Un domaine est un ensemble de valeurs qui se rapporte à un objet concret ou abstrait comme un nom, un artiste ou encore une société. Une relation est un ensemble d'agrégats de valeurs d'« enregistrement » qui appartiennent à des domaines différents[436].

Ainsi la base de données est constituée de domaines, chacun variant selon des valeurs ou des typologies différentes (des attributs) qui sont mises en relation. Sans être un logiciel informatique, sans utiliser rigoureusement des hyperliens, la série de Taryn Simon s'approche d'une base de données dans sa structuration. Les domaines de cette base de données sont l'objet (1075 différents), les catégories d'objets (alcool, armes, corps d'animaux...), la raison de la confiscation (contrefait, illégal, prohibé). Chaque artefact saisi est mis en relation avec une famille d'objets et une cause d'interdiction d'entrée sur le territoire.

La base de données comme modèle d'organisation de l'information est également mise en œuvre dans *Birds of the West Indies,* que Taryn Simon a réalisée en 2013-2014. Cette série photographique tire son titre d'un guide ornithologique fameux[437], non seulement parce que celui-ci recense plus de quatre cents espèces d'oiseaux de la mer des Caraïbes, mais surtout parce que le nom de son auteur, James Bond, est devenu celui du personnage fictionnel de l'agent secret 007 inventé par Ian Fleming. Cette double identité est à l'origine de la duplicité du projet de l'artiste américaine. La première partie est une taxinomie des superbes actrices, des armes ingénieuses et des luxueuses voitures présentes dans les films *James Bond* de 1962 à 2012. Taryn Simon s'intéresse ainsi à la façon dont ces objets de



Taryn Simon, ***Birds of the West Indies***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, 440 p.



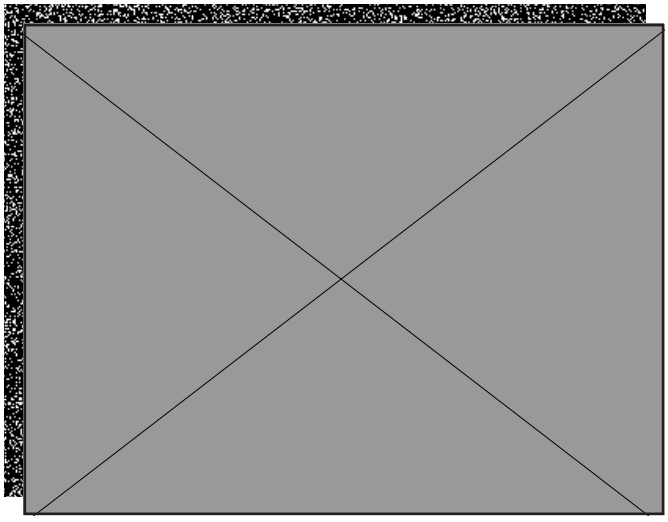
James Bond, ***Birds of the West Indies***, *1936*, Philadelphia, Academia of Natural Science, *257p.*

436 *Ibid.*, p. 40-41.

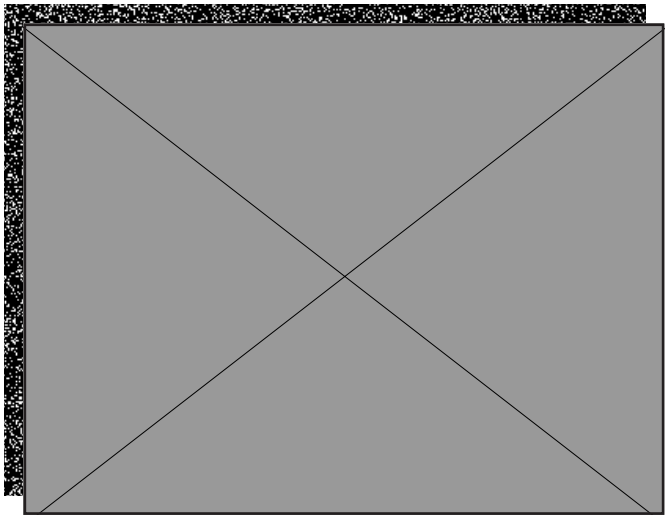
437 *Birds of the West Indies*, écrit par James Bond et édité par l'Académie des Sciences naturelles de Philadelphie en 1936.

fiction produisent des croyances et des modes de pensées dans le monde réel. Elle analyse le mythe du mâle blanc occidental, modèle de virilité, de force, de courage que l'industrie cinématographique a particulièrement contribué à intensifier et à propager, en particulier à travers les « accessoires » indispensables du héros masculin : la voiture, les armes et les « belles femmes ». Quant à la deuxième partie de l'œuvre, elle consiste en un relevé sous forme de photogrammes des oiseaux visibles dans ces mêmes productions cinématographiques. Dans le cadre de notre analyse, nous nous intéresserons seulement à la première partie qui met en œuvre les principes de la base de données.

Pour l'élaborer, l'artiste met en place, là encore, un protocole rigoureux de prise de vue qui consiste à photographier sur fond noir les armes et les voitures, et sur un sol noir et un fond blanc les actrices de cinéma. En exposition, les tirages sont de format identique, encadrés avec un passe-partout noir. Le projet existe également sous la forme d'un volumineux ouvrage dont la couverture est une reprise de l'édition ornithologique de 1936, bien que l'image de l'oiseau ait été remplacée par un fond noir. On retrouve ce fond monochrome à l'emplacement du portrait de dix actrices, parmi les cinquante-sept contactées, qui n'ont pas souhaité prendre la pose pour des raisons diverses, personnelles ou professionnelles. Ainsi, un cadre présentant un fond noir[438] et un cartel mentionnant leur nom pallie l'absence de leur image.



Taryn Simon, ***Birds of the West Indies***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, p. 70-71



Taryn Simon, ***Birds of the West Indies***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, p. 30-31

La base de données est cette fois exhaustive. Elle est introduite par un index qui classe les rôles féminins, les armes puis les véhicules. L'objet ou le personnage et l'année d'apparition dans un film *James Bond* sont associés à un code formé d'une lettre qui renvoie à la typologie (A pour femme, B pour arme ou C pour véhicule) et d'un numéro qui correspond à l'ordre d'apparition dans la chronologie des films. Dans l'index, est également mentionnée la page du livre sur laquelle la photographie est présentée.

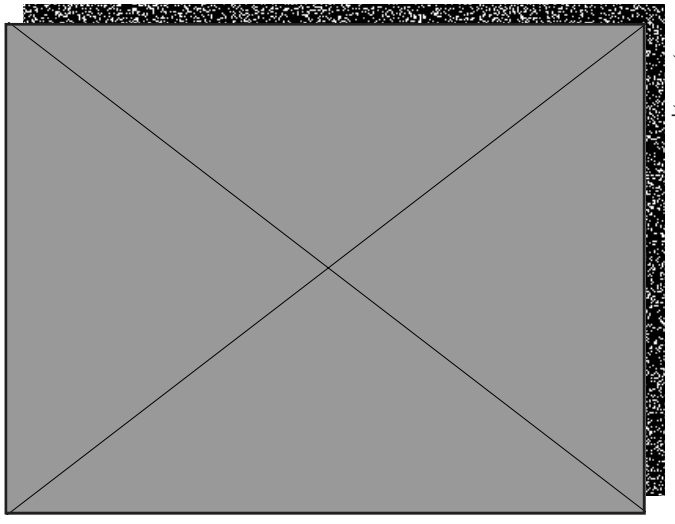
438 L'artiste poursuit actuellement un projet intitulé *Black Square* (2006-) dans lequel elle collecte des objets et des documents sur un fond noir aux dimensions de l'œuvre suprématiste du même nom, réalisée par Kazimir Malevich en 1915.

Ces œuvres témoignent de la façon dont la base de données s'est immiscée dans nos modes de pensées et d'organisation de l'information. En effet, selon Lev Manovich :

> À la suite de l'historien de l'art Ervin Panofsky qui analyse la perspective linéaire en tant que « forme symbolique » des temps modernes, nous pourrions même voir dans la base de données une nouvelle forme symbolique de l'ère informatique […], une manière nouvelle de structurer l'expérience que nous avons de nous-mêmes et du monde. En effet, si […] le monde nous apparaît comme un ensemble illimité et non-structuré d'images, de textes et autres archives de données, il est tout à fait normal que nous soyons incités à le modéliser sous la forme d'une base de données[439].

Avec *Contraband,* Taryn Simon offre une vision organisée d'un phénomène qui se soustrait à la visibilité et à la rationalisation. Par le contrôle des images (même format, fond neutre) et leur agencement (classement et liens), elle propose une structuration permettant de rationaliser, du moins le temps de l'expérience de l'œuvre, un monde insaisissable où peuvent se côtoyer produits dopants, fruits exotiques, cigarettes, polos Lacoste et sacs à main Vuitton contrefaits, animaux ou parties d'animaux taxidermisés, pilules pour l'érection et faux DVD de fitness.

Il en va autrement pour *Birds of the West Indies,* puisque la succession des photographies dans le livre et en exposition a été programmée par un générateur de nombres aléatoires appelé *Mersenne Twister.* Si l'agencement d'images est généralement porteur de significations, l'organisation a été laissée ici à la seule décision d'un algorithme qui engendre un chiffrement hasardeux. Ce geste provoque pourtant du sens, celui de rendre les images et leurs représentations équivalentes et interchangeables : Grace Jones et son personnage May Day valent autant que la voiture BMW 750iL ou qu'un pistolet *Gyrojet Mark 1 Model B*. Comme on introduit dans le film le dernier type de BMW pour réaliser un placement de produit, on choisit parmi les actrices le modèle le plus en vogue ! La participation récurrente de certaines femmes dans les films est signifiée par la répétition de leur image à l'identique soulignant cette objectalisation, le portrait de Samantha Bond, l'interprète de Mlle Moneypenny, est imprimé quatre fois, avec des légendes modifiées, pour son rôle régulier en 1995, 1997, 1999 et 2002.



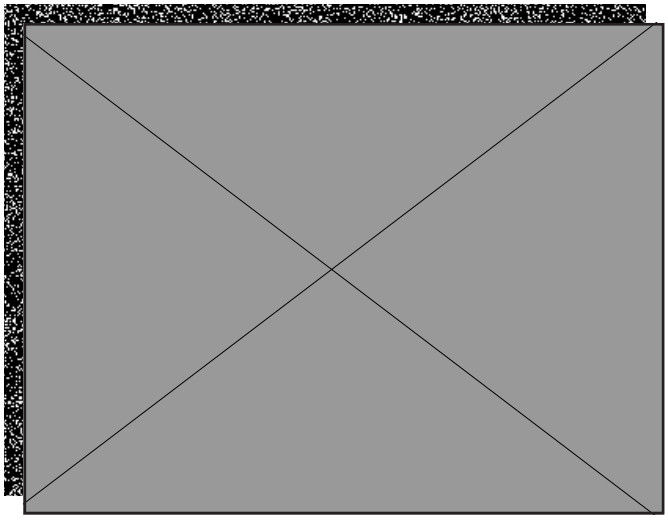
Taryn Simon, *Birds of the West Indies*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, p. 38-39

En exposition, est diffusée la vidéo de Nikki van der Zyl, lisant les répliques de Honey Ryder qu'elle a doublée dans *James Bond 007 contre Dr No*. De 1962 à 1979, van der Zyl a également été la voix d'une douzaine d'in-

439 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 394-395.

terprètes des rôles féminins des films de James Bond qui malgré des traits différents se trouvaient dotées d'une voix identique. La vidéo vient souligner une fois encore l'interchangeabilité et la désubjectivation des actrices et de leurs personnages.

Au-delà, c'est la domination masculine et les violences physiques et symboliques subies par les femmes, dans et hors de la fiction, qui sont pointées, en particulier la manière dont elles sont colportées et normalisées dans la vie « réelle » par le truchement du cinéma. Laura Mulvey a mis à jour dans « Plaisir visuel et cinéma narratif »[440] la façon dont le cinéma est modelé par l'inconscient de la société patriarcale et perpétue celui-ci. À cet égard la première photographie de la série est particulièrement explicite puisqu'il s'agit du portrait d'Honor Blackman qui apparaissait dans *Goldfinger* en 1964, sous les traits d'un personnage très injurieusement nommé Pussy Galore, qui peut se traduire en français par « Chatte à gogo ». La perméabilité entre la « vie réelle » et les fictions s'est explicitement manifestée en octobre 2017 avec l'affaire Weinstein[441] qui a secoué le secteur du cinéma. Une vidéo des pires moments sexistes des films de James Bond, réalisée en 2016, est devenue virale[442] après ce scandale. On peut également signaler que l'événement a produit une relecture de certains films cultes à l'aune de la prise de conscience « d'une misogynie et d'un sexisme insupportables[443] » au cinéma. C'est le cas du film *Blow Up* qui fait pourtant figure de référence incontournable dans les études visuelles.



Taryn Simon, ***Birds of the West Indies***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, p. 50-51

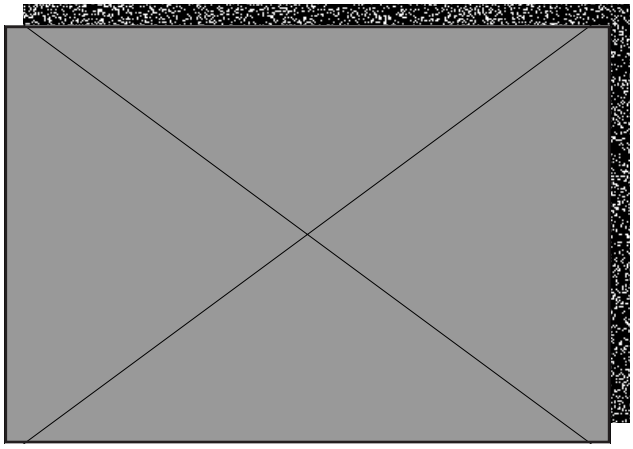
Outre que la base de données défait dans le travail de Taryn Simon la structuration des manières de voir, plus largement elle déclenche un nouveau mode de visibilité. En effet, selon Lev Manovich, la base de données annihile la linéarité qui caractérisait les formes culturelles, notamment le film ou le roman avant l'ère numérique. Dans les deux œuvres réalisées par l'artiste américaine, l'agencement en base de données n'est pas hiérarchisé, ni même chronologique : l'ordre de sortie des films au cinéma dans l'index a été éclaté par l'utilisation de *Mersenne Twister*. Une linéarité demeure

440 Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], dans Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 2007, p. 1047-1056.

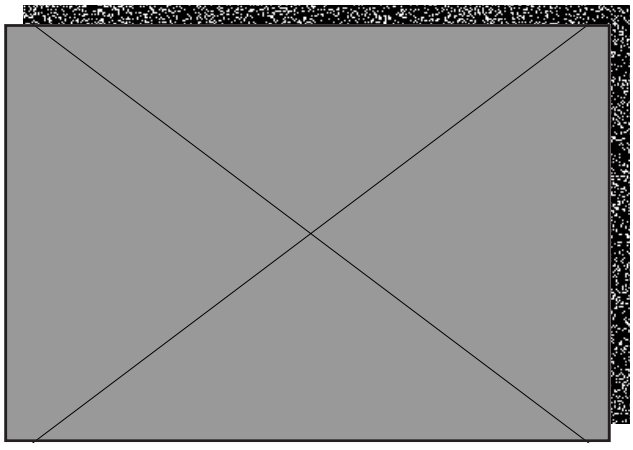
441 En 2017, plus de soixante personnes, principalement des actrices, annoncent publiquement avoir été victimes d'agressions sexuelles de la part du producteur de cinéma Harvey Weinstein. L'affaire connaît un retentissement international. L'actrice Alyssa Milano propose aux femmes victimes de témoigner sur *Twitter* avec le hashtag #metoo. En France, la journaliste Sandra Muller lance le hashtag #BalanceTonPorc. Au-delà de la mobilisation sur les médias sociaux, des femmes ont osé témoigner, entraînant l'ouverture d'enquêtes à l'encontre de plusieurs personnalités. Ce scandale a plus largement initié les mouvements #metoo aux États-Unis et #BalanceTonPorc en France.

442 https://youtu.be/L7qn5Iw5TDM (consultée le 5 septembre 2018).

443 Laure Murat, « "Blow Up", revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017.



Taryn Simon, ***Contraband***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015, p. 468–469



Taryn Simon, ***Contraband***, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015, p. 468–469

néanmoins dans les deux œuvres, relative à l'accrochage des photographies dans les espaces d'exposition, particulièrement continu et régulier dans le cas de *Birds of the West Indies,* et à la succession des pages, dans les deux livres. Cependant cette trajectoire rectiligne reste toujours facultative et d'autres sont encouragées par la possibilité d'examiner les photographies en suivant les mots-clés répertoriés dans l'index ou de façon aléatoire. L'accumulation horizontale des images et verticale des cadres dans les expositions de *Contraband* engage un déplacement du regard qui interrompt la linéarité de l'accrochage photographique conventionnel. Pour Manovich, l'absence de linéarité induit la disparition de la narration. Il s'appuie sur la définition donnée par la théoricienne des *Cultural Studies* Mieke Bal – qui elle-même l'emprunte à Gérard Genette –, selon laquelle une narration suppose « un acteur et un narrateur ainsi que trois niveaux distincts composés du texte, de l'histoire et du récit[444] ». Dans le travail de Taryn Simon, la capture photographique sur fond neutre avait préalablement commencé à défaire cette potentialité. Le théoricien des médias précise cependant que si la base de données ne constitue pas un medium d'emblée narratif, elle peut tout de même servir de support à un récit. Les bases de données artistiques que nous analysons ne proposent pas une narration au sens strict d'un déroulement organisé d'événements, elles engendrent néanmoins la possibilité d'un discours que l'expérience du spectateur vient activer. La photographie fonctionne comme une machine à collecter les images des produits confisqués et les accessoires de James Bond, quant à la base de données elle établit un « mécanisme de pensée[445] » qui redouble la portée documentaire des images et l'oriente. En réunissant des représentations visuelles et en instaurant des liens de voisinages entre elles, elle rappelle l'organisation spatiale, plus ancienne, que constitue l'atlas. Or selon Teresa Castro, chercheuse en études cinématographiques :

> L'atlas constituerait, en effet, un véritable mécanisme de pensée, dans le sens où il représente un dispositif spatial de triage de l'in-

444 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 406.

445 Teresa Castro, « Les "Atlas photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », dans *Histoire de l'art et anthropologie,* Paris, INHA ; Musée du quai Branly, 2009, [En ligne], http://journals.openedition.org/actesbranly/290 (consulté le 11 octobre 2018).

> formation favorisant l'accumulation et l'organisation des données, ouvrant de nouveaux champs aux possibilités de l'esprit critique[446].

Si l'atlas produit aussi pour Georges Didi-Huberman, auquel Teresa Castro se réfère, « une *forme visuelle du savoir*, une forme savante du voir[447] », la base de données inclut de surcroît la notion de classement. Dans *Contraband,* la typologie et la circulation transversale autorisée par les *tags* manifestent l'existence de transactions secrètes promptes à défier la loi pour assouvir des désirs qui vont de la consommation d'alcool à la collection d'espèces protégées, mais ils dévoilent aussi que la législation est motivée par des réticences et des peurs face à certains produits méconnus ou en désaccord avec les mœurs nationales. Pour sa part, *Birds of the West Indies* met en avant le sexisme de l'industrie cinématographique au sein et en dehors des films, au moyen de redondances et d'équivalences entre des images d'êtres humains et d'objets, engendrées par un algorithme aléatoire. Les deux séries déploient alors un monde stéréotypé basé sur les valeurs de l'apparence, du luxe, de la performance physique et les désirs de consommation.

Selon Manovich la base de données constitue « la nouvelle métaphore qui nous sert à conceptualiser la mémoire culturelle, individuelle et collective[448] ». Le travail de Taryn Simon témoigne du fait que, davantage qu'un outil, la base de données est devenue au sein du monde contemporain un paradigme de l'organisation des informations. Il ne s'agit pas ici d'envisager la base de données d'un point de vue technique, mais plutôt selon l'approche médiologique de Régis Debray qui théorise les effets culturels et sociaux de structuration d'une innovation technique. Fredric Jameson écrivait déjà, à propos du postmodernisme, que « [l]es ruptures radicales entre les époques n'entraînent généralement pas de changements complets, mais la restructuration d'éléments préexistants : des espaces subordonnés dans un état intérieur du système deviennent dominants et d'autres, de dominants redeviennent secondaires[449] ». En faisant migrer un modèle de présentation des données fondamentalement numérique au sein d'une pratique plus matérielle de la photographie, Taryn Simon souligne combien notre époque inlassablement qualifiée de dématérialisée, est en réalité plus complexe, et que le monde se démultiplie sous différents régimes d'existence qui cohabitent, la numérisation n'annulant pas la matérialisation. Enfin, elle montre qu'un des moyens du documentaire pour interroger ce monde pluriel est d'incorporer conjointement ces différents régimes d'existence. La base de données en tant que forme, ici rémédiée au sein d'une œuvre d'art, organise la série photographique et produit les conditions d'émergence d'un discours critique[450].

---

446 *Idem.*

447 Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire : Tome 3. Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 12.

448 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 367.

449 Fredric Jameson cité par Lev Manovich, *Ibid.*, p. 409.

450 La force agissante de la base de données n'est cependant pas toujours critique voire émancipatrice, on connaît aujourd'hui les risques liés à l'accumulation des données privées à des fins marketing, politiques, etc.

Depuis les années 1960, la création artistique est marquée d'une nouvelle logique médiale qui a substitué à la recherche d'autonomie, à l'usage de media d'emblée artistiques et à une approche du medium comme entité stable et finie, des moyens complexes et hétérogènes, étrangers au champ de l'art que Rosalind Krauss désigne par le terme de « support technique ». La formulation de l'opacité du medium préfère alors, à l'autotélisme et à l'unicité, des stratégies intermédiales. Sous l'influence des technologies numériques, la porosité des media avec les médias s'est intensifiée et généralisée. Les démarches artistiques documentaires, elles, adoptent les logiques néomédiatiques pour en examiner les mécanismes, en particulier la remédiation. Mishka Henner, Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin proposent ainsi des œuvres en ligne qui remédient physiquement des médias. Les deux derniers remédient également la navigation comme mode d'accès à l'information. Quant à Taryn Simon, elle remédie la base de données comme forme culturelle au sein de son travail imprimé. Si bien qu'il nous semble possible de conclure en relevant que le terme de post-medium recouvre, dans le champ des pratiques documentaires du moins, des logiques d'intermédialité et de remédiation plutôt que de dilution ou d'agglomération en un hyper-medium.

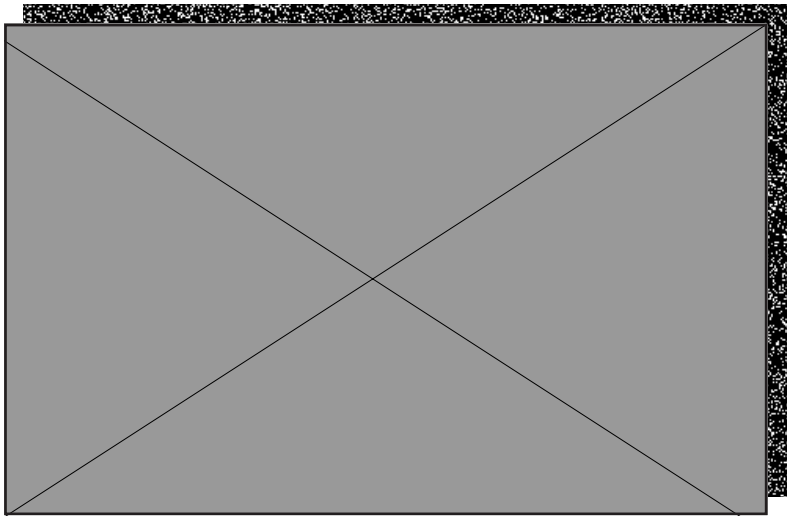
III.
L'hypermédiacie : révélation des dispositifs visuels numériques

1• Au cœur des œuvres : l'hypervisibilité des médias visuels

De nombreux théoriciens s'accordent, bien que leurs formulations soient différentes, sur l'impact décisif des media et des médias dans notre perception du monde. S'il est nécessaire de rappeler cette emprise, c'est parce que la médialité, comme précédemment mentionné, s'accomplit en tentant de se faire oublier. Toutefois, la remédiation, constitutive des nouveaux médias, provoque ce que Bolter et Grusin nomment une hypermédiacie qui rend perceptible la présence du medium. Avec l'hypermédiacie, le média s'exhibe entre le sujet et le réel. Immédiacie et hypermédiacie ne sont cependant pas totalement étrangères, mais relèvent plutôt de phénomènes miroirs, entre lesquels oscillent les médias. En proposant une analyse de trois œuvres, qui permet d'opérer progressivement un zoom arrière en passant de l'image numérique à la fenêtre informatique qui l'affiche et aux médias qui la diffusent, il s'agira dans les pages suivantes de montrer comment les pratiques artistiques documentaires rendent perceptibles les intermédiaires médiatiques et d'identifier les implications d'un tel geste.

a• La qualité des images comme support de sens

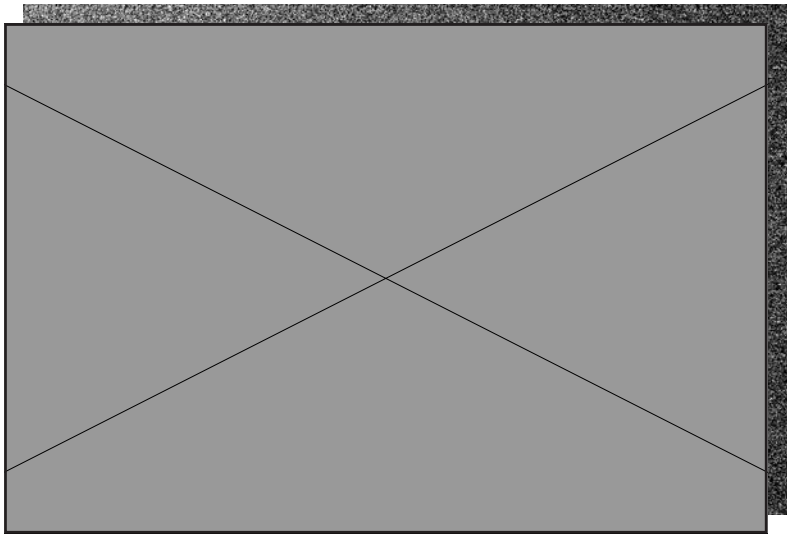
S'abstenant de désigner son travail sous les termes d'œuvre et d'art, leur substituant le champ lexical des archives et de l'enquête, Sean Snyder s'intéresse principalement aux emplois géopolitiques des images à l'ère digitale, en particulier aux usages des enregistrements visuels par l'appareil étatique américain. Avec *Optics. Compression. Propagande.*, il restitue, sous la forme d'une exposition à la Lisson Gallery à Londres en 2007 et d'un catalogue paru à cette occasion, une série de recherches sur « la malléabilité des



Sean Snyder, *Optics. Compression. Propaganda., Index n°017, 022, 025, 031 (Data Compression, Us department of Defense)*, 2007, impressions laser, 33,5 × 90cm et 21 × 29,7cm, vue de l'exposition *Optics. Compression. Propaganda.* présentée du 2 février au 10 mars 2007 à la Lisson Gallery (Londres)

images et la mécanique de leur production[451] ». Pour ce projet, Snyder s'approprie des images et des textes de provenances diverses comme la télévision, le cinéma et les archives de Carl Zeiss, une entreprise spécialisée dans le matériel optique. Surtout, il s'empare de photographies du Département de la Défense des États-Unis (DoD) et de vidéos d'Al Qaïda trouvées sur le web, deux sources visuelles qu'il considère comme les extrémités de la sphère médiatique reconfigurée par la guerre contre le terrorisme[452].

Les vidéos jihadistes d'Al Qaïda ont, initialement du moins, été tournées à partir d'appareils disponibles au grand public, privilégiant ainsi la possibilité d'une large diffusion plutôt que l'exigence qualitative. Avec leur basse résolution, leur style amateur, leurs maladresses, ces images pauvres ont souvent été considérées par l'opinion générale comme des documents moins « professionnels », moins maîtrisés, et donc moins manipulés, dès lors plus directs et plus proches du réel que les photographies officielles fournies par les institutions. Une iconographie de mauvaise qualité, dépassant la seule sphère de la propagande terroriste, est ainsi apparue au début des années 2000. Sur ces images de toutes sortes, alors que la représentation perdait en détail et en nuances, la piètre facture produisait un gain de confiance quant à la réalité de ce qui était montré. De la sorte, l'image numérique pixelisée s'est singularisée par un paradoxe : sans exacte similitude avec le réel, elle semble d'autant plus documentaire, fidèle, immédiate. C'est cette contradiction que Snyder s'attache à examiner.



« U.S. troops ride horseback as they work with members of the Northern Alliance in Afghanistan », Site du Département de la Défense américain (consulté le 24 octobre 2018)

Contre toute attente, le DoD a également diffusé des photographies relevant de cette esthétique. L'artiste se concentre sur un cliché montrant des ca-

451 Sean Snyder, *Optics. Compression. Propaganda.*, Londres, Lisson Gallery ; Walther König, 2008, n.p.

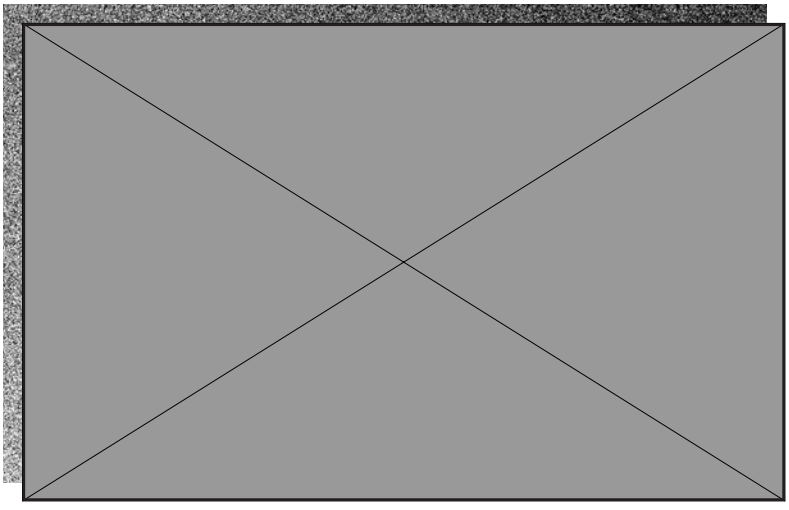
452 *Idem.*

valiers[453] accompagné de la légende « Les troupes américaines montent à cheval en travaillant avec des membres de l'Alliance du Nord en Afghanistan durant l'opération *Enduring Freedom*[454] ». L'image est datée du 12 novembre 2001, l'auteur n'est pas mentionné. Après s'être livré à une exploration des métadonnées, l'artiste explique que :

> L'image indique des signes de manipulation numérique, non pas au sens d'une modification, mais parce que les taux de compression ont été réduits. En supposant que le photographe applique les directives de production d'images décrites dans les manuels du Département de la Défense des États-Unis, l'image aurait été prise en couleur sur un appareil photo professionnel de haute qualité et aurait une taille de fichier minimale de 4,5 mégaoctets[455].

Le document cité, regroupant les instructions adressées aux photographes professionnels du DoD, est présenté dans l'exposition à proximité des tirages et crédibilise la thèse d'une réduction de la photographie en post-production. La baisse de résolution des images est une opération visant à diminuer leur poids et donc à augmenter leur vitesse de transmission et de téléchargement. La compression excessive opérée entraîne une perte d'information et de qualité que les capacités de stockage d'un site gouvernemental d'archives ne paraissent pas justifier. Ainsi, on peut penser avec Snyder que cette réduction ne relève pas d'une nécessité technique et supposer qu'elle procède de choix visuels et idéologiques.

Après quelques recherches sur le web, il apparaît que l'histoire de cette photographie est dense. Son impression papier a été brandie pendant une conférence de presse le 16 novembre 2001 par le secrétaire de la défense Donald Rumsfeld afin d'officialiser l'intervention de l'armée américaine contre les talibans. Elle aurait inspiré au sculpteur Douwe Blumberg (1965-) la réalisation d'une statue équestre maintenant érigée à l'emplacement des Twin Towers ainsi qu'à

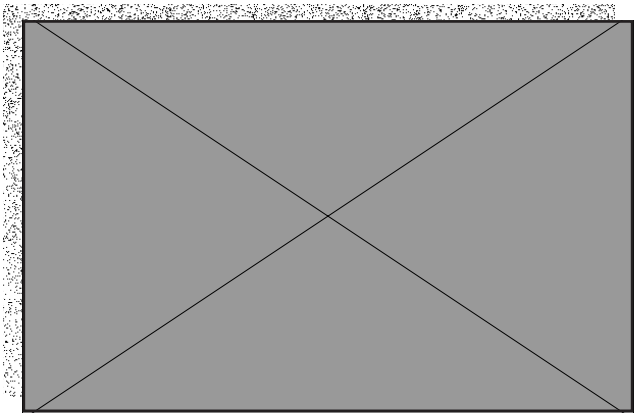


Le secrétaire de la défense Donald Rumsfeld annonçant le 16 novembre 2016 l'intervention américaine en Afghanistan

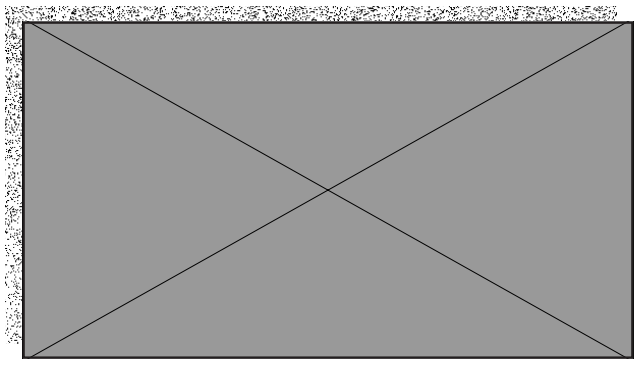
453 Snyder a prélevé cette image à l'adresse http://dodimagery.afis.osd.mil qui ne fonctionne plus en 2018 (consulté le 31 octobre 2018). Mais la photographie est téléchargeable sur https://www.defense.gov/observe/photo-gallery/igphoto/2002019547 en trois tailles : *Small* (10.24 KB), *Medium* (10.24 KB), *Full Size* (0.04 MB) », ainsi que sur http://archive.defense.gov/photos/newsphoto.aspx?newsphotoid=3741 (consulté le 31 octobre 2018).

454 « U.S. special forces troops ride horseback as they work with members of the Northern Alliance in Afghanistan during Operation Enduring Freedom. » [traduction personnelle].

455 « The image indicates signs of digital manipulation, not in the sense of alteration, but in that the compression rates have been lowered. Assuming that the photographer followed the directives of image production outlined in the manual of US Department of Defense, the image has been taken in colour on a high quality professional camera and would have a minimum file size of 4,5 megabytes. » Sean Snyder, *Optics. Compression. Propaganda.*, *op. cit.* [traduction personnelle].



Douwe Blumberg, ***America's response Monument***, 2011, sculpture de bronze, 4,9 m de haut, vue de l'œuvre installée au Ground Zero (New York)



Jerry Bruckheimer, ***12 Strong: The Declassified True Story of the Horse Soldiers,*** 2018, film (couleur, son), 129'

Jerry Bruckheimer (1943-) le film *12 Strong: The Declassified True Story of the Horse Soldiers* sorti en 2018. Les renseignements que l'image est supposée transmettre lui sont finalement octroyés par son contexte d'apparition, en particulier son maniement par Donald Rumsfeld comme preuve d'une intervention américaine héroïque en Afghanistan, dont ont découlé les reprises ultérieures. Ainsi le déficit dans la représentation laisse une place à l'interprétation. L'image en noir et blanc de plus haute qualité, diffusée sur la base de données gouvernementale, mesure 400 sur 307 pixels, elle est autrement dit de faible résolution. Il est d'ailleurs peu aisé d'y discerner les forces afghanes des forces américaines. Se dégage toutefois la curieuse impression de renouer avec l'imagerie, et à travers elle l'idéologie, des films de Western, en particulier celle d'une justice expéditive au sein de laquelle la fin justifie les moyens.

Selon les informations textuelles placées à ses côtés, la deuxième photographie du DoD à laquelle s'attache Snyder a été prise au centre de détention de Camp Delta à Guantanamo Bay, à Cuba[456]. Les personnes représentées semblent y réaliser des travaux de construction. Les renseignements exhumés par l'artiste, des données incorporées, concernent le nom du photographe, Jose H. Mediavilla, et l'usage du logiciel Photoshop. Cette image, comme celle commentée précédemment, a probablement été prise en haute définition comme le préconise le guide du DoD, puis compressée. On pourrait supposer que la pixellisation a été mise en œuvre pour préserver l'identité des personnes photographiées, mais la mesure paraît excessive dans le cas de ces visages déjà masqués par des écharpes blanches. Cette image semble à nouveau confirmer que la DoD s'approprierait cette esthétique comme si elle était censée signifier un gage d'authenticité.

456 Nous ne l'avons retrouvée ni sur le site officiel du Département de la Défense, ni sur celui de ses archives, mais sur https://www.globalsecurity.org/military/facility/guantanamo-bay_delta-pics.htm (consulté le 31 octobre 2018). Global Security se présente comme une source d'information militaire non affiliée au gouvernement américain.

L'incorporation des idéologies dominantes dans le medium est observée d'une autre façon encore chez Snyder. Aux côtés des photographies numériques qu'il a sélectionnées, il présente un zoom de chacune d'entre elles qui augmente la pixellisation sans apporter de renseignement supplémentaire. La coprésence des deux tirages démontre qu'il n'y a rien à voir de plus dans l'image agrandie et davantage dégradée, que dans l'image originelle. Le spectateur expérimente le contraste entre le mutisme de ces images et l'éloquence de la légende du cartel, directement reprise du site du DoD.

Avec cet examen, Snyder souligne l'ambiguïté relative aux images numériques. Il écrit au sujet des stratégies visuelles du DoD et d'Al Qaïda que :

> l'efficacité de la transmission de leurs messages réside dans la notion de réalisme, qui repose moins sur le haut niveau de technologie et de professionnalisme que sur une certaine confiance affective de la part du sujet / spectateur. En outre, on pourrait dire que l'esthétique sous-jacente des techniques d'imagerie actuelles joue un rôle dans l'établissement d'un « sentiment » d'authenticité. Qu'il s'agisse du vrai ou du faux, la compression des données aboutit à la désintégration de la qualité de l'image, laissant un espace pour l'interprétation (ou la sur-interprétation)[457].

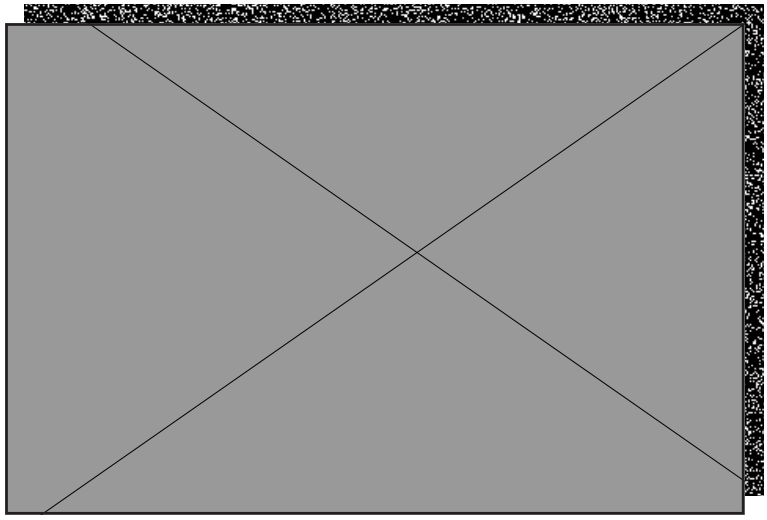
Cette appréciation de la véracité relative à la qualité de la définition de l'image paraît peu pertinente comme nous l'avons démontré plus tôt[458], toutefois il faut convenir que la pixellisation produit d'une certaine manière de la transparence. En montrant les unités qui composent l'image, elle engendre une opacité du medium et fait cesser sa transparence. Autrement dit, en manifestant l'existence du medium comme re-présentation, comme intermédiaire entre le sujet et l'objet, la présence excessive de pixels met fin à l' Iñárritu et produit l'hypermédiacie décrite par Bolter et Grusin. Paradoxalement, l'hypermédiacie, en affichant la présence du medium, constitue une forme d'honnêteté, elle délivre de la transparence vis-à-vis de ce qui est médié. L'hypermédiacie devient garante d'immédiacie comme dans les vues aériennes modifiées à la demande de l'État hollandais et montrées par Mishka Henner dans *Dutch Landscapes*. L'opacité fournit de la translucidité. Sans le formuler en ces termes, ni même identifier ces mécanismes, c'est bien de ce paradoxe dont se saisit le DoD. La résolution, la taille et la compression des images sont cruciales non seulement pour contrôler le niveau de détails et d'informations qu'elles peuvent accorder, mais également pour le message d'authenticité implicitement formulé. En diffusant des images de mauvaise qualité, l'État américain joue sur l'hypermédiacie comme facteur d'immédiacie. Ce faisant, il infiltre d'emblée l'image d'enjeux militaires stratégiques et fausse simultanément la transparence du medium.

---

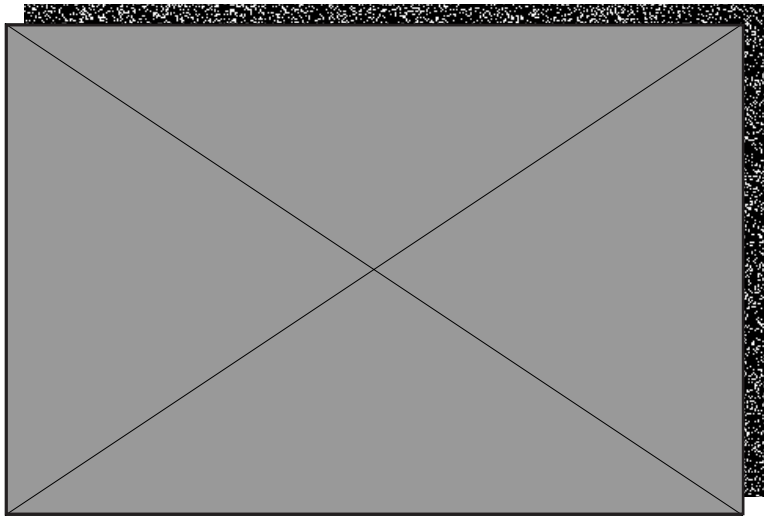
457 « the effectiveness in conveyance of their messages lies in the notion of realism, which depends less on the high level of technology and professionalism that on a certain emotive trust on the side of the subject/viewer. Furthermore, it could be said that the underlying aesthetics of current imaging techniques play a role in establishing a "sense" of authenticity. Whether this is true or not, data compression results in the desintegration of image quality, leaving space for interpretation (or over-interpretation). » Sean Snyder, *Optics. Compression. Propaganda.*, *op. cit.* [traduction personnelle].

458 Voir l'argumentaire d'Hito Steyerl présenté dans le premier chapitre.

Le support analogique n'est pas plus neutre que le numérique ; à travers l'une de leurs œuvres Adam Broomberg et Oliver Chanarin se sont employés à rendre palpable l'infusion du medium argentique par les systèmes de pensée. Ils se sont, en effet, intéressés en 2012 au racisme latent dans les films Kodak, avec une œuvre intitulée *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light*. À travers une combinaison d'images trouvées, d'artefacts récupérés et de nouvelles photographies réalisées pour l'occasion, le duo livre une enquête sur les liens entre le matériel créé et commercialisé par la firme Kodak et la politique ségrégationniste de l'*Apartheid*. Au Gabon, les artistes utilisent des films de l'entreprise américaine datant des années 1970 afin de photographier la faune et la flore du pays, trouvant là le moyen de subvertir ces négatifs et de les détacher de leurs propriétés initiales qui favorisaient la représentation des peaux blanches au détriment des peaux noires. Broomberg explique, en effet, que « [s]'il y avait quelque chose de sombre à côté de quelque chose de clair, le film n'avait pas la gamme pour le gérer. La fin de la ségrégation venue, vous aviez des écoles avec des enfants blancs et noirs ensemble. Si vous régliez l'exposition pour les enfants blancs (qui étaient la majorité), les enfants noirs étaient rendus avec des visages entièrement noirs, de petits yeux et dents blancs et c'est tout[459] ». Jean-Luc Godard, lors d'un voyage au Mozambique en 1977, avait déjà refusé d'utiliser ces négatifs pour le même motif. En exposition, les artistes joignent à leurs photographies des « Kodak Shirley », des cartes de référence arborant des femmes blanches pour mesurer et calibrer les tons « chairs » lors du tirage des photographies. Adam Broomberg ajoute en entretien que « Kodak a finalement résolu le problème non pas à



*Broomberg & Chanarin, **Shirley 1, To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light**, 2012, tirage sur papier baryté, 200 x 300 cm. Vue de l'exposition Everything Was Beautiful and Nothing Hurt*, présentée du 21 mars au 8 juin 2014 au FotoMuseum d'Antwerp (Belgique)



Broomberg & Chanarin, ***Strip Test 4 et 7, To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light***, 2012, tirage sur papier baryté, 190 x 110 cm, vue de l'exposition Situation#44 présentée du 17 septembre au 27 novembre 2016 au Fotomuseum de Winterthur (Suisse)

459 « If there was something dark next to something light, film didn't have the range to deal with it. Now, this was happening after the end of segregation and you had schools with both white and black kids together. If you exposed for the white kids (who were in the majority), the black kids were rendered as black faces with little white eyes and teeth and that's it. » Sabine Mirlesse, « Adam Broomberg and Oliver Chanarin interview with Sabine Mirlesse », art. cit. [traduction personnelle].

cause de *cela*, mais parce que ses deux plus gros clients étaient l'industrie du chocolat et l'industrie du meuble, qui se plaignaient de ne pas pouvoir rendre les meubles noirs ou le chocolat noir à côté de quelque chose de plus clair[460]. » Le titre de l'œuvre, *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light,* provient ainsi d'une phrase de Kodak pour décrire la modification apportée aux films commercialisés à partir des années 1980 afin de photographier et rendre les peaux noires.

Les deux artistes ont poursuivi leur exploration des biais technologiques induits par les modes de prise de vue en recourant au polaroid ID-2. Cet appareil photographique incluait d'une part un bouton *Boost* conçu pour augmenter le flash lors de la photographie de sujets à peau sombre, et d'autre part deux objectifs qui permettaient de juxtaposer deux portraits sur le même tirage. En 1970, Caroline Hunter, une chimiste afro-américaine qui travaillait pour la firme Polaroïd, a dénoncé l'accord entre l'entreprise qui l'employait et le distributeur Frank & Hirsch, qui fournissait l'appareil Polaroïd ID-2 à l'État sud-africain afin de produire les doubles photographies d'identité (de face et de profil) des *passbook*, véritables outils de ségrégation réglementant le déplacement des hommes et des femmes à la peau noire dans le pays. Avec son compagnon Ken Williams, Caroline Hunter a formé *The Polaroid Workers Revolutionary Movement,* qui a appelé au boycott de l'entreprise et a entraîné le retrait de la firme Polaroid d'Afrique du Sud en 1977.

Dans un article consacré à Snyder, l'historien de l'art Paolo Magagnoli, relève la rhétorique des discours postmodernes qui, dit-il, s'est employée à construire une opposition binaire entre l'analogique et le numérique. Il déplore la fragilité de cette approche dichotomique en rappelant que des propos détracteurs accompagnent toujours l'apparition de nouveaux médias, et que les médias analogiques étaient déjà la cible de ces critiques au moment de leur invention, notamment dans les essais sur la photographie de Siegfried Kracauer qu'il cite. Il démontre que le travail de Snyder échappe aux écueils d'une bipolarisation trop nette, car l'artiste recourt au medium numérique comme moyen de la mise en inculpation de celui-ci. Ce que font également Broomberg & Chanarin avec l'argentique. L'historien ajoute que l'image numérique excessivement pixelisée permet de rendre manifeste l'idéologie latente en elle, car si la perte d'information dans la représentation dégage un espace pour surinterpréter et ouvrir la voie à la propagande, elle dégage dans l'œuvre un espace pour penser. Paolo Magagnoli argumente en précisant que l'image numérique constitue autant un vecteur qui rend aveugle au sein des stratégies d'endoctrinement étatiques qu'un vecteur qui « ouvre les yeux » dans le travail artistique de Snyder et que c'est ce retournement de la portée du même medium qui rend la démarche émancipatrice.

460 « Kodak eventually addressed the problem not because of *that*, but because their two biggest clients were the chocolate industry and the furniture industry, which complained that they couldn't accurately render dark furniture or dark chocolate next to something lighter. » *Ibid.* [traduction personnelle].

Ces recherches, relatives tant à l'argentique qu'au numérique, mettent à jour l'existence d'un déterminisme technologique qui oriente les usages du medium tout en démontrant que ce dernier est pris dans un faisceau de phénomènes politiques, culturels et sociaux qui le modèle en retour. Snyder cite, dans le texte de son catalogue, l'essayiste Jean-Louis Baudry qui a pertinemment identifié ce double mouvement dans le questionnement suivant :

> Sans doute y aurait-il lieu de s'interroger sur la place privilégiée que semblent occuper les machines optiques sur la ligne de recoupement de la science et des productions idéologiques. Ne pourrait-on pas se demander si le caractère technique des machines optiques directement rattaché à la pratique scientifique ne sert pas à masquer non seulement leur emploi dans les productions idéologiques, mais aussi les effets idéologiques qu'elles sont elles-mêmes susceptibles de provoquer ?[461]

Broomberg & Chanarin, en s'attachant à explorer le rôle des négatifs Kodak et des appareils Polaroïd dans la ségrégation raciale sud-africaine, établissent également fort explicitement que la photographie n'est pas transparente, mais qu'elle peut relever, pour reprendre les mots d'Allan Sekula, « d'un projet de domination globale[462] ». Dans une démarche médiarchéologique, leur œuvre porte sur la photographie analogique, tout en étant réalisée à l'ère numérique et il n'est pas anodin que Snyder les ait précédés. En apparaissant morcelée en milliers des petits carrés colorés, la réalité représentée sur une image numérique de basse qualité ne devrait plus sembler immédiate et directe. Snyder invite le spectateur à examiner cette hypermédiacie et révèle combien la médialité peut engager des processus de propagande.

Toutefois, l'hypermediacie dans le cas de l'image numérique ne se formalise pas seulement par la visibilité des pixels, mais aussi par l'apparition des représentations fréquemment médiées sur l'écran de nos ordinateurs par des fenêtres informatiques.

b• La fenêtre informatique comme espace de représentation

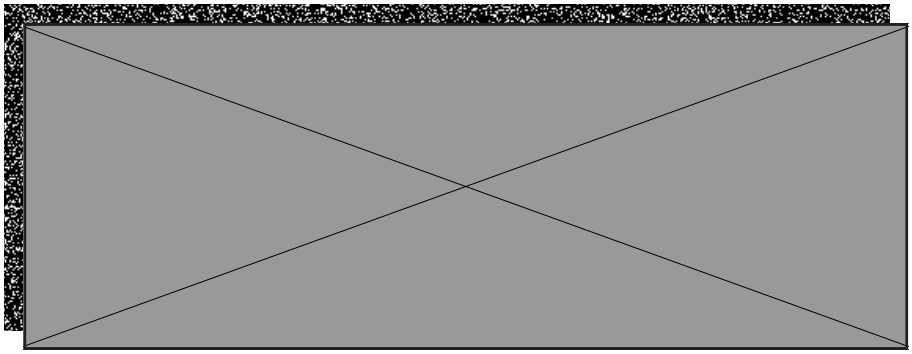
À l'ère numérique, la représentation du monde nous est encore accessible par une fenêtre, mais celle ouverte à la Renaissance par la surface picturale cède place à une nouvelle, qui se déploie désormais sur la surface rétroéclairée de nos écrans d'ordinateur. Dans *Grosse fatigue*, un film de treize minutes réalisé en 2013, l'artiste Camille Henrot (1978-) a exemplairement enregistré un récit de la création de l'univers médiatisé par l'ouverture successive de fenêtres informatiques contenant des photographies d'objets conservés au Smithsonian Institute de Washington. Ces zones d'affichage d'images et de logiciels, spécifiques à l'espace numérique, sont également l'un des ressorts du récit de *Globodrome*, réalisé un an plus tôt par Gwenola Wagon qui propose un voyage autour du monde non pas depuis la vitre

461 Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *L'Effet cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1978, p. 13-14.

462 Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 207.

d'une auto, la fenêtre d'un train, le hublot d'un navire ou d'un avion, mais depuis une fenêtre informatique.

Outre un livre imprimable à la demande[463], *Globodrome* est un film de soixante-deux minutes[464] reconstituant le trajet accompli par Phileas Fogg et Jean Passepartout dans *Le Tour du monde en 80 jours* écrit par Jules Verne.



Gwenola Wagon, ***Globodrome***, 2009-2012, vidéo (couleur, son), 62'

Mais le voyage, cette fois-ci, ne s'effectue ni en locomotive ni en paquebot, mais assis derrière l'écran d'un ordinateur. L'artiste explique :

> il s'agit de faire le tour du monde pour ressentir des lieux inconnus, pour rendre tangibles des territoires lointains. Se saisir des lieux par leurs représentations, à partir de vues aériennes et satellites, de routes, de cartes, de textes, d'images, de vidéos, de vues de caméras de surveillance, de modélisations 3D ou autres esquisses d'un monde en relief tridimensionnel. De plonger dans le monde virtuel cartographié, dans un globe devenu *métavers*[465], dans lequel l'itinéraire est un programme, afin d'appréhender la dimension symbolique et métaphysique de cette *circumnavigation*[466].

L'artiste réalise et monte ensemble des captures vidéo de son écran lors d'explorations du monde depuis *Google Earth.* Alors que dans son roman, Jules Verne se livrait en 1872 à un examen d'une société métamorphosée par les progrès techniques des transports, dans *Globodrome*, Gwenola Wagon analyse les effets des révolutions numériques sur l'exploration de notre planète. Au-delà des divergences technologiques, les deux récits ont en commun de ne pas avoir été réalisés physiquement par leurs initiateurs ; pas plus que Gwenola Wagon, Jules Verne n'a effectué les pérégrinations qu'il décrit. Au sujet d'un autre de ses romans, *Cinq semaines en ballon,* Verne concédait d'ailleurs « [f]aute d'accomplir moi-même ce merveilleux voyage, j'ai envoyé à ma place des héros imaginaires[467] ». Les deux auteurs conçoivent leur déplacement grâce à des représentations du monde qui se substituent à l'expérience directe de celui-ci. Dans la version éditée de l'œuvre, Gwenola Wagon rapporte que le romancier aurait possédé un planisphère recouvert de tracés matérialisant les parcours de ses personnages. C'est à une cartographie du globe, transposée dans notre époque, qu'elle fait elle-même appel.

---

463 Sur Lulu, http://www.lulu.com/shop/gwenola-wagon/globodrome/paperback/product-15581367.html (consulté le 3 décembre 2018).

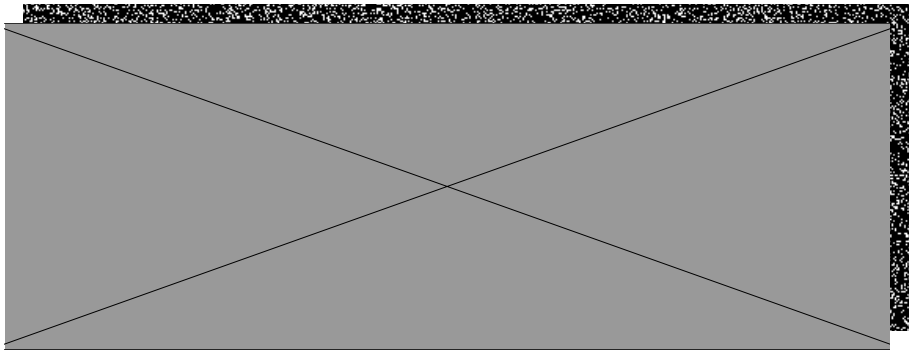
464 Disponible en ligne sur https://vimeo.com/51278797 (consulté le 12 novembre 2018).

465 Métavers est un monde fictif décrit dans le roman de Neal Stephenson intitulé *Le Samouraï virtuel*, paru en 1992.

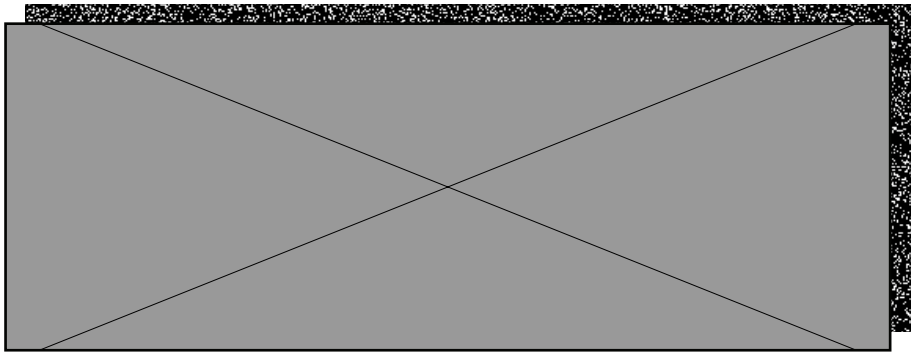
466 Gwenola Wagon, *Globodrome* [2009-2011], s.l., 2018, p. 11.

467 Jules Verne cité par Gwenola Wagon, *Ibid.*, p. 15.

Au-delà d'une carte navigable, *Google Earth* est un outil sur lequel convergent de nombreux sites de partage de données, comme *YouTube*, *Wikipédia*, *Panoramio*[468] et *Google Street View*. Ainsi l'artiste parcourt-elle les continents et les océans, mais aussi les informations déposées par les internautes à travers des textes, des vidéos et des photographies d'amateurs géolocalisés à la surface du globe numérisé. Comme le gentleman du roman de Jules Verne, elle entreprend son voyage depuis la capitale anglaise et traverse l'Europe puis le canal de Suez. Alors que son homologue du XIXe siècle naviguait en paquebot jusqu'à Bombay, l'artiste collectionne les images de ces « monstres flottants, véritables forteresses des mers[469] », avant de collecter des clichés de couchers de soleil à Aden. Arrivée à Bombay, elle se déplace dans un panorama photographique pris à 360° puis teste à Hong-kong un simulateur de vol avant de, faussement, se crasher sur les immenses *buildings*. En terres nipponnes, Fogg retrouvait Passepartout engagé dans un cirque. L'artiste, quant à elle, prend la mesure du « miracle japonais » où la tradition passée au crible des technologies électroniques et de l'informatique a inauguré une nouvelle ère économique. De Yokohama à San Francisco, l'océan offre à l'artiste, outre le vide, un saut dans le temps avec le franchissement du 180e méridien, celui-là même qui permit au héros britannique de gagner son pari. Wagon débarque en Californie, au pays des sièges sociaux des entreprises d'Internet, et croise Larry Page et Sergey Brin. Concepteurs du moteur de recherche *Google*, ceux-ci comptent parmi les pionniers du nouveau territoire qu'offre le web et dont la « découverte » a souvent été comparée à la conquête de l'ouest. D'ailleurs, l'artiste réinterprète cette progression expansionniste à rebours pour gagner la côte est. À New York, elle télécharge des images du New York Stock Exchange où « [u]ne forme d'intelligence artificielle programme [d]es échanges financiers sans intervention humaine[470] ». Enfin,



Gwenola Wagon, ***Globodrome***, 2009-2012, vidéo (couleur, son), 62'



Gwenola Wagon, ***Globodrome***, 2009-2012, vidéo (couleur, son), 62'

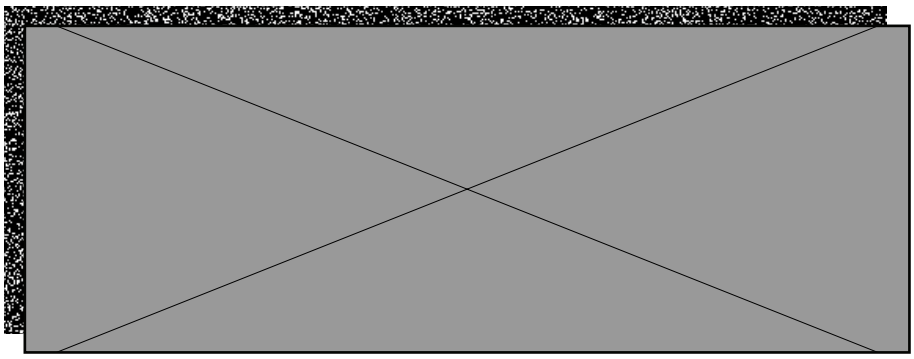
468 Panoramio était un site de partage d'images géolocalisées. Il a cessé de fonctionner en 2017.

469 Gwenola Wagon, *Globodrome*, *op. cit.*, p. 27.

470 *Ibid.*, p. 133.

l'artiste traverse l'océan atlantique pour rejoindre son point de départ, empruntant la même route que les câbles de télécommunications sous-marins.

Les différents logiciels de navigation à la surface du globe associés à de nombreux commentaires textuels et pléthore d'images deviennent ici à la fois la carte, le paysage et le guide de voyage. Dans le roman *Sylvie et Bruno (suite et fin)*, dans lequel Lewis Carroll explore l'absurde, le non-sens et les écarts entre signifiant et signifié, le personnage Mein Herr livre l'existence d'une carte à échelle un, se substituant au territoire :



Gwenola Wagon, *Globodrome*, 2009-2012, vidéo (couleur, son), 62'

> « C'est une autre chose que nous avons apprise de votre Nation », dit Mein Herr, « la cartographie. Mais nous l'avons menée beaucoup plus loin que vous. Selon vous, à quelle échelle une carte détaillée est-elle réellement utile ? »
> « Environ six pouces pour un mile. »
> « Six pouces seulement ! » s'exclama Mein Herr. « Nous sommes rapidement parvenus à six yards pour un mile. Et puis est venue l'idée la plus grandiose de toutes. En fait, nous avons réalisé une carte du pays, à l'échelle d'un mile pour un mile ! »
> « L'avez-vous beaucoup utilisée ? » demandai-je.
> « Elle n'a jamais été dépliée jusqu'à présent », dit Mein Herr. « Les fermiers ont protesté : ils ont dit qu'elle allait couvrir tout le pays et cacher le soleil ! Aussi nous utilisons maintenant le pays lui-même, comme sa propre carte, et je vous assure que cela convient presque aussi bien[471]. »

La métaphore d'une carte aux dimensions du territoire est reprise en 1946 par Jorge Luis Borges :

> En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers[472].

Avec *Google Earth*, cette quête cartographique de la plus grande précision, de l'absolue ressemblance, semble atteinte. Alors que chez Caroll et Borges la représentation (la carte) et le territoire sont encore distincts, avec le logiciel, l'internaute se meut, au moyen de zooms et de changement d'angles de vue, au sein des paysages cartographiés. La démarcation entre une carte, c'est-à-dire la représentation conventionnelle d'un espace global

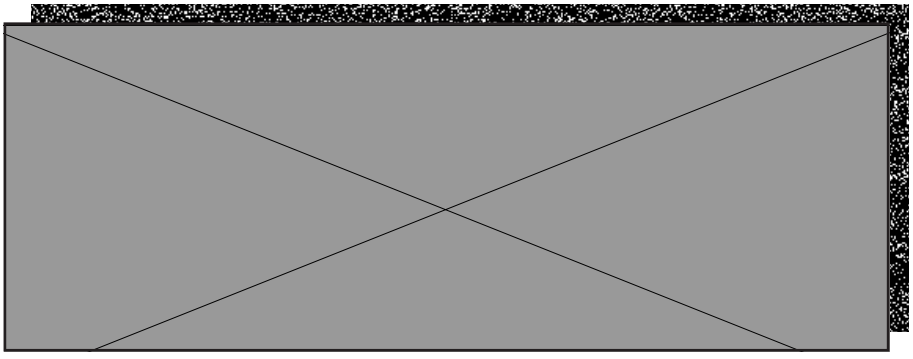
471 Lewis Carroll, « Sylvie et Bruno (suite et fin) » [1889], *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1990, p. 692.

472 Jorge Luis Borges, *L'Auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 199.

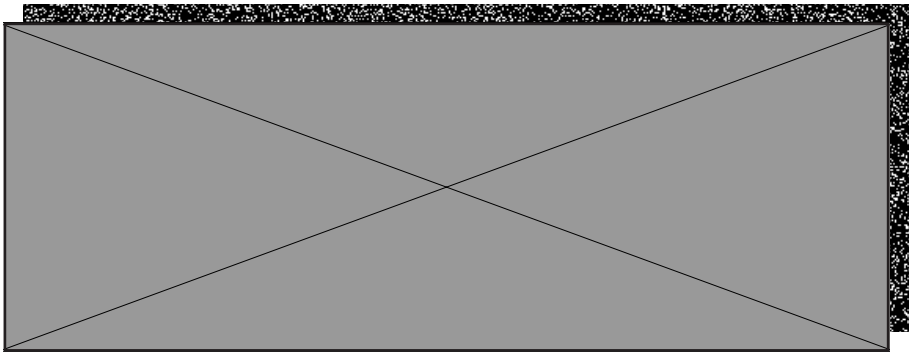
pour en permettre la lecture, et un territoire découvert progressivement à la faveur de déplacements n'est plus aussi nette.

Jean Baudrillard amorce son ouvrage *Simulacre et simulation* par cette référence à Borges et assure qu'« [a]ujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres – c'est elle qui engendre le territoire[473]. » L'auteur souligne ainsi que la dissociation entre le réel et son double a disparu. Il affirme la liquidation des référentiels et une substitution du réel par ses signes. « Feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du *vrai* et du *faux*, du *réel* et de l'*imaginaire*[474] », dit-il. Le philosophe argue de la désintégration progressive des images comme signe ; reflets d'une réalité, celles-ci masquent le réel puis l'absence de réel, elles sont alors finalement sans rapport au réel, produisant leur propre simulacre.

Cependant le regard déictique simulé par *Google Earth*, est continûment interrompu dans l'œuvre de Gwenola Wagon par la présence de divers éléments qui ne cessent de rappeler l'intervention d'une médiation et donc d'une altérité du référent. Une icône de chargement signale le délai d'acheminement des images jusqu'à nous, les *glitches* évoquent la nature numérique des représentations et les accidents technologiques qui peuvent se produire lors de leurs acheminements, divers boutons ou pictogrammes, comme la flèche du curseur de la souris, rappellent que la navigation s'effectue depuis un ordinateur, des légendes qui surgissent au gré du trajet en mentionnant les lieux, le nom des bâtiments et des rues affichent la dimension représentative de *Google*



Gwenola Wagon, ***Globodrome***, 2009-2012, vidéo (couleur, son), 62'



Gwenola Wagon, ***Globodrome***, 2009-2012, vidéo (couleur, son), 62'

473 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation, op. cit.*, p. 10.

474 *Ibid.*, p. 13.

Earth, et le commentaire parlé renvoie à un opérateur. D'après Bolter et Grusin, les artistes, en multipliant les espaces et les médias et en déployant les relations visuelles et conceptuelles entre les espaces médiatisés, selon la logique de l'hypermédiatisation, s'efforcent d'amener le spectateur à reconnaître le medium en tant que tel et à se réjouir de cette reconnaissance[475]. C'est précisément ce qu'opère Wagon en enregistrant sa navigation, en activant des liens, et plus particulièrement encore en superposant des fenêtres.

Les apparitions d'images de paquebot, de plages paradisiaques ou de couchers de soleil s'effectuent en effet dans des fenêtres informatiques, c'est-à-dire dans des zones de l'écran affectées à l'affichage, qui rompent l'impression d'immédiateté et de transparence et mettent le spectateur en position d'internaute. Comme l'expliquent les deux théoriciens nord-américains :

> « Où l'immédiacie suggère un espace visuel unifié, l'hypermédiacie contemporaine offre un espace hétérogène, dans lequel la représentation est conçue non pas comme une fenêtre ouverte sur le monde, mais plutôt comme « fenêtrée[476] » elle-même – avec des fenêtres qui s'ouvrent sur d'autres représentations ou d'autres médias[477]. »

En accord avec la logique de l'hypermédiacie en œuvre dans les objets néomédiatiques, l'artiste multiplie et sauvegarde les traces de la médiation pour exprimer la tension entre un espace visuel médiatisé et un espace « réel » supposé dilué par la médiation. L'ensemble de ces gestes entraîne une rupture dans l'illusion, une distanciation analogue à celle mise en œuvre dans le théâtre épique de Brecht, selon Manovich qui écrit :

> Comparez cette dynamique à celle du cinéma ou du théâtre traditionnel, qui s'emploie à entretenir à tout prix l'illusion durant toute la durée du spectacle. À la différence d'un tel réalisme totalisant, l'esthétique des nouveaux médias s'apparente de manière étonnante à celle de l'avant-garde de gauche au XXe siècle. La stratégie employée par le dramaturge Bertolt Brecht consistant à divulguer les conditions de production d'une illusion [...] a été intégrée au logiciel et au matériel informatique eux-mêmes. […] La réapparition périodique du mécanisme, ainsi que la présence continue des canaux de communication dans le message, empêchent le sujet de s'abandonner longuement au monde onirique de l'illusion, le faisant osciller entre concentration et détachement[478].

Alors que le mythe de la fenêtre a perpétué la simulation de la tridimensionalité et de la transparence dans la peinture, il devient ici l'un des moyens de rompre avec celle-ci en se signifiant comme cadre, comme espace de représentation, comme intermédiaire. L'illusion du voyage géographique

---

475 Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation*, *op. cit.*, p. 41-42.

476 Yves Citton dans *Médiarchie* utilise le mot « cadrage » pour traduire le néologisme « windowed » originellement employé par Bolter et Grusin. Nous conservons le néologisme dans notre traduction afin de filer la métaphore des fenêtres de l'espace informatique.

477 « Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window onto the world, but rather as "windowed" itself – with windows that open on the other representations or other media. » Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation*, *op. cit.*, p. 34 [traduction personnelle].

478 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 376.

peut alors céder place au plaisir de surfer et de naviguer sur *Google Earth*, à une captivation pour l'accessibilité à ces « excursions numériques ».

L'artiste s'interroge de la sorte sur l'expérience du monde livré par le média *Google Earth*. Loin d'être analogue au voyage tangible, détachée des contraintes comme la pesanteur, des distances physiques, des obstacles matériels comme les étendues d'eau ou les chaînes montagneuses, l'excursion numérique offerte par les interfaces et les dispositifs d'information prétend-elle concurrencer le monde ? Ses représentations sont-elles plus captivantes que le monde lui-même ? Cette simulation du globe supplée-t-elle notre expérience physique ? Laissant au spectateur le soin de forger son opinion, l'œuvre témoigne néanmoins des écarts de spatialisation et de synchronisation engendrés par le média et signifiés par la fenêtre numérique.

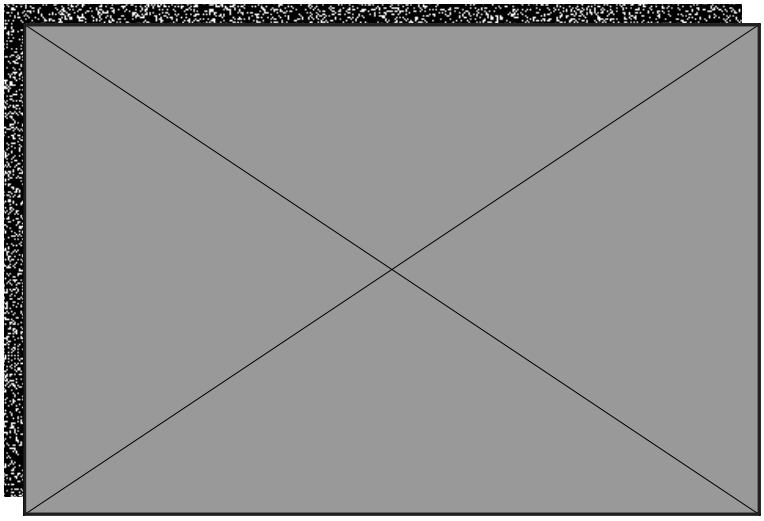
Chez Snyder, la pixellisation des vidéos mises en ligne sur Internet affirme la présence de l'image numérique comme intermédiaire entre le spectateur et le réel représenté. Toutefois, l'artiste démontre que l'hypermédiacie, dans le cas des films tournés et diffusés par Al Qaïda, s'accompagne d'une immédiacie, car la pixellisation excessive tout en manifestant ostensiblement la présence du medium, laisse croire à une authenticité, une immédiateté des scènes enregistrées. Si bien que cette esthétique semble avoir été investie sciemment par l'État américain pour garantir la véracité de ses images, l'immédiacie devenant alors d'autant plus factice. Gwenola Wagon, quant à elle, rompt avec l'espace unifié et illusionniste engendré par les logiciels de navigations comme *Google Map* et *Google Street View* en ouvrant simultanément de nombreuses fenêtres sur son écran, qui constitue l'une des manifestations les plus symptomatiques de l'hypermédiacie en œuvre à travers les objets néomédiatiques. L'œuvre *33 tours et quelques secondes* de Rabih Mroué et Lina Saneh vient quant à elle permettre de poursuivre l'exploration de la notion d'hypermédiacie dans le champ de l'art documentaire en donnant littéralement à regarder des médias d'information et de communication, notamment visuels.

c• Les médias comme acteurs

Dans leurs œuvres à dimension documentaire, certains artistes s'emploient à rendre perceptible la médialité, d'autres montrent explicitement les outils qui opèrent la médiation. Aussi, l'appareil de prise de vue couplé au système de diffusion est visible sous les traits d'une caméra connectée au *Bluetooth* dans le projet de Snyder intitulé *Optics. Compression. Propaganda.*, et sous la forme plus contemporaine du *smartphone* dans *How Not to be Seen. A Fucking Didactic Educational.MOV File* ou dans *Is The Museum a Battlefield?*[479] d'Hito Steyerl. Les médias de communication deviennent véritablement les acteurs d'une pièce chez Rabih Mroué et Lina Saneh.

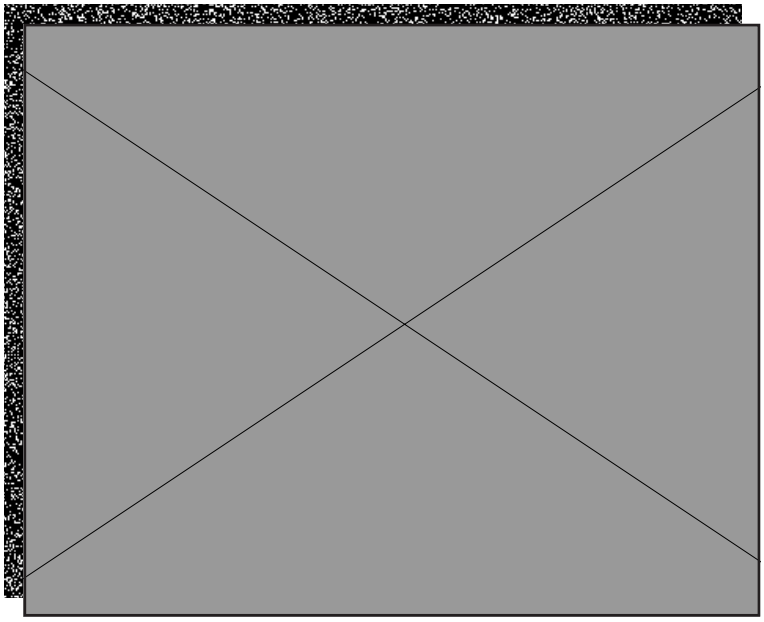
479 La première des œuvres d'Hito Steyerl a été analysée au chapitre 1 tandis que la seconde sera analysée dans le dernier chapitre.

En 2012, alors que le monde arabe est fortement ébranlé par des contestations populaires à l'encontre des systèmes de gouvernance autoritaire, Mroué et Saneh décident d'examiner dans *33 tours et quelques secondes* les outils de communication utilisés pendant ces révolutions. Ils conçoivent une installation destinée à la scène. L'espace théâtral est dépourvu d'acteurs, les seuls protagonistes humains sont présents par l'intermédiaire d'une page *Facebook* et d'un écran de *smartphone* projetés en fond de scène, ainsi qu'à travers la présence sur les planches de moyens de communication plus anciens (une télévision, un téléphone fixe et son répondeur, un fax). À travers ces objets communicationnels est racontée par ses amis, ses proches et des inconnus, la disparition de Diyaa Yamout, un jeune activiste libanais qui vient de mettre fin à ses jours.



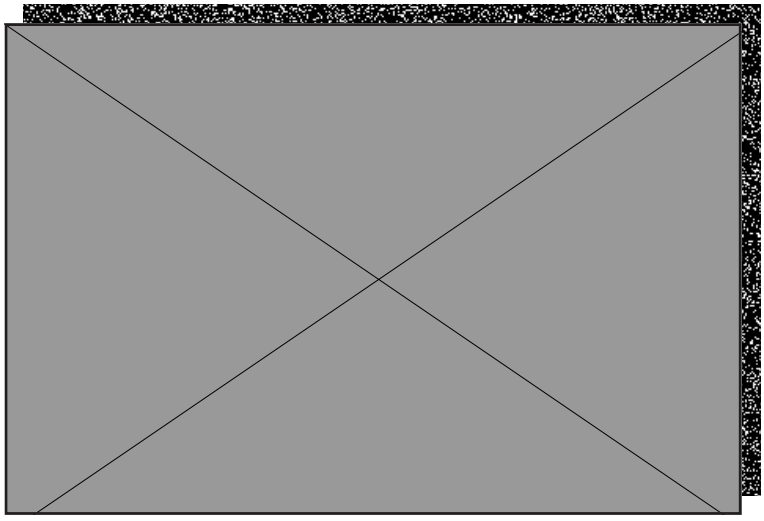
Rabih Mroué et Lina Saneh, ***33 tours et quelques secondes***, 2012, « Pièce de théâtre », 60'

L'histoire rappelle l'immolation de Mohammed Bouaziz le 16 décembre 2010 à Sidi Bouzid qui déclenche, dès le lendemain, des affrontements entre la population et les forces de l'ordre ; eux-mêmes entraîneront une grande vague de protestation qui deviendra la Révolution tunisienne. En agençant des contenus trouvés sur Internet et en en inventant de nouveaux, Rabih Mroué et Lina Saneh déplacent cet événement au sein du Liban et rapportent ce qui aurait pu se passer sur le mur *Facebook* ou le téléphone d'un jeune militant récemment décédé. *Via* la plateforme en ligne, des amis et des inconnus commentent l'engagement de Diyaa, le choix de son geste et sa portée philosophique et politique dans le contexte de la société libanaise. Est particulièrement pointé le conservatisme religieux, dont témoigne la lettre d'adieu de Dyaa qu'un de ses amis retranscrit sur le mur devenu un mémorial. Le jeune homme demande à être incinéré sans cérémonie confessionnelle, à rebours des pratiques libanaises. Son vœu ne sera pas respecté, puisqu'un reportage télévisé nous ap-



Rabih Mroué et Lina Saneh, ***33 tours et quelques secondes***, 2012, « Pièce de théâtre », 60'

prend que sa famille l'enterrera religieusement. Des sympathisants tentent d'utiliser sa mort pour propulser un mouvement de révolte. En face d'eux des sceptiques minorent ou banalisent le geste. Non sans humour de la part des artistes, une certaine Lucid recommande un suivi psychologique.



Rabih Mroué et Lina Saneh, *33 tours et quelques secondes*, 2012, « Pièce de théâtre », 60'

S'ajoutent d'autres voix : celles des messages vocaux d'une supposée amante (on reconnaît la voix de Lina Saneh) et les SMS d'une amie retenue dans un aéroport à Londres, prête à mener un soulèvement contre la compagnie aérienne dont l'avion reste au sol. Toutes deux n'ont pas encore connaissance de la triste nouvelle. S'ajoute le discours anesthésiant de la télévision, élaboré par un présentateur au ton consensuel et la convocation d'un expert psychologique dont l'analyse tend à décrédibiliser le militant. Et pendant ce temps, un fax débite des textes dont le contenu demeure hors de portée du regard du spectateur.

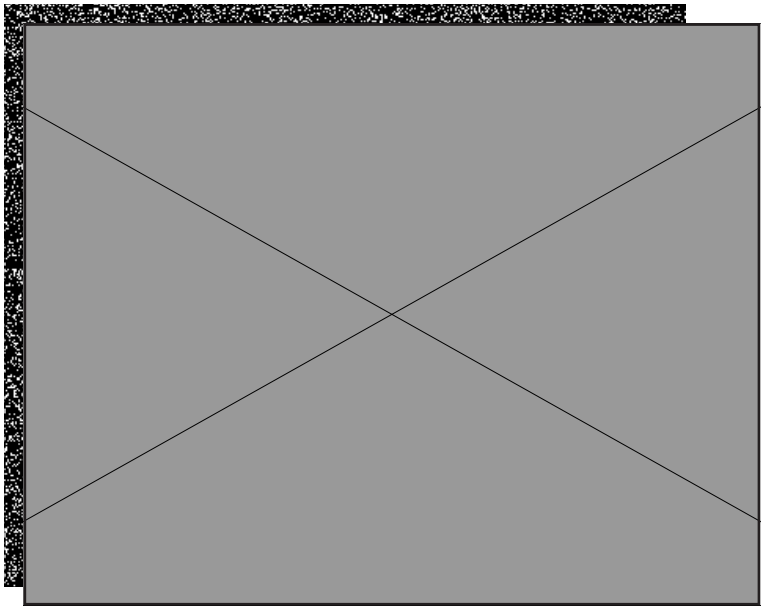
Dans une interview, Rabih Mroué explique, non sans évoquer Marshall McLuhan : « [n]ous nous sommes surtout intéressés à l'usage de ces nouveaux médias à travers le très ancien média qu'est le théâtre. »[480]. La mise en scène théâtrale dans *33 tours et quelques secondes* conduit en effet le spectateur à regarder les médias et non pas seulement le message qu'ils véhiculent. En l'absence d'acteur sur les planches, les écrans de l'ordinateur et du *smartphone* posés sur le bureau et agrandis par projection, un téléviseur à tube cathodique, une platine vinyle, un fax et un répondeur sont véritablement les protagonistes de la pièce. Rabih Mroué et Lina Saneh cherchent ainsi à examiner, avec le spectateur, le rôle de ces médias et plus particulièrement celui nuancé depuis, des réseaux sociaux au sein des Révolutions arabes alors qualifiées de « révolutions *Facebook* », « e-révolutions » ou encore « révolutions 2.0 ».

Ce regard distancié sur la plateforme créée par Mark Zuckerberg est provoqué par diverses interventions des artistes. Par exemple, l'évocation des « non-lieux », un concept de Marc Augé[481], que l'amie de Diyaa, retenue dans un aéroport, cite dans un texto, passe d'abord pour un trait d'humour savant. L'allusion constitue néanmoins un ressort critique. Comment en effet ne pas établir de lien entre l'espace du mur *Facebook* et le concept théorisé

480 Wouter Hillaert, « *33 tours et quelques secondes*. Entretien avec Rabih Mroué et Lina Saneh », traduit par Isabelle Grynberg, http://www.kfda.be/fr/archive/detail/33-tours-et-quelques-secondes (consulté le 7 août 2019).

481 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

par Marc Augé qui désigne des espaces standardisés, que l'usager ne s'approprie pas réellement, au sein desquels il demeure l'élément d'une masse, où la pensée est neutralisée et où la relation instaurée conduit fatalement à la consommation ? À travers les messages suivants, le spectateur apprend que la voyageuse motivera les passagers pour se soulever contre la compagnie aérienne obligeant l'avion à décoller, mais l'insurrection prend un goût amer, car la jeune femme ne pourra jamais débarquer à Beyrouth, retenue à la douane en raison de son passeport palestinien. Sa mutinerie n'aboutit qu'à une victoire provisoire avant sa détention suivante. Peut-on y voir une métaphore de la révolution syrienne ?



Rabih Mroué et Lina Saneh, *33 tours et quelques secondes*, 2012, « Pièce de théâtre », 60'

Un peu plus tard, un utilisateur poste dans le fil d'actualité « The revolution will not be televised[482] ». La phrase se réfère à une chanson écrite en 1970 par le poète et musicien Gill Scott Heron, dont les paroles livrent une critique virulente de la télévision comme dispositif qui perpétue les ségrégations raciales en assénant le modèle d'une Amérique blanche. Pour celui qui est considéré comme le père du rap, la révolution est broyée par le langage publicitaire et télévisuel qui maintient les corps inertes devant les écrans. En faisant surgir cette référence sur le mur *Facebook*, les artistes soulèvent la question suivante : si la révolution n'est pas télévisée pourrait-elle davantage être digitale ? En entretien, Lina Saneh s'interroge :

> Mais internet, dont Facebook par exemple, peut-il constituer un nouvel espace public, pour que cette parole émerge ? C'est un grand bouleversement, tellement nouveau, que l'on n'a pas la réponse. L'expérience du printemps arabe nous laisse penser que c'est le cas. Mais ce n'est pas si simple : sur quelle citoyenneté l'on débouche, quand il n'y a pas de présence physique ? Comment la parole peut-elle correctement circuler ? La pièce observe ces échanges, pose ces questions[483].

Le texte de la chanson d'Heron invite les noirs-américains à se rendre dans la rue. Dans son article consacré au rôle des médias sociaux dans la révolution tunisienne, Romain Lecomte, docteur en sciences politiques et sociales, démontre l'impact de *Facebook* dans la propagation de l'information

482 Le titre de l'œuvre *Pixelated Revolution* de Rabih Mroué est vraisemblablement inspiré de cette œuvre.

483 Ludovic Lamant, « Avignon 2012 : il n'y aura pas de révolution au Liban », *Blog de Mediapart,* https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/020712/avignon-2012-il-ny-aura-pas-de-revolution-au-liban, 8 juillet 2012 (consulté le 4 octobre 2018).

et du sentiment d'indignation, mais aussi l'importance de l'espace public physique dans cette dissémination :

> Il semble donc que *Facebook* a encouragé, puis simplifié la coordination des manifestations. Mais il faut bien voir dans cet usage de *Facebook* pour coordonner des mobilisations, plus un facilitateur qu'une condition *sine qua non* : d'une part, les étudiants et lycéens les plus engagés (les premiers à avoir manifesté) étaient tout à fait à même de se coordonner par des vecteurs plus classiques (téléphone portable et bouche-à-oreille), d'autre part, comme on peut le voir dans divers témoignages, ils ont, bien entendu, cherché également à grossir leurs rangs d'une façon tout à fait classique : investissant, malgré la présence policière, cet espace public ancien qu'est la cour des lycées et universités, ils ont essayé de convaincre les autres lycéens et étudiants non mobilisés de rejoindre le mouvement par des discours, des slogans et en les apostrophant personnellement[484].

Le théoricien rappelle ici le rôle du média plus élémentaire que constitue le langage parlé. Sur scène, la télévision, le téléphone fixe, le fax sont présents, montrant que la sphère médiatique actuelle est plurielle.

Dans leur pièce, Rabih Mroué et Lina Saneh se gardent bien d'apporter un discours clair. En frottant le média que constitue *Facebook* aux médias plus classiques et à diverses références théoriques et culturelles, ils offrent au spectateur l'opportunité de se demander si ces moyens peuvent suffire à contrer le règne des gouvernements liberticides et de chercher le rôle qu'ils peuvent jouer dans cette lutte. Dans une interview Rabih Mroué s'explique plus explicitement :

> À chaque époque, des technologies émergent, d'abord liées aux autorités en tant qu'outil de contrôle. Au fil du temps, les gens apprennent à utiliser ces outils contre l'autorité. De la même manière, bien qu'Internet soit toujours utilisé pour rassembler des informations sur des personnes partout dans le monde, que leurs buts soient commerciaux ou politiques, il existe toujours des failles qui permettent aux gens de se faufiler et d'agir en leur sein contre les autorités. C'est ce qui s'est passé en Égypte, en Tunisie et en Syrie. Néanmoins, est-il possible de faire une révolution avec ces outils uniquement via *Facebook* ou *Twitter*? J'en doute. Ces outils ne peuvent que faciliter la communication entre les personnes[485].

Une question demeure toutefois : si le Liban a aussi son martyr pourquoi le sacrifice de celui-ci n'a-t-il pas conduit à une Révolution comme en Tunisie ? En déconstruisant le medium artistique que constitue le théâtre, notamment en le privant d'acteur, c'est-à-dire d'un corps vivant et agissant, la proposition vient souligner métaphoriquement la disparition du jeune mi-

484 Romain Lecomte, « Révolution tunisienne et Internet », art. cit.

485 « In every era there are technologies that emerge, first starting with the authorities as a tool to control. Over time people learn to use these tools against authority. In the same manner, although the Internet is still being used to gather information about people all around the world whether the purposes are commercial or political, there are always cracks allowing people to slip through and work within them against the authorities. This is what happened in Egypt, Tunisia and Syria. Nevertheless, is there a possibility of making a revolution just with these tools through just Facebook or Twitter? I doubt it. These tools can only facilitate the communication between people. » Göksu Kunak, « Theatre of the Present. Rabih Mroué in conversation with Göksu Kunak », *Ibraaz*, http://www.ibraaz.org/interviews/167/, 28 mai 2015 (consulté le 11 mai 2016).

litant, mais aussi l'absence d'action révolutionnaire au Liban. Ainsi, il s'agit pour les deux artistes d'examiner la situation idéologique de leur pays, limitrophe de la Syrie, qui aurait pu être irrigué par l'élan populaire rebelle qui y a également émergé. Il s'agit, en outre, de chercher avec le spectateur ce qui a empêché ce sursaut : le morcellement de la société libanaise ? L'absence d'un adversaire clairement identifié ? La mainmise des religions ? Le maintien d'une forme de conservatisme dans l'appropriation des médias numériques par la jeunesse qui perpétue notamment la figure du martyr ? Selon Lina Saneh :

> Au Liban, les grands partis ont tous leurs martyrs, qui les renforcent. Et ceux qui n'en ont pas s'en cherchent. C'est d'ailleurs peut-être le piège dans lequel ces jeunes gens tombent : eux aussi veulent un leader, vivant ou mort… Ils restent en ce sens très conservateurs. Pour moi, la question, c'est de savoir comment on peut s'imposer, au Liban, sans martyr ni héros. Comment en finir avec l'héroïsme des temps archaïques et romantiques, pour pouvoir entrer de plain-pied dans le monde d'aujourd'hui ?[486]

Au cœur de cette pièce, un medium ancien remédie de nouveaux médias, mais en allant à rebours de la remédiation qui consiste pour les nouveaux médias à intégrer les anciens puisqu'ici le théâtre remédie des formes médiales plus récentes comme la télévision, le fax, le téléphone, les médias sociaux.

La pièce débute par la lecture d'un disque trente-trois tours sur une platine vinyle diffusant la chanson de Jacques Brel « À mon dernier repas ». Le support analogique transmet les paroles d'un narrateur qui émet des vœux quant au déroulement de ses funérailles, qu'il souhaite festives et laïques, voire anticléricales. C'est ainsi que Mroué et Saneh ouvrent cette œuvre qui évoque également la question de la mort numérique, c'est-à-dire le devenir des identités des individus, et plus largement des données personnelles en ligne, après la disparition physique.

Les artistes dont il est question dans cette recherche s'intéressent à la fluidité des images et donc aux moyens qui autorisent leur nomadisme, c'est-à-dire leur déplacement et leur fixation temporaire sur un espace où elles se manifestent visuellement. Ainsi, sur Internet, les images sont intégrées dans des médias qui permettent leur diffusion et leur visibilité : plateforme vidéo, médias sociaux, sites, etc. Quand un média incorpore un autre média, il y a remédiation, et il se produit l'hypermédiacie identifiée par Jay David Bolter et Richard Grusin, qui vise à rappeler, à celui qui regarde, la présence du medium. En intégrant et en donnant à voir les médias, les œuvres à dimension documentaire du corpus, en particulier *Optics. Compression. Propaganda.* de Snyder, *Globodrome* de Degoutin et Wagon ou encore *33 tours et quelques secondes* de Mroué et Saneh, provoquent l'hypermédiacie, et documentent tout autant des phénomènes du monde contemporain que les moyens par lesquels ils sont médiatisés. Elles rendent visibles les média-

486 Ludovic Lamant, « Avignon 2012 », art. cit.

tions et permettent au spectateur de saisir celles-ci comme des constructions artificielles qui modélisent notre rapport au monde. C'est dans cette double identité des informations livrées, celles relatives aux faits narrés et celles relatives aux modes de médiation, qu'à notre sens semble émerger une spécificité du documentaire contemporain dont il convient à présent d'examiner plus précisément les ressorts.

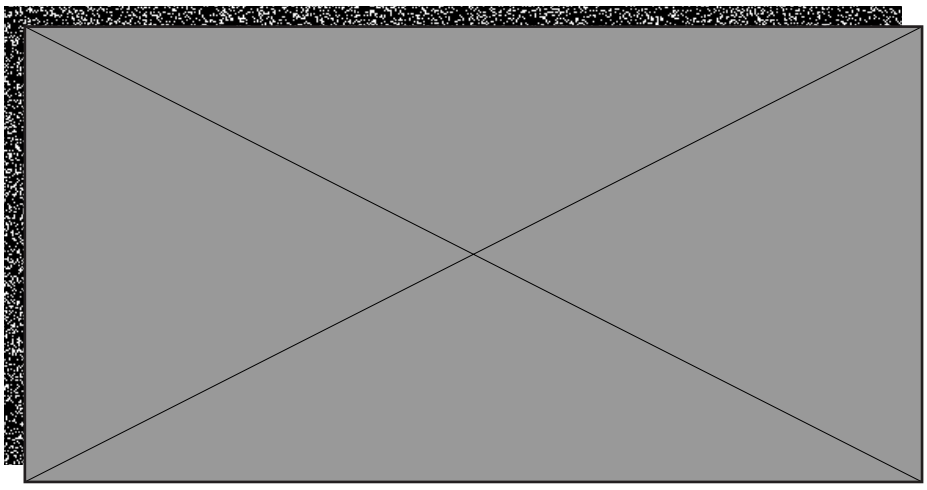
2• Vers une singularité de l'art documentaire contemporain ?

Poser la question de l'existence d'une particularité du documentaire dans le champ de l'art, à l'ère de l'image fluide, revient à s'interroger sur la spécificité de sa formulation dans le contexte connecté. Dans le prologue de *L'Homme à la caméra* (1929), Dziga Vertov annonçait que « ce film est une expérience de transposition cinématographique d'événements réels, sans intertitres, sans histoire, sans studio. Ce travail expérimental a pour but de créer un langage cinématographique absolu réellement international et basé sur la séparation totale du langage du théâtre et de la littérature[487] ». C'est entre autres dans le montage des images que résiderait selon le réalisateur le langage spécifique du cinéma. De façon analogue, il est parfois question d'un langage pictural ou musical. Pourrait-on alors identifier un langage spécifique des pratiques artistiques documentaires contemporaines ?

Si le langage est considéré comme un agencement de signes de même nature (alphanumériques, sonores, gestuels, etc.) à des fins de communication, il n'existe sans doute pas un langage documentaire *stricto sensu* tant les stratégies à l'œuvre dans les formes documentaires sont hétérogènes (capture du réel, emprunt d'image, et nous le verrons plus loin emploi de textes, recours à l'enquête…). Surtout, il n'est pas certain que ce qui fonde une singularité des démarches documentaires relève d'une relation conventionnelle entre un signifiant et un signifié telle que la met en œuvre le langage au sens strict. Il semble toutefois possible de soustraire à l'idée de formulation spécifique celle d'une formalisation propre en distinguant deux mécanismes tout à fait singuliers au sein des pratiques documentaires contemporaines dans le champ de l'art. D'une part, chez Sean Snyder, Broomberg & Chanarin, Rabih Mroué et Lina Saneh, les media et les médias sont rendus visibles pour apparaître comme des intermédiaires affectant notre perception du monde. Leurs gestes semblent déjà engendrer ce qui peut être qualifié de profanation des dispositifs médiatiques visuels, que l'œuvre *Image Atlas* de Taryn Simon va plus précisément permettre de décrire. D'autre part, ces œuvres paraissent concourir à présenter l'expérience des médias non pas comme une simulation de la réalité, mais comme une expérience du monde.

487 Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 1929.

a• La profanation des dispositifs



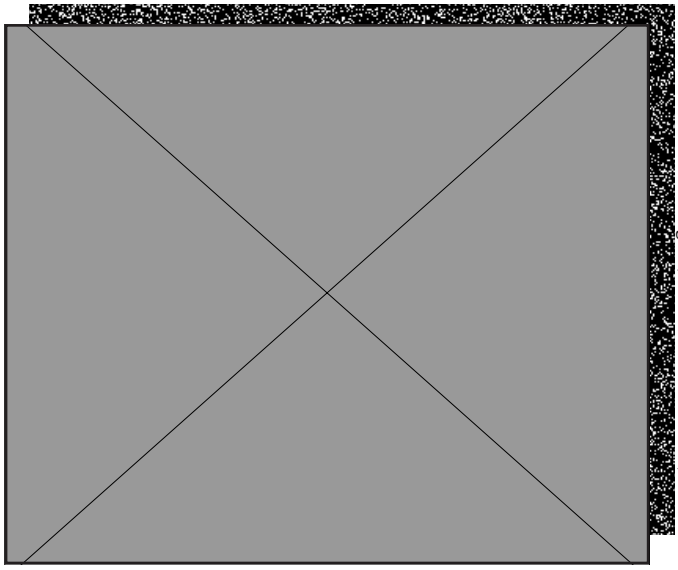
Taryn Simon et Aaron Swartz, *Image Atlas*, 2012, site en ligne (consulté le 20 mai 2016)

L'artiste américaine Taryn Simon et le programmeur Aaron Swartz ont imaginé puis réalisé l'œuvre en ligne *Image Atlas*[488]. Leur collaboration est née en 2012, lorsque Lauren Cornell, curatrice au New Museum de New York, a invité des artistes et des chercheurs en nouvelles technologies à relever un challenge en binômes, qui consistait à créer dans l'espace d'une journée, un projet inédit, pouvant être tout autant une application, qu'une œuvre, qu'un outil multimédia. L'artiste et le programmeur, militant de l'Internet libre, ont imaginé, après quelques heures de collaboration, le prototype de ce logiciel, indexant par pays les premiers résultats des moteurs de recherche d'images par mots clés. Ainsi, en tapant le terme de son choix sur le programme en ligne, l'internaute visualise les six premières images proposées dans cinquante-sept territoires différents. Ces derniers sont présentés par ordre alphabétique des pays ou par ordre croissant des Produits Intérieurs Bruts, selon le paramétrage sélectionné.

L'œuvre est ainsi un logiciel qui regroupe les moteurs de recherche *Google* de diverses nations. Elle constitue un agrégateur au sens informatique, une entité réunissant des fils de syndication, dit encore autrement un logiciel qui importe la mise à jour de contenus préalablement identifiés. Sur le web, chaque moteur de recherche met des images à disposition des internautes, et constitue en cela un média. *Image Atlas,* en diffusant divers résultats visuels à ses usagers, est un média gigogne dans lequel un medium image est intégré dans un moteur de recherche à son tour intégré dans un logiciel qui constitue l'œuvre. Il se produit une remédiation au sens défini par Bolter et Grusin, et celle-ci met fin à l'immédiacie, à la transparence du média à laquelle prétend *Google Image*, de plusieurs façons.

Malgré l'apparente dimension internationale du web, les résultats sont différents selon le territoire puisque la connexion est toujours déterminée géographiquement par l'adresse IP de nos ordinateurs ou le GPS de nos *smartphones*, et les réponses personnalisées en relation avec la localisation. *Image Atlas* rend perceptible cette dimension spatialement située de la recherche Internet, invisibilisée lors d'une recherche classique. En effet, en

488 www.imageatlas.org. L'analyse de cette œuvre a fait l'objet d'une communication à deux voix avec Christelle Proulx, doctorante en histoire de l'art, dans le cadre du séminaire organisé par Suzanne Paquet, professeure d'histoire de l'art à l'Université de Montréal, le 15 mars 2018. Les lignes qui suivent doivent beaucoup aux échanges avec Christelle Proulx qui ont précédé la communication ainsi qu'aux questions et aux remarques de Suzanne Paquet et de ses étudiants.



Taryn Simon et Aaron Swartz, ***Image Atlas***, 2012, Recherche du mot ***Woman*** sur le site en ligne (consulté le 20 mai 2016)

juxtaposant les résultats par pays, elle fait apparaître explicitement les frontières nationales que les pionniers de l'Internet espéraient voir s'effacer et que l'on minimise lorsqu'on tient pour acquise la globalisation de l'information. C'est ce que nous avons pu expérimenter le 20 mai 2016, en saisissant le mot « women » sur *Image Atlas,* demande qui s'est révélée particulièrement déroutante. Dans les résultats du moteur de recherche *Google Images France*, seule la cinquième image montrait une jeune femme entièrement vêtue, et ce choix vestimentaire semblait conditionné par la présence d'un nourrisson. Quant aux autres pays, ils proposaient principalement dans leurs images des femmes habillées. Ce qu'affiche *Image Atlas* n'est pas une représentation conscientisée, pensée ou encore conceptualisée de la réalité, mais une production visuelle calculée. Les moteurs de recherches ne montrent pas des images en adéquation avec les caractéristiques d'une situation effective, mais une construction visuelle issue d'une logique calculatoire. En effet, les images extraites du flux par les moteurs de recherche sont des fichiers mis en avant par une combinaison de facteurs divers : le référencement des sites qui les accueillent, la censure des pays, et différents algorithmes. Antoinette Rouvroy écrit au sujet de l'accès aux informations généré par les algorithmes :

> C'est un « savoir » qui surgit non plus *à propos* du monde, *à partir* d'un certain point de vue sur le monde, mais *à même* le monde numérisé. Un « savoir » découvert « en temps réel » par les algorithmes, inductif plutôt que déductif, un « savoir » qui n'éprouve pas le monde sur lequel il porte, et ne se laisse pas davantage éprouver par lui : ce n'est qu'à même une « réalité numérique » et sans plus aucun contact avec le monde qu'elle est censée représenter que se façonne la réalité algorithmique[489].

La réalité donnée à voir procède avec les algorithmes d'une logique calculatoire, pressentie dès 1978 par Vilém Flusser qui notait que « [l]a pensée causale historique a cédé le terrain à une pensée statistique calculatrice. La pensée de l'élite s'est émancipée de la structure discursive de notre langage ; elle connaît, vit, évalue le monde et elle-même non plus en tant que processus, mais en tant que calcul[490] ». Cependant loin de l'objectivité que leur dimension calculatoire laisse supposer, les algorithmes absorbent les doctrines dominantes autant qu'ils les colportent. On peut alors s'inter-

489 Antoinette Rouvroy, « Mise en (n)ombres de la vie même : face à la gouvernementalité algorithmique, repenser le sujet comme puissance », *Blog de Médiapart,* https://blogs.mediapart.fr/antoinette-rouvroy/blog/270812/mise-en-nombres-de-la-vie-meme-face-la-gouvernementalite-algorithmique-repenser-le-sujet-com, 27 août 2012 (consulté le 8 octobre 2018).

490 Vilém Flusser, « Nous n'avons plus la foi » [1978], *La Civilisation des médias*, *op.cit.*, p. 40-41.

roger sur la portée de cet ensemble de données calculées et se demander si les résultats sans cesse actualisés des moteurs de recherche ne sont pas des données programmées dont le revers, dès lors que nous les visualisons à chaque recherche, est de participer à construire, à notre insu, des références visuelles partagées, d'une certaine façon de programmer nos stéréotypes.

Antoinette Rouvroy décrit, avec Thomas Berns, sous les termes de « gouvernementalité algorithmique » le pouvoir normatif corrélé aux « nouvelles opportunités d'agrégation, d'analyse et de corrélations statistiques au sein de quantités massives de données (les *big data*)[491] ». La masse des données récoltées lors de nos navigations est en effet automatiquement traitée (*datamining*) afin de faire émerger un profil personnel à partir des corrélations entre nos divers comportements en ligne, qui entraîne un profilage algorithmique. Concrètement ces algorithmes auto-apprenants interviennent pour nous suggérer le résultat qui probablement nous conviendra le mieux. Ce que montrent explicitement par exemple les suggestions d'achats ciblés sur des sites de vente en ligne. Derrière cette apparente personnalisation il n'y a pourtant aucune subjectivisation, car comme l'expliquent Rouvroy et Berns :

> La gouvernementalité algorithmique ne produit aucune subjectivation, elle contourne et évite les sujets humains réflexifs, elle se nourrit de données infra-individuelles insignifiantes en elles-mêmes, pour façonner des modèles de comportements ou profils supra-individuels sans jamais en appeler au sujet, sans jamais l'appeler à rendre compte par lui-même de ce qu'il est ni de ce qu'il pourrait devenir. Le moment de réflexivité, de critique, de récalcitrance, nécessaire pour qu'il y ait subjectivation semble sans cesse se compliquer ou être postposé[492].

La gouvernementalité algorithmique, autrement dit le contrôle qu'opèrent les algorithmes, entraîne un effacement du sujet. En effet, *Google Images*, dont les résultats sont ordonnés, entre autres, par des algorithmes prédictifs, est loin de susciter une subjectivation, et semble plutôt constituer un dispositif. Comme le terme de gouvernementalité[493], on doit à Michel Foucault d'avoir défini la notion de dispositif :

> Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.
>
> Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. Ainsi, tel discours peut apparaître tantôt comme programme d'une institution, tantôt au contraire comme un élément qui permet

491 Antoinette Rouvroy et Thomas Berns, « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation, *Faced with algorithmic governmentality* », *Réseaux*, n°77, mai 2013, p. 163-196, [En ligne], https://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-1-page-163.htm (consulté le 8 octobre 2018).

492 *Ibid.*

493 Michel Foucault, « La Gouvernementalité » [1977-1978], *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 635-657.

> de justifier et de masquer une pratique qui, elle, reste muette, ou fonctionner comme réinterprétation seconde de cette pratique, lui donner accès à un champ nouveau de rationalité. […]
> Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante[494].

On peut rappeler que la notion de dispositif est développée chez Foucault à travers le système de vision que constitue le panoptique. Celle-ci est toutefois largement applicable à Internet comme réseau mondial mais hétérogène de technologies, de stratégies sociétales, d'usages délibérés ou contraints, comme espace d'omnisurveillance générateur de comportements induits, analogue en cela à la prison imaginée par Jeremy Bentham. Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Giorgio Agamben poursuit le travail de Foucault et caractérise le dispositif comme : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants[495]». Il étaye d'ailleurs son essai avec l'exemple du téléphone portable dont il note un usage intensif par ses compatriotes – et que l'on retrouve représenté graphiquement sur la couverture de son ouvrage en traduction française publié aux éditions Rivages. Selon Giorgio Agamben, les dispositifs altèrent la personnalité des individus et entraînent la perte de la position de sujet.

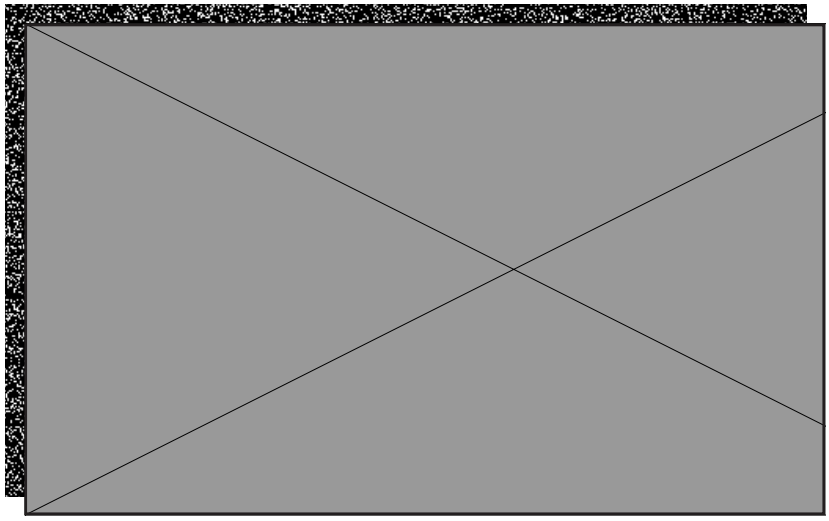
Afin d'échapper à cette dé-subjectivation, à cette perte de liberté en tant que sujet, il est nécessaire d'opérer, d'après le philosophe italien, « une profanation du dispositif ». En se référant à la religion, il explique que « tandis que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes[496] ». Seule la profanation des dispositifs permet une re-subjectivation, une reprise de position comme être autonome procédant librement. Avec l'œuvre de Taryn Simon et d'Aaron Swartz, l'expérimentation de *Google Images* comme dispositif prescripteur de sens, conduit le spectateur à retrouver son statut de sujet, dont l'usage quotidien et machinal des moteurs de recherche l'avait dépourvu. C'est ce à quoi se livre Christelle Proulx, avec la recherche du mot « *cat* » :

> Lorsqu'on fait l'expérience d'utilisation du dispositif de l'œuvre *Image Atlas*, les résultats prennent plusieurs dixièmes de secondes de plus à apparaître pour la Chine, ce qui, dans le web, représente une éternité. Ici, les chats ont assez tardé à apparaître pour que je capte la différence. Vous n'êtes probablement pas sans savoir que la Chine applique une sévère censure sur les contenus du web. Les informations, ici les images, doivent traverser ce qu'on appelle le grand Firewall de Chine avant de nous apparaître dans *Image Atlas*. Le filtre devient ainsi palpable, presque physique, on perçoit la vélo-

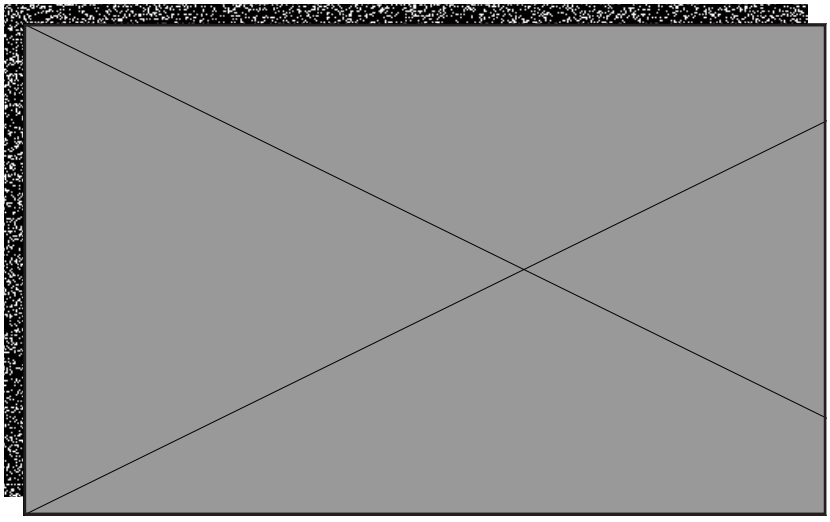
494 Michel Foucault, « Le Jeu de Michel Foucault » [1977], *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, *op. cit.*, p. 298.

495 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006], traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 31.

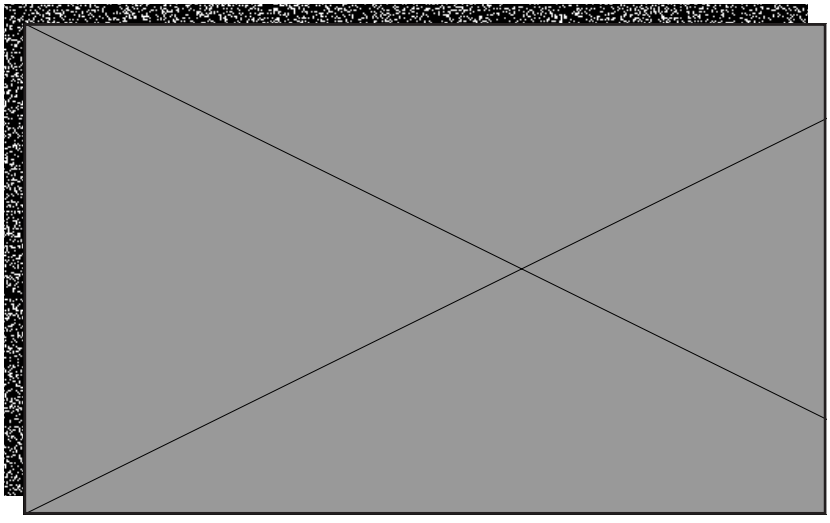
496 *Ibid.*, p. 39.



Taryn Simon et Aaron Swartz, ***Image Atlas***, 2012, site en ligne. Recherche du mot ***Cat*** sur le site en ligne (consulté le 20 mai 2016)



Taryn Simon et Aaron Swartz, ***Image Atlas***, 2012, site en ligne. Recherche du mot ***Président*** sur le site en ligne (consulté le 7 mars 2017)



Taryn Simon et Aaron Swartz, ***Image Atlas***, 2012, site en ligne. Recherche du mot ***Président*** sur le site en ligne (consulté le 8 mars 2017)

cité des informations qui traversent littéralement l'espace pour nous parvenir[497].

La présence simultanée des moteurs de recherche de pays différents révèle le délai d'apparition des résultats en Chine. Pour Emmanuel Alloa, nous l'avons dit, les circonstances techniques, une panne par exemple, peuvent permettre de prendre conscience de l'existence du medium par sa défaillance[498]. C'est ce qui se produit avec cet « accident » qui suspend la transparence du medium et l'immédiacie auxquelles nous a habitués l'expérience de la recherche sur *Google Images*.

En offrant la possibilité de comparer les résultats par pays dans un espace qui n'est pas dévolu à une recherche réelle, mais à une expérimentation de la recherche, la remédiation au sein d'*Image Atlas* réoriente l'emploi du moteur de recherche et propose un usage distancié d'un média utilisé quotidiennement et aveuglément. Le 7 mars 2017, à quelques semaines du premier tour des élections présidentielles en

497 Julie Martin et Christelle Proulx, « Conversation autour d'*Image Atlas* », séminaire de Suzanne Paquet, 15 mars 2018.

498 Emmanuel Alloa, « Au milieu des choses : une petite phénoménologie des médias », art. cit., p. 12.

France, alors que les sondages étaient tous en contradiction, nous avons expérimenté la recherche du mot « Président » sur *Image Atlas*. Verrions-nous apparaître le portrait du candidat favori de notre futur élu ? Est-ce que le *PageRank* de *Google*, l'algorithme de classement du moteur de recherche fonctionnant sur la méritocratie (le nombre de liens référençant l'information), nous permettrait d'apercevoir le visage du chef du futur gouvernement ? Quelle ne fut pas notre surprise de voir surgir en première réponse la marque de camembert ! Agrégeant les résultats des moteurs de recherche en ligne, l'œuvre s'actualise en permanence et les résultats obtenus sont fluctuants. Le lendemain, la même demande manifestait que François Hollande reprenait (provisoirement) sa place de leader devant l'éminent fromage ! Notre requête du mot président a ainsi, contre toute attente, provoqué une situation humoristique non inscrite dans le programme de *Google Images*, les algorithmes d'anticipation étant incapables de prédire le potentiel burlesque d'un tel résultat.

C'est bien à une expérience de la même nature que se livrent les deux créateurs lors de la présentation du projet au New Museum of Contemporary Art à New York dont témoigne l'échange suivant :

> TS (Taryn Simon): « Amérique ».
> AS (Aaron Swartz) : La différence entre les visions états-uniennes et iraniennes de l'Amérique est assez frappante.
> TS: « Célébrité ». En Syrie, c'est *La Joconde*, puis Marilyn Monroe et Arthur Miller, et aux États-Unis, Paris Hilton…
> « Juif ». Le mot allemand est « jude », alors c'est « Jude Law » chaque fois qu'on cherche « juif ».
> « Fête »… « Masculinité ». On essaie avec « Taryn Simon ». Aaron l'a fait hier et il a découvert que, pour une raison qui m'échappe, en Israël je suis un hot-dog.
> AS: Pour être honnête, on t'aime partout ailleurs.
> TS: Est-ce que je continue ? Ou quelqu'un dans le public a-t-il un mot à proposer… ? « Sexe ». Ça, c'est intéressant… « Obama » : vous remarquerez que, en Corée du Nord, il est invisible.
> AS: Et aussi, qu'en Espagne, Obama fume.
> TS: « Management » : en Syrie, c'est plutôt intéressant.
> AS: En Syrie, le management sort du canon d'une arme.
> […]
> AS: N'hésitez pas à continuer à jouer tout seul à la maison. Merci ![499]

Comme ces anecdotes permettent de le vérifier, l'expérience proposée par l'œuvre autorise momentanément à glisser de la notion de dispositif à celle d'appareil selon la distinction amenée par Pierre-Damien Huyghe[500]. Si le dispositif programme la subjectivité de l'opérateur, au contraire l'appareil laisse la place à des possibles, à de l'étrangeté, à de l'imprévu (contrairement à l'appareil chez Flusser qui est analogue au dispositif). *Image Atlas* permet de substituer à l'emploi, l'exercice. Chez Pierre-Damien Huyghe, l'emploi relève d'un usage qui met en souffrance la subjectivation de l'opérateur alors qu'avec l'exercice, le sujet se libère :

499 Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, *op. cit.*, p. 272.

500 Pierre-Damien Huyghe, *L'Art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2006, 310 p.

> L'enjeu de la différence entre "exercice" et "emploi" d'un appareil c'est la voie prise par la subjectivation. Tantôt une modalité du sujet se libère (elle existe, elle s'aperçoit, elle s'exprime au sein de l'expérience), tantôt elle demeure en souffrance (elle n'aperçoit pas les formes de sa sensibilité, elle fonctionne sous ses formes, en soumission).[501]

Anthony Masure, chercheur en design, ajoute, en s'appuyant sur le travail de Pierre-Damien Huyghe, que :

> Contrairement au dispositif, l'appareil ouvre un *espacement* rendant possibles des directions multiples et contradictoires. Le dispositif est de l'ordre de la prévision, du projet, du conditionnement, tandis que l'appareil emporte une dimension fondamentalement imprévue. […] Un appareil n'est rien sans manœuvres, c'est-à-dire sans actions décidées, et dans le même temps il contient une dimension d'étrangeté, une distance […] Derrière ces quelques remarques, il s'agit de penser l'appareil comme une machine capable d'échapper à une programmatique prévisible[502].

Avec la requête « président », nous ne cherchions pas réellement une image du futur élu, ni même du président du moment, mais à savoir ce que *Google Images* allait nous suggérer. Nous expérimentions, nous opérions un geste qui relevait davantage de l'exercice que de l'emploi, nous échappions temporairement à l'autoritarisme que constitue le dispositif *Google Images* par l'usage de l'appareil qu'est *Image Atlas*. Ce en quoi le logiciel fait œuvre.

Parmi divers dispositifs, il nous semble possible de distinguer la boîte noire. Outre que l'expression désigne la chambre photographique et l'enregistreur de vol dans les avions, elle est aussi issue de la pensée cybernétique, dans laquelle elle est envisagée comme un outil conceptuel permettant de considérer l'innovation technologique dans sa dimension opaque et dont émanent des relations de pouvoir. Dès 1948, dans *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine,* le mathématicien Norbert Wiener définit la boîte noire comme une machine inscrutable. Bruno Latour dans *La Science en action* la détermine comme « un appareil ou une série d'instructions d'une grande complexité dont [les ingénieurs] n'ont rien besoin de connaître d'autre que ce qui entre et ce qui en sort. […] seules comptent […] leurs entrées et leurs sorties[503] ». Dans *Pour une philosophie de la photographie,* Vilém Flusser s'attache à un appareil particulier, celui qui produit des photographies. Pour souligner le caractère hermétique et normatif de l'appareil photographique, il identifie celui-ci à une *black box,* qu'il décrit comme un systême clôs dont on ne perçoit que les entrées et les sorties. Il convient d'ouvrir (donc profaner au sens propre) la boîte noire car « [l]e codage des images techniques a lieu à l'intérieur de cette *black box* ; par conséquent, toute critique des images techniques doit s'attacher à éluci-

501 *Ibid.*, p. 26.

502 Anthony Masure, *Le Design des programmes, des façons de faire du numérique*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 270.

503 Bruno Latour, *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989, p. 10.

der leur intérieur[504] », écrit le philosophe. Les boîtes noires ne sont pas fatalement closes, et les appareils qui les forment constituent aussi les moyens de les ouvrir : « justement parce qu'ils sont mécaniques, techniques, artificiels et donc rusés, il est possible d'être plus rusé qu'eux, au moyen d'une acrobatie artistique capable de cabrioles[505]. » Le philosophe ajoute qu'« il y a cependant deux stratégies différentes, deux ruses opposées. Les travaux photographiques sont faits pour contraindre les appareils à accomplir ce pour quoi ils ne sont pas programmés, et les images sans appareils, elles, pour dénoncer les limites de l'appareillage et d'aller [sic] au-delà[506]. » La première stratégie est particulièrement employée par les artistes « documentaristes » contemporains dans leur démarche, à l'endroit de la production des images, mais également, au-delà de ce que décrit Flusser, à l'endroit de leur diffusion. À la fin de sa théorie des médias, Dieter Mersch conclut sur la pertinence de l'art pour approcher la médialité. Puisque l'activité artistique ne cesse de déplacer et de dénaturer des phénomènes, puisqu'elle ne cesse de questionner les relations fonds/formes, contenu/contenant, elle constitue, à son sens, un terrain propice :

> Au moyen de toutes les interventions paradoxales, les arts mettent en évidence les conditions matérielles du sens, et font affleurer les structurations inapparentes des médias. C'est justement en faisant *jouer* les médias contre leur fonctionnalité première, en faisant apparaître une négativité au cœur de leur efficience, que les stratégies paradoxales font apparaître leur fonctionnement. Il faut donc apprendre à brosser à rebrousse-poil le medium[507].

Par un jeu de remédiation, les œuvres documentaires contemporaines entraînent les médias qui transportent les images vers d'autres usages qui, plutôt que d'en dissimuler la présence, la révèlent. Nous pouvons alors saisir l'influence que le medium en général et les médias en particulier ont sur notre perception du monde.

Ces œuvres ne documentent pas seulement des phénomènes réels en les médiatisant mais permettent aussi d'entrouvrir les boîtes noires que constituent les médias numériques qui mettent en mouvement les images actuelles. La considération ainsi portée au medium et au média dans notre rapport à la réalité laisse à penser que les œuvres nous font expérimenter la médiatisation comme un phénomène réel.

b• L'expérience des médias : une expérience du réel

Qu'il s'agisse des révolutions arabes dans *Pixelated Revolution* et *33 tours et quelques secondes* de Rabih Mroué, de la présence d'installations militaires américaines à divers endroits du globe et de la surveillance des océans, respectivement sujets de *Fifty-One US Military Outposts* et de *Seven Seas and a River* de Mishka Henner, du transit des marchandises illégales dans

504 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 20.

505 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 63.

506 *Ibid.*, p. 68.

507 Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction*, *op. cit.*, p. 271.

Contraband et du sexisme des productions cinématographiques hollywoodiennes dans *Birds of the West Indies* chez Taryn Simon, les faits et les événements documentés par les œuvres analysées dans ce chapitre paraissent comme celles réunies dans le premier chapitre n'entretenir aucune parenté, si ce n'est leur contemporanéité et un certain rapport à l'état globalisé du monde. Malgré leur disparité apparente, leurs champs d'intérêts ont pourtant en commun de produire des questionnements relatifs à la diffusion des images digitales : comment transmettre des preuves de la répression menée par un état autoritaire ? Que peut-on encore dissimuler à l'ère des images captées mécaniquement et propagées en continu ? À l'inverse, il y a-t-il toujours quelque chose à voir ? Comme lieu d'échange, Internet peut-il instituer un espace démocratique ? Aussi, les faits portés à la connaissance du spectateur par les œuvres n'y constituent pas des prétextes pour explorer la médialité, mais des phénomènes qui la mettent déjà en œuvre.

De manière plus générale, nous pouvons voir une filiation qui s'est opérée à travers plusieurs étapes : l'art depuis la fin du XIXe siècle, en offrant l'expérience du medium, affirme la réalité de l'acte de médiation. En rompant avec la figuration, il n'est plus à propos du réel, mais à propos de lui-même. La peinture devient la réalité à observer. L'art est ainsi l'endroit d'un medium, puis, selon les termes de Rosalind Krauss, d'un « support technique » qui s'affirme comme un artefact de réalité. En incorporant les principes des nouveaux médias, plus encore en remédiant ces derniers, les œuvres contemporaines à dimension documentaire livrent une expérience du monde et une expérience des médias sans les opposer. Loin de penser les canaux digitaux sous l'angle de la simulation et du simulacre, et de rendre vaine toute approche qui tenterait de les examiner, les œuvres documentaires que nous analysons abordent les médias comme une expérience « réelle ». Malgré leur nature numérique, les médias et les media sont tangibles, effectifs. Pour Bolter et Grusin :

> La photographie est réelle – pas seulement comme des morceaux de papier résultant du processus photographique, mais comme un réseau d'artefacts, d'images et d'accords culturels sur ce que ces images spéciales signifient et font. Le film est réel ; sa réalité est constituée par la combinaison du celluloïd, le sens social de la célébrité, l'économie de l'industrie du divertissement, ainsi que les techniques d'édition et de composition. La réalité du graphisme numérique et du World Wide Web est attestée par le réseau de relations économiques et culturelles qui se sont développées en quelques années autour des produits Netscape et Microsoft[508].

On peut ajouter aux exemples décrits par les deux théoriciens les médias de transmission des images comme les plateformes vidéos, les réseaux

508 « Photography is real – not just as pieces of paper that result from the photographic process, but as a network of artifacts, images, and cultural agreements about what these special images mean and do. Film is real; its reality is constituted by the combination of the celluloid, the social meaning of the celebrity, the economics of the entertainment industry, as well as the techniques of editing and compositing. The reality of digital graphics and the World Wide Web is attested to by the web of economic and cultural relationships that have grown up in a few years around the products from Netscape and Microsoft. » Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, *op. cit.*, p. 58 [traduction personnelle].

sociaux numériques, les bases de données, les moteurs de recherches, les systèmes de visualisation de la terre… Ceux-ci sont « réels » parce que le matériel que nous utilisons pour les consulter est tangible, parce que nos yeux parcourent des écrans formés de milliers de composantes électroniques, parce que nous enfonçons d'une simple pression des doigts les touches de nos claviers, parce que nous déplaçons nos *smartphones* d'un sac-à-main à une poche de vêtement. Surtout, si nous postulons que ce qui est perçu par nos sens relève d'une expérience « réelle », ce qui sera notre hypothèse, alors l'expérience que nous faisons d'une chose *via* des médias numériques l'est, autant que celle que nous en faisons *via* des médias analogiques, à son tour aussi effective, bien que différente, de l'expérience que nous faisons de la chose elle-même. Tout aussi biaisée, incomplète, erronée que puisse être la perception médiée, elle est bien existante. La médiation d'une chose peut autant prétendre à une réalité que la chose elle-même. Dieter Mersch écrit qu'« [a]u-delà du caractère transcendantal du médial, il y a un "restant" qui persiste : la matérialité du medium comme reste, comme résidu qui résiste à sa résorption complète[509]. »

En affirmant la médiation, les artistes attestent également l'altérité de la chose médiée. En manifestant l'existence de la médiation, il s'agit de ne pas faire passer les signes du réel pour le réel, mais de signifier que le « réel » ne se dissout pas totalement dans ses représentations. Les œuvres par leur dimension documentaire témoignent qu'il y a à même les représentations quelque chose qui les dépasse.

Enfin, une réalité politique, économique et sociale irrigue les médias tant du point de vue de la technique que des usages. Et c'est celle-ci que les œuvres nous font expérimenter. Les algorithmes qui classent les résultats fournis par les moteurs de recherche absorbent et propagent les idéologies. *Google Street View* héberge des conflits, des interdictions et des censures. La résolution des images embarque, sous la même injonction à adhérer à ce qui est montré, des opinions politiques fort divergentes. Pour ces raisons, les œuvres artistiques à dimension documentaire offrent une expérience artistique et médiatique qui ne dissimule pas l'expérience du monde. Bien au contraire, elles livrent les technologies numériques comme des hybrides issus de forces sociales, économiques, politiques et techniques qu'elles perpétuent.

509 Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction*, *op. cit.*, p. 174.

Conclusion intermédiaire

Les œuvres contemporaines à dimension documentaire substituent à l'approche moderniste du medium artistique, une logique de média. Elles adoptent, en effet, les principes des nouveaux médias comme l'intermédialité (la relation entre plusieurs médias au sein de l'œuvre) et la variabilité (le passage d'un medium à un autre au cœur du même projet artistique). Plus encore, ces œuvres remédient les médias de diffusion des images les plus récents, de la même façon que les médias numériques remédient constamment d'autres médias. Cette logique d'inclusion provoque une hypermédiacie, autrement dit elle rend visible le média en tant qu'entremetteur entre le regardeur et l'image, elle-même intermédiaire entre le regardeur et l'apparence du réel représenté.

Bien que documentaires, les propositions artistiques qui viennent d'être analysées, liées au réel tel qu'il se donne à voir, restent des œuvres et ne fournissent pas une compréhension totale et surtout pas définitive de la réalité. Toutefois, elles permettent d'entrouvrir les boîtes noires que constituent les médias numériques qui mettent en mouvement les images actuelles. Elles font fonctionner le dispositif médiatique tout en le profanant, d'où leur double dimension de médiatisation d'un sujet et de dissection de celui-ci. Plutôt que de seulement documenter des phénomènes réels en les médiatisant, ces œuvres nous font expérimenter la médiatisation et plus particulièrement le flux des images comme des expériences qui ne cessent de façonner notre connaissance du monde.

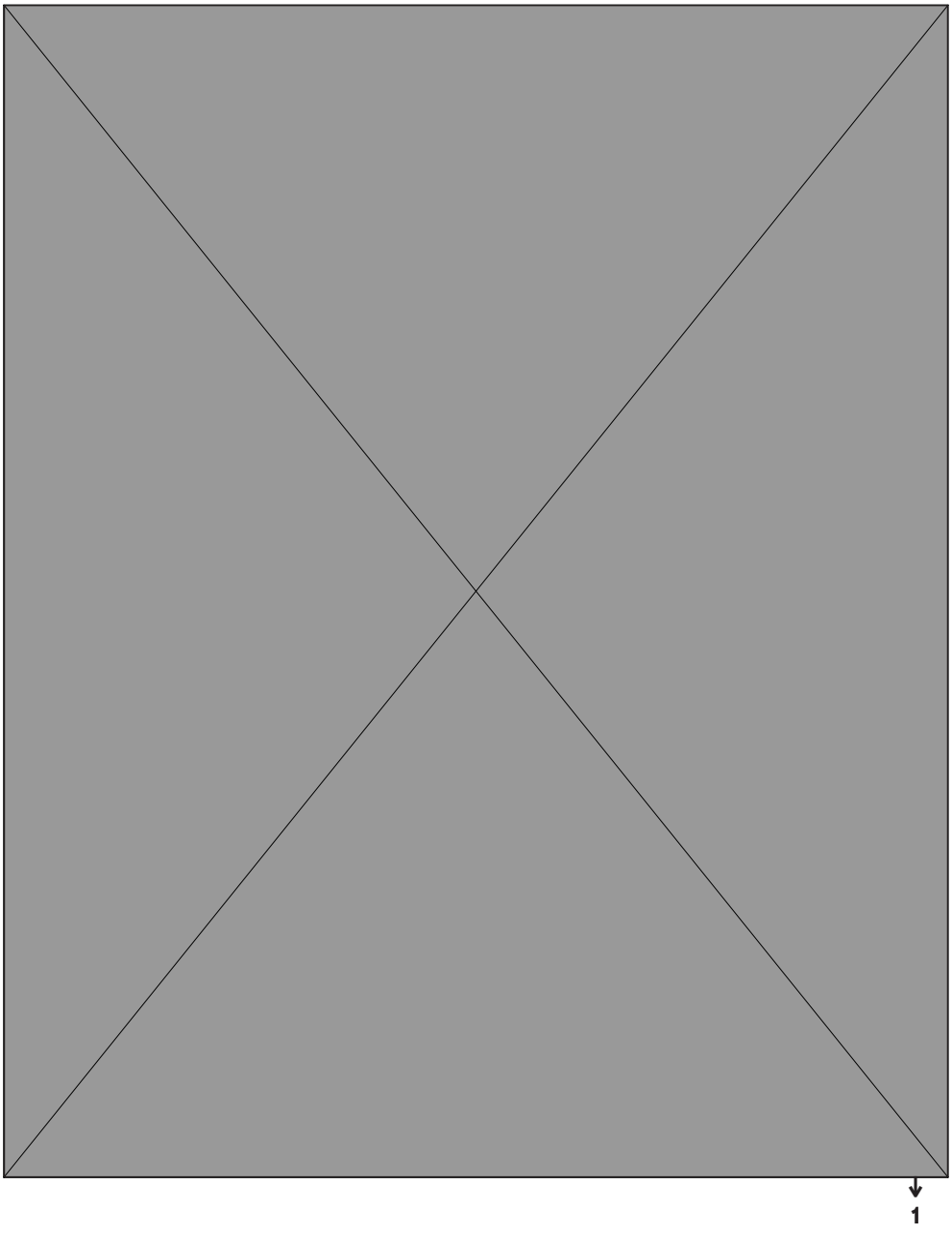
Ces démarches témoignent d'une prise de conscience des biais médiatiques. Une lecture rapide pourrait déplacer et ajouter cette prise de distance dans le champ de l'art au discrédit général qui pèse sur la sphère de l'information et de la communication. Les canaux de diffusion de l'actualité sont en effet l'objet d'une dénonciation virulente communément partagée : les organes de presse appartiennent à quelques propriétaires de grandes entreprises, la télévision est le vecteur de transmission d'émissions fréquemment creuses ou de diatribes de chroniqueurs souvent réactionnaires, les journalistes sont soupçonnés de connivence avec les milieux politiques et industriels, etc. Si cette critique peut, à de nombreux égards, être justifiée, elle est peu précise, englobante, et fait fi des initiatives alternatives. Surtout, il n'est pas certain que les artistes en choisissant d'adopter une démarche documentaire ambitionnent pour autant d'endosser le rôle de journalistes vertueux ou encore d'audacieux lanceurs d'alerte ; il convient alors d'analyser précisément leur positionnement d'artiste au sein de notre sphère médiatique contemporaine.

3

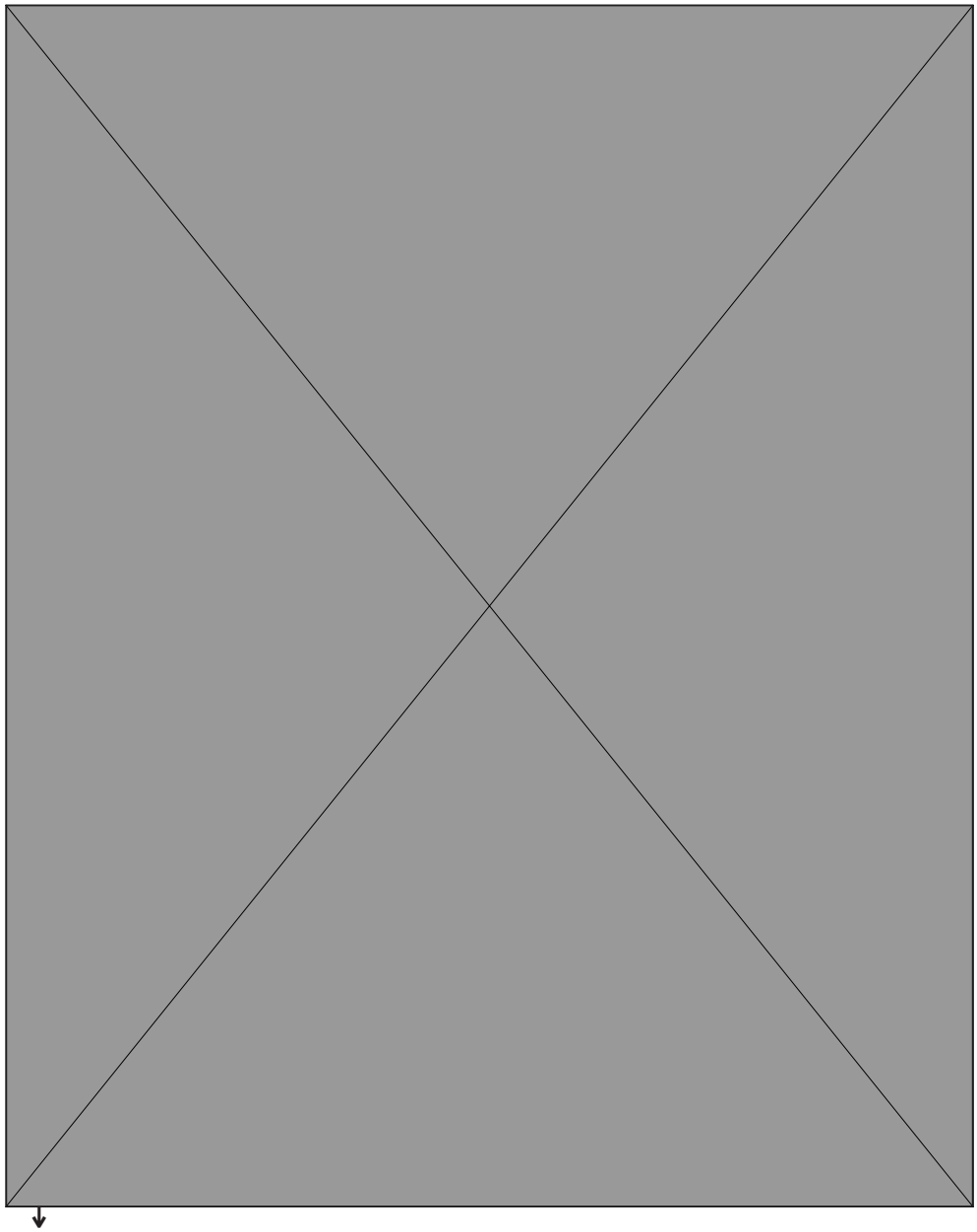
D'une stratégie de cadrage à une stratégie de dé-cadrage : les artistes « documentaristes » face à la fabrique de l'information

« Apprendre à voir le cadre qui nous rend aveugles à ce que nous voyons, voilà qui n'est pas simple. Et si la culture visuelle a un rôle critique à remplir en temps de guerre, c'est précisément celui de thématiser le cadre forcé, ce cadre qui conduit la norme déshumanisante, qui restreint le champ du perceptible, et même de ce qui peut être. S'il est vrai que la restriction est nécessaire à toute mise au point et qu'il n'y a pas de vision sans sélection, la restriction avec laquelle on nous demande de vivre impose des contraintes sur ce qui peut être entendu, lu, vu, senti et su, et œuvre ainsi à saper à la fois une compréhension par le sensible (*sensate*) de la guerre et les conditions d'une opposition du sensible (*sensate*) à la guerre. »

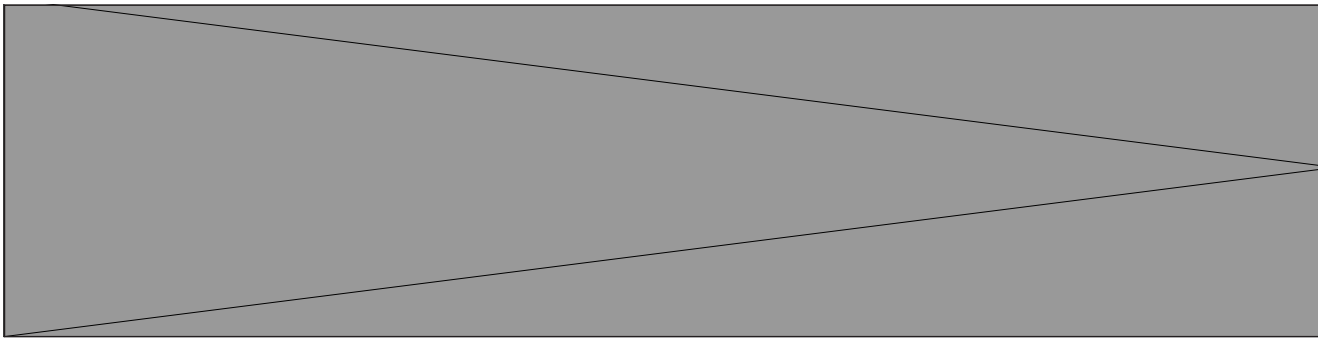
Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil,* traduit par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, p. 100.

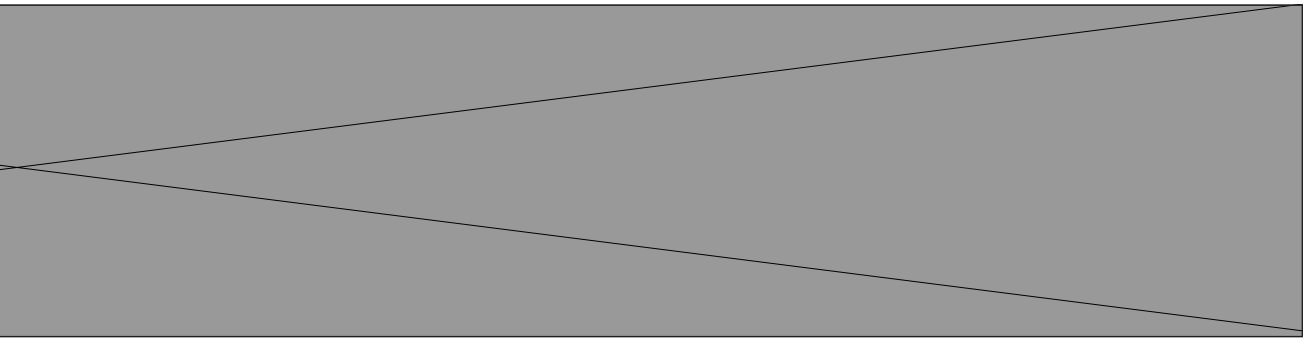


→ 270

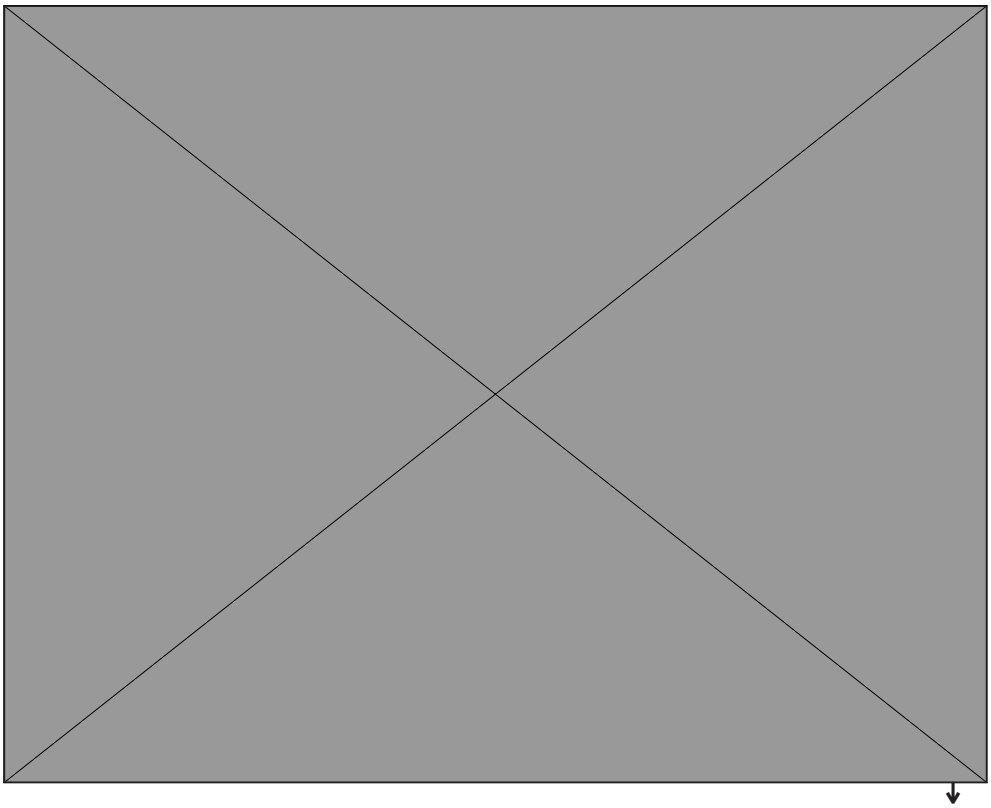


2



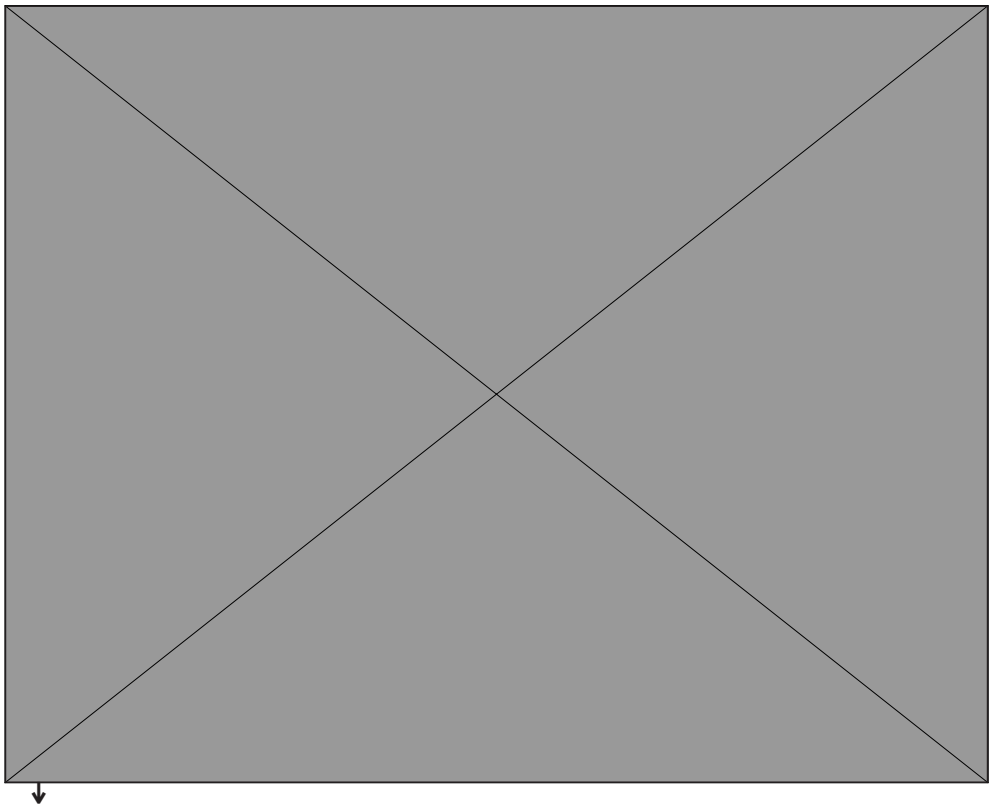


↓
3

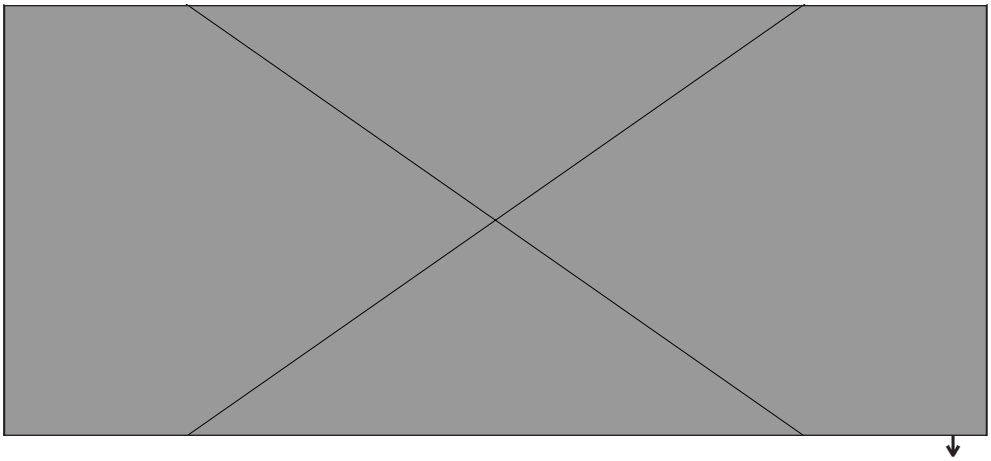


4

→ 274

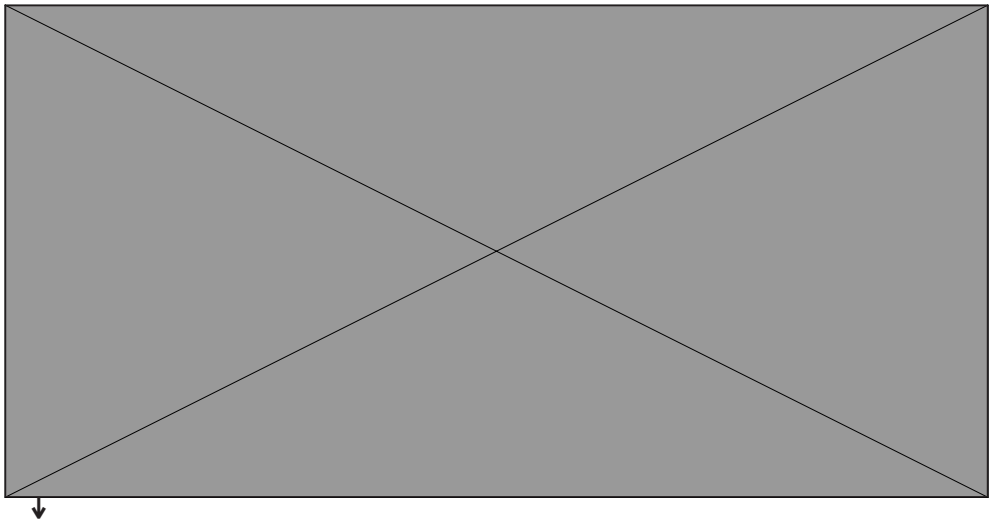


5

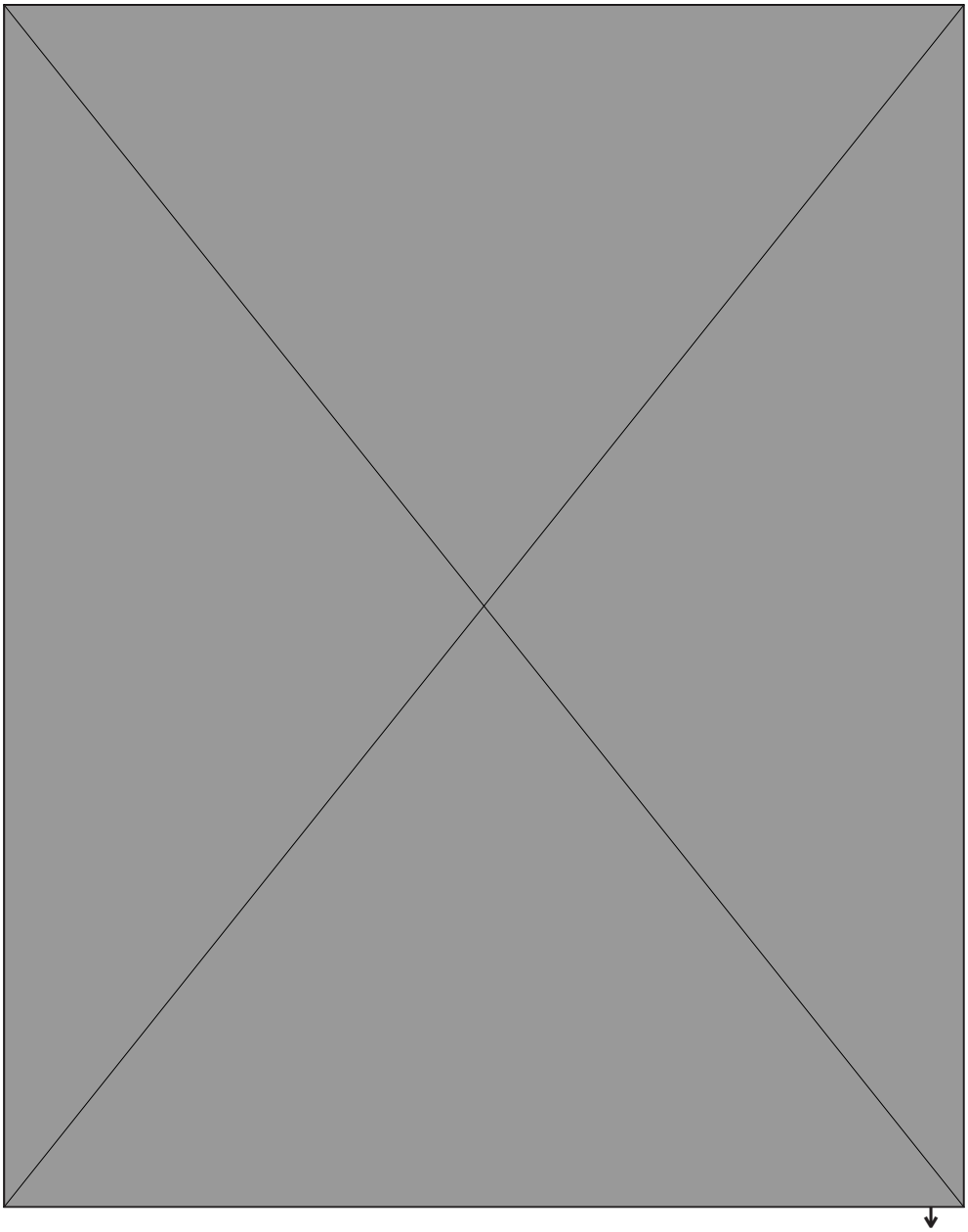


6

→ 276

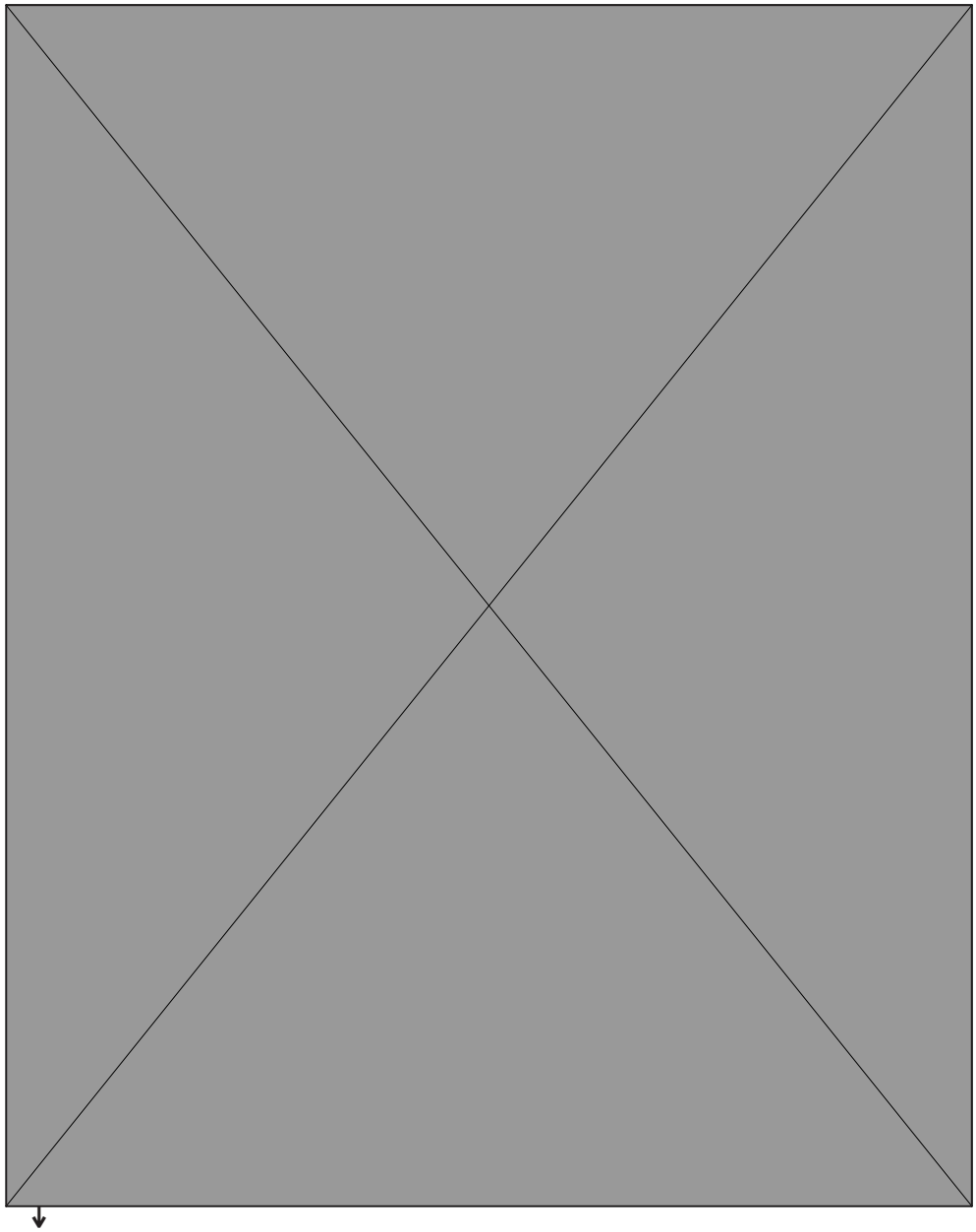


7



8

→ 278



9

↓

Légendes

1
Broomberg & Chanarin
Plate 37, Poor Monuments, The burning of Um Ziefa in Darfur, Sudan. December 12, 2004 (photo Brian Steidle) http://jspivey.wikispaces.com/Compare+and+ contrast+the+Holocaust+and+the+genocide+in+Darfur,%3F+SB - 2011

2
Broomberg & Chanarin
Plate 38, Poor Monuments, http://worthsomewords.blogspotcom/2011/05 /photos-from-afghanistan.html
- 2011

3
Broomberg & Chanarin
The Day Nobody Died - 2008

4
Broomberg & Chanarin
Portable Monuments, Osama Bin Laden, 1957-2011. An Emblem of Evil in the U.S., an Icon to the Cause of Terror. The New York Times, Monday, May 2, 2011 - 2011

5
Broomberg & Chanarin
Portable Monuments, Joe Frazier on 15 May 1971 at the Rembrandtplein, not to box but to sing with The Knockouts. November 8, 2011
- 2011

6
David Birkin
Untitled II, Embedded - 2011

7
Hito Steyerl
Red Alert - 2007

8
David Birkin
Profile, letif_alwan_mohammed__teacher__age_40__shot_dead_in_front_of_students__iraq_body_count_number_df1344__=__HEX_colour_value_#df1344__=__RGB_equivalent_223_19_68__.jpg
- 2011

9
David Birkin
Profile, alaa_afar_ahmed__daughter_of_afar_ahmed_zeidan__age_6__killed_by_us_air_strike__iraq_body_count_number_bc1212__=__HEX_color_value__#bc1212__=__RGB_equivalent_188_18_18__.jpg
- 2011

↓

Après avoir livré une analyse des œuvres du corpus en s'intéressant à leurs conditions médiales, c'est la relation des pratiques artistiques documentaires aux médias d'information et de communication qu'il s'agit plus particulièrement d'examiner. En s'employant à créer des représentations et des récits du réel, les artistes qui les produisent ne laissent pas cette prérogative aux seuls professionnels des journaux, de la radio, de la télévision et de leurs équivalents numériques. Ambitionnent-ils pour autant d'occuper une place analogue dans la fabrique de l'information ?

L'alternative que proposent ces artistes aux médias d'actualité, manifestement en crise, n'est peut-être pas si antinomique que le laissent penser les termes « journalisme esthétique » et « anti-journalisme » appliqués à leur démarche. Ces expressions soulignent en effet que le journalisme reste un référent valable, ce que paraît confirmer l'emprunt de la méthode de l'enquête, parfois négligée par les médias dominants, mais réhabilitée par les circuits d'information parallèles qui se sont développés avec l'émergence des réseaux de communication numériques.

Il conviendra pourtant d'observer comment les artistes, tout en entretenant des parentés avec ces formats d'énonciation de l'information, maintiennent les singularités de leur champ d'activité spécifique. Ils paraissent en effet s'intéresser particulièrement aux phénomènes invisibles qui se déploient à l'ère de la fluidité de l'information et qui renouvellent le questionnement sur les moyens et les formes de la représentation et de la documentation.

De façon surprenante, au sein de ces pratiques destinées à penser notre monde contemporain, un nombre non négligeable d'œuvres sont des photographies altérées ou des images « réduites » à des aplats colorés. Nous nous demanderons si à défaut de regarder dans l'image, ces gestes qui parasitent notre accès à la représentation ne nous invitent pas à regarder au-delà de celle-ci, à observer les cadres théoriques, politiques, sociaux et culturels qui sous-tendent l'existence des images, leur diffusion et leur réception en contexte connecté.

I.
L'artiste face aux médias d'information

1• L'artiste et le photojournalisme

Dans « L'Émotion ne dit pas "je" », paru en 2007 au sein d'un catalogue consacré à l'artiste Aldredo Jaar, Georges Didi-Huberman détaille la convergence entre photojournalisme et art contemporain :

> Il s'agit, pour les uns [les photojournalistes], de retrouver une liberté dans la *teneur d'exposition* de leurs images, liberté qui leur est refusée depuis que les appareils médiatiques choisissent à leur place quoi montrer de leurs planches contacts, sous quel format, dans quel contexte et avec quelles légendes, bref sous quel horizon de sens. Les photojournalistes ont compris que l'espace de l'art est aujourd'hui l'un des derniers où l'on respecte […] les choix formels du producteur d'images, et qu'un musée constitue, peut-être, le dernier endroit où l'information qu'ils délivrent sera garantie dans son intégralité de présentation. Réciproquement, beaucoup d'artistes tentent, par delà un marché culturel où on les admire et on les achète sans les écouter, de parvenir à une vérité dans la *teneur chosale* des images qu'ils sont libres d'exposer[510].

L'auteur distingue d'une part une esthétisation du photojournalisme qui mène certains photoreporters à délaisser les papiers glacés des magazines pour accrocher leurs reportages visuels aux murs blancs des institutions artistiques, et de l'autre une focalisation des artistes autour des formes de l'information. C'est cette deuxième attitude qu'il s'agit ici d'analyser à l'ère des images fluides, sans omettre toutefois la migration du champ journalistique vers le champ de l'art, opérée par certains artistes du corpus.

Selon Yves Citton, « notre imaginaire commun nous fait croire que nous vivons dans des "démocraties" alors qu'un regard plus distant sur la réali-

510 Georges Didi-Huberman, « L'Émotion ne dit pas "Je". Dix fragments sur la liberté esthétique », dans *Alfredo Jaar, La politique des images*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 67.

té de nos régimes de pouvoir suggère que nous vivons dans des "médiarchies"[511]. » L'existence du terme a précédé son emploi par le théoricien de la littérature et des media. Toutefois, le sens du mot se déploie sous sa plume en désignant les formes d'expériences et de pouvoir inhérents à la médialité. Au sein de cet écosystème caractérisé par l'imbrication de media et de médias, nous avons le sentiment collectif et confus d'être inféodés aux médias. Cartographier la médiarchie revient pour Citton à tenter de comprendre ce qu'ils nous font, car « même lorsque nous dénonçons le "pouvoir des médias", nous nous aveuglons à la médiarchie – n'entrevoyant qu'à peine à quel point les "médias" non seulement nous gouvernent, mais nous constituent, individuellement et collectivement[512] ». Les pratiques artistiques contemporaines à dimension documentaire invitent, elles aussi, à une vigilance critique face aux organes d'information et de communication, au journalisme, et plus particulièrement à l'exploitation des images par les médias de masse.

Parmi divers facteurs, l'intérêt des artistes pour les événements et leur médiatisation peut être amplement imputé à la crise du photojournalisme. Sans condamner intégralement cette activité et glorifier l'art comme ultime échappatoire – il n'est surtout pas question ici de nier l'existence d'expériences médiatiques et militantes visant à contrer l'hégémonie des médias dominants, dont Dominique Cardon et Fabien Granjon ont livré une riche description dans *Médiactivistes*[513] –, les artistes semblent proposer une voie alternative à celle de la fabrique de l'information assujettie aux grands groupes de presse, à la pression de l'audimat et aux injonctions publicitaires.

a• Crise du (photo)journalisme

Alors que nous écrivons ces lignes, la télévision, la radio et les journaux analogiques ou numériques sont frappés d'une forte déconsidération populaire[514]. Il convient de reconnaître que la crédibilité de l'information et des médias s'érode sensiblement depuis trois décennies. Les années 1990 concentraient déjà un faisceau d'événements disqualifiant les médias. Avec le charnier de Timisoara, les journaux occidentaux prenaient part à une scandaleuse imposture révélée après la mort du dictateur roumain. L'empressement partisan des organes de presse se manifestait à nouveau dans la couverture médiatique du premier conflit en Irak, dont Baudrillard, avec *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*[515] dénonçait le rôle dans l'invisibilisation du conflit.

511 Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 11.

512 *Ibid.*, p. 15.

513 Dominique Cardon et Fabien Granjon, *Médiactivistes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013, 198 p.

514 Selon une étude sur la confiance des Français dans les médias, réalisée par l'institut de sondage Kantar en janvier 2019, plus de 60 % des personnes interrogées pensent que les journalistes ne sont pas indépendants des pressions politiques et économiques. La radio, traditionnellement considérée comme l'un des médias les plus fiables, atteint 50 % de niveau de confiance, soit 6 points de moins par rapport à 2018. La presse écrite est à 44 %, soit 8 points perdus en un an. La télévision est à 38 %, descendant avec une baisse de 10 points à son plus faible taux historique. *Baromètre 2019 de la confiance des Français dans les media,* 24 janvier 2019, http://www.kantar.com/public/fr/our-thinking/autres-etudes/barometre-2019-de-la-confiance-des-francais-dans-les-media (consulté le 19 février 2019).

515 Jean Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991, 104 p.

Avec des retombées moins dramatiques, mais éthiquement tout aussi problématiques, en France, le présentateur de télévision Patrick Poivre d'Arvor créait en 1991 une interview truquée de Fidel Castro, dont Pierre Carles[516] dévoilait la supercherie peu de temps après sa diffusion sur le petit écran. En 1994, Silvio Berlusconi, président du groupe de communication *Mediaset*, devenait président du conseil des ministres d'Italie, installant ostensiblement la sphère médiatique au cœur du pouvoir. Ces quelques exemples épars suffisent à démontrer les crises touchant l'élaboration de l'actualité en cette fin de siècle. Les mêmes années voyaient éclore en réplique une critique contre l'hégémonie des médias, contre la soumission de ceux-ci aux lois du marché, ou encore contre leur connivence avec l'État et les grandes sociétés, formulée entre autres par Pierre Bourdieu dans *Sur la télévision*[517] en 1996 et par Serge Halimi dans *Les Nouveaux chiens de garde*[518] l'année suivante.

Cette crise de l'information s'est doublée d'une crise de la représentation quant aux implications des photographies des journaux ou des magazines illustrés rapportées des zones de conflits lointains, des territoires dévastés par des catastrophes naturelles, économiques ou politiques. Qualifiées d'humanitaires[519] par André Rouillé pour les distinguer des photographies humanistes, celles-ci sont souvent infiltrées d'un misérabilisme dont la complaisance reformule inconsciemment des manœuvres de domination.

Face aux images de presse devenues alors suspectes, certains artistes présentés dans le premier chapitre de cette thèse, comme Sophie Ristelhueber ou Willie Doherty, optaient pour une stratégie du retrait[520] qui rompait avec le langage du reportage placé sous le paradigme de l'instant décisif. En examinant le conflit et en enregistrant les dommages après-coup, en recourant également à la forme du livre, aux murs du musée et de la galerie considérés comme des lieux valables de discours distanciés, leurs projets ambitionnaient de susciter une analyse lente et critique des situations concernées.

Le contexte médiatique des deux dernières décennies se distingue toutefois de celui précédemment décrit, notamment par un emploi intensif des images à des fins belliqueuses à partir du 11 septembre 2001. Depuis, la couverture médiatique du front opposant l'Irak aux États-Unis, et plus largement les zones de conflits, est exclusivement confiée à des photographes embarqués auprès de l'armée qui dès lors régule ce qui est enregistré, diffusé et vu.

---

516 À la fin de l'année 1991, Patrick Poivre d'Arvor, alors présentateur du journal télévisé du 20 h de TF1, se rend à Cuba pour réaliser une interview de Fidel Castro. Ne parvenant pas à l'obtenir, il s'approprie les images d'une conférence de presse donnée par le chef d'État cubain en y insérant ses propres questions pour donner l'illusion d'une interview. Le faux entretien transmis le 16 décembre 1991 dans le JT de TF1 fera l'objet d'une enquête réalisée par le documentariste Pierre Carles et diffusée dans l'émission de Thierry Ardisson *Double jeu*. L'émission est disponible sur http://www.pierrecarles.org/-rubrique9-#.WAiHhMle_wo (consulté le 19 février 2019).

517 Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996, 95 p.

518 Serge Halimi, *Les Nouveaux Chiens de garde*, Paris, Raisons d'agir, 1997, 112 p.

519 André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, *op. cit.*, p. 187-191.

520 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 237-263.

L'artiste et commissaire d'exposition Alfredo Cramerotti note en 2009 dans *Aesthetic Journalism*[521] l'apparition, dans ces circonstances, de la figure de l'artiste en journaliste, non sans rappeler le texte d'Hal Foster intitulé « L'Artiste comme ethnographe[522] ». Sous l'expression de Cramerotti, que l'historien d'art québécois Vincent Lavoie propose de traduire littéralement par « journalisme esthétique[523] », est désigné un ensemble de pratiques artistiques non seulement attachées à l'actualité événementielle et à l'histoire contemporaine, sujets qui incombent habituellement aux médias d'information et de communication, mais qui surtout déconstruisent les principaux dogmes de l'information comme la vérité et l'objectivité. De la sorte, l'auteur oppose à la sphère des médias considérée comme aliénante, celle de l'art dont la portée émancipatrice serait d'emblée admise. L'histoire du journalisme esthétique trouve son origine, selon Cramerotti, dans le travail de Hans Haacke (1936-), de Dan Graham (1942-), de Martha Rosler et du Grupo Artistas de Vanguardia (1966-1968), et se développe pleinement dans le décalage de la pratique photojournalistique opéré par Bruno Serralongue (1968-), dans le brouillage des frontières entre fiction et réalité accompli par les archives fictionnelles de Walid Raad, ou les performances provocatrices de Renzo Martens[524]. Ces artistes font figure de contrepoids aux journalistes en neutralisant les antagonismes vrais-faux, objectif-subjectif, documentaire-fiction, factuel-inventé, qualificatifs dont la distinction est au cœur du pacte implicite qui lie informateur et informé.

À la subordination des médias aux grands groupes qui les possèdent, à la proximité du pouvoir médiatique et du pouvoir politique et à la précarisation galopante de la fabrique de l'information – chroniqueurs et éditorialistes se substituant aux journalistes de plus en plus fragilisés dans leur statut et leur économie –, s'ajoutent plusieurs mutations technologiques. Les canaux de diffusion classiques que sont la télévision, la radio et les journaux sont concurrencés par les médias numériques, les sites, les *blogs*, les mails, les réseaux sociaux, les plateformes de partage, les systèmes de vidéosurveillance devenus accessibles en ligne, qui livrent des images jusque-là invisibles pour le grand public. Au début des années 2000, les mouvements politiques contestataires investissent le web en proposant des contenus et des méthodes alternatifs à ceux des médias traditionnels. Les années 2004-2007 voient s'opérer un tournant participatif avec des sites favorisant l'intervention des internautes comme *Agoravox, LePost, Rue89, Mediapart* en France, et en 2006 Julian Assange ouvre *Wikileaks* pour divulguer des documents confidentiels tout en protégeant les lanceurs d'alerte. L'innovation technologique n'explique pas à elle seule cette dynamisation, mais elle engendre des

521 Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*, Bristol ; Chicago, Intellect Ltd, 2009, 112 p.

522 Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, *op. cit.*

523 Vincent Lavoie, « Alfredo Cramerotti, *Aesthetic journalism: How to Inform Without Informing* », *Ciel variable*, n°88, 2011, [En ligne], http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-88-visages/alfredo-cramerotti-aesthetic-journalism-vincent-lavoie (consulté le 22 février 2019).

524 Pour une présentation de ces démarches, nous renvoyons le lecteur au premier chapitre.

commodités dont tirer profit, comme la réduction des coûts de diffusion, la facilitation de la coopération et des possibilités d'interactivité. Cependant, notent Dominique Cardon et Fabien Granjon, « il faut plutôt interpréter cette dynamique participative comme une transformation des relations entre les professionnels et leurs publics, qui, sans menacer l'activité de production d'information en elle-même, modifie en revanche les rapports d'autorité qui s'étaient installés entre producteurs et récepteurs d'information[525] ».

D'autre part, sans prétendre non plus se substituer aux photoreporters, de nouveaux producteurs d'information visuelle apparaissent, les témoins directs des événements équipés de caméras intégrées à leurs *smartphones*. Tout comme l'américain Abraham Zapruder avait fortuitement filmé l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy en 1963, ces amateurs fournissent des images aux médias en l'absence de photographie professionnelle disponible. Ainsi, les attentats de Londres de 2005 ont été enregistrés par les témoins victimes bloqués dans le métro auquel n'avaient pas accès les journalistes[526]. Ces ressources créées et diffusées par des non-professionnels n'ont pas pour l'heure « battu en brèche » le photojournalisme comme le pronostiquait la une de l'édition du 20-21 août 2005 du quotidien *Libération*[527], elles viennent cependant d'une part fournir des représentations inexistantes dans la sphère médiatique et d'autre part consolider un positionnement de spectateur activement critique des médias traditionnels.

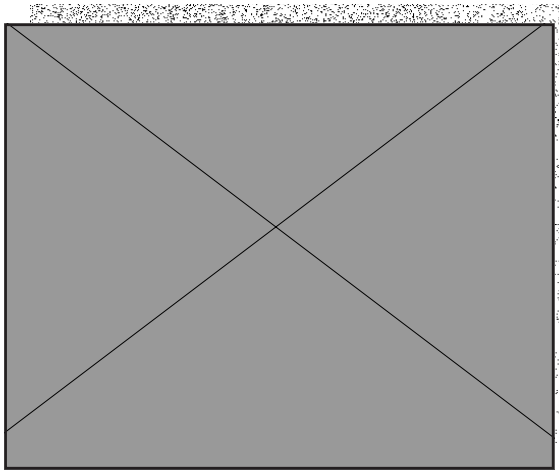
L'ensemble de ces outils et les phénomènes qui en découlent complexifient le lien à l'image : celle-ci est à la fois discréditée et acclamée comme preuve ; le public n'est désormais plus dans un unique rôle de réception et cette dernière ne peut plus être pensée comme une réaction d'adhésion totale ou de défiance absolue vis-à-vis de l'image. Si Cramerotti mentionne, dans le paysage contextuel qu'il dresse, les retombées de l'avènement du numérique sur la presse traditionnelle, il ne sélectionne pas en revanche d'artistes qui les incluent expressément à leur travail, ce à quoi nous allons remédier. Il importe cependant, avant d'analyser les œuvres, d'examiner les discours des artistes, en entretien ou dans des essais, particulièrement ceux qui portent sur le choix de l'art comme lieu de formulation d'un rapport au réel, et qui révèlent une prise de position vis-à-vis de ce que les artistes considèrent comme des écueils et des manquements du photojournalisme.

525 Dominique Cardon et Fabien Granjon, *Médiactivistes*, *op. cit.*, p. 120.

526 Plus récemment et sans incidence sur notre corpus, car plus tardif, mais de façon notable, la destruction de la ville d'Alep interdite aux médias étrangers a été enregistrée en 2016 par ses habitants. Les vidéos d'amateurs des scènes de violences policières, dans le cadre de la répression du mouvement dit des « Gilets Jaunes » en 2018-2019, sont venues partiellement réorienter le discours journalistique, avec toutefois l'intervention d'un journaliste, David Dufresne, qui a collecté ces matériaux.

527 La une de l'édition du 20-21 août 2005 du quotidien *Libération* est mentionnée dans André Gunthert, *L'Image partagée. La Photographie numérique*, *op. cit.*, p. 43-44.

b• Journalisme esthétique et anti-journalisme



Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas (white glob to black)*, 1999-2000, Projection de diapositives et texte en vinyle auto-adhésif, dimensions variables, vue de l'exposition *Allan Sekula: Labor's Persistence* présentée du 27 juin au 23 août 2019 à la galerie Marian Goodman (New York)

Alors que Cramerotti forge l'expression « journalisme esthétique » pour désigner la démarche de certains artistes, Allan Sekula a créé dix ans auparavant le néologisme « anti-journalisme »[528] pour identifier la posture qu'il met en œuvre dans la série *Waiting for Tear Gas,* consacrée aux manifestations altermondialistes formées en marge du sommet de l'Organisation Mondiale du Commerce, en 1999, à Seattle. Le terme a souvent été compris comme une opposition radicale au photojournalisme tant le transfert des sujets d'actualité ou de l'histoire récente dans la sphère artistique retournait les caractéristiques sémiologiques et les tropes du journalisme. En exposition, dans le texte présenté à proximité de la projection des diapositives des portraits de manifestants, Sekula précise en effet que :

> L'idée de ce travail était de suivre le mouvement de protestation, de l'aube à trois heures du matin si nécessaire, en tenant compte des accalmies, des attentes et des marges des événements. La règle de base pour ce type d'anti-photojournalisme : pas de flash, pas de zoom au moyen d'un téléobjectif, pas de masque à gaz, pas de mise au point automatique, pas de passe pour la presse et pas de pression pour saisir à tout prix l'image déterminante de la violence dramatique[529].

Afin de réaliser sa série, non seulement l'artiste américain ne s'équipe pas des instruments optimisant la visibilité (masque et carte de presse) et la prise de vue (zoom et flash), mais il se défait de la doctrine du fameux « instant décisif » d'Henri Cartier-Bresson, à l'aune duquel demeure pensé le photojournalisme.

De façon notable, plusieurs artistes du corpus, Adam Broomberg, Oliver Chanarin, Mishka Henner et Taryn Simon, ont débuté leur pratique photographique dans le domaine du photoreportage qu'ils ont quitté pour intégrer le champ de l'art[530]. Après avoir réalisé des commandes pour *The Independent* et le *Financial Times* puis pour l'agence Panos Picture[531], Henner, selon ses

528 Le terme a été repris pour donner son titre à l'exposition qui s'est tenue du 5 juillet au 10 octobre 2010 au Virreina Centre de l'image à Barcelone. Conçue par Carles Guerra et Thomas Keenan, elle présentait entre autres des œuvres de Broomberg & Chanarin et Hito Steyerl. Voir http://antiphotojournalism.blogspot.fr/p/what-is-antiphotojournalism.html (consulté le 3 mars 2019).

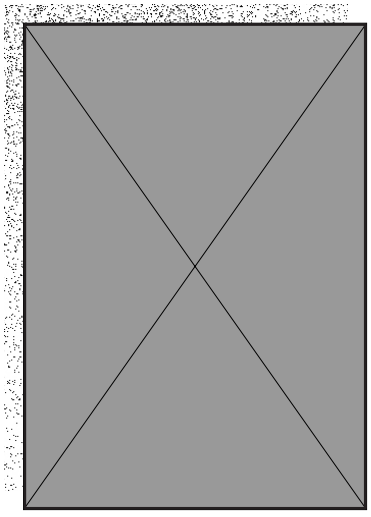
529 « The working idea was to move with the flow of protest, from dawn to 3 AM if need be, taking in the lulls, the waiting and the margins of events. The rule of thumb for this sort of anti-photojournalism: no flash, no telephoto zoom lens, no gas mask, no auto-focus, no press pass and no pressure to grab at all costs the one defining image of dramatic violence. » Allan Sekula dans le texte accompagnant la présentation des photographies de *Waiting for Tear Gas,* reproduit sur http://holy-damn-it.org/plakate/download/AllanSekula_engl.pdf (consulté le 4 juillet 2019) [traduction personnelle].

530 Ce déplacement du champ d'activité a également été réalisé par des photographes comme Luc Delaye et Gilles Saussier qui ont quitté la sphère du photojournalisme pour rejoindre celui de l'art.

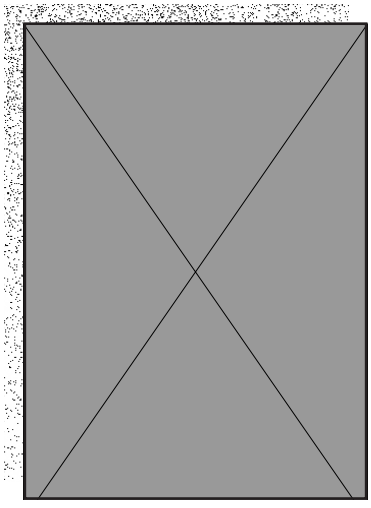
531 Fondée en 1986, Panos Picture est une agence spécialisée dans les longs reportages à dimension sociale, destinés aux médias internationaux et aux ONG.

dires, s'est senti insatisfait par le manque d'impact critique suscité par cette approche[532] et s'est tourné vers l'activité artistique.

Le cheminement d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin est particulièrement exemplaire d'une conversion du photojournalisme à l'art et l'expérience des deux hommes au sein de la revue *Colors* mérite d'être détaillée. Fondé par la firme de vêtement Benetton en 1991, le magazine a été piloté par le directeur artistique Tibor Kalman et le photographe Oliviero Toscani avec la ferme conviction que la photographie constituait un langage universel apte à manifester la diversité des cultures. La revue s'est distinguée d'autres publications par son ton irrévérencieux en présentant aussi bien des sujets subversifs – en juin 1994, le numéro 7 du magazine dédiait sa une au sida et couvrait une action d'Act'up à Paris –, que des thématiques plus frivoles – comme le numéro 9 consacré au *shopping*. Le duo y a travaillé en 1997 et en 1998. Oliver Chanarin rapporte : « c'est très important pour nous parce que nous avons tous les deux commencé à faire de la photo – pas vraiment en prenant des photos, mais en regardant des images, en les collectant, en les éditant et en les réorganisant pour *Colors*[533]. » L'artiste précise, en effet, que *Colors* a initialement été réalisé en achetant des images préexistantes et en les organisant :



Colors n°7, juin 1994



Colors n°9, décembre 1994

> il y avait [...] quelque chose de potentiellement abusif dans la façon dont le magazine utilisait la photographie. […] La plupart des images que nous utilisions provenaient d'agences de photographie. Dans quatre-vingt-dix-neuf pour cent des cas, nous n'avions aucun lien avec le photographe et les sujets. Cette distance est potentiellement abusive – les photographies se détachent de leur contexte, des personnes dans l'image. Les sujets cessent d'être des individus et deviennent partie intégrante d'un argument visuel ou politique. Nous voulions résister à cela[534].

Les artistes ont par conséquent quitté *Colors* avant d'y revenir après le départ de Toscani en 2001. Le magazine a alors changé de protocole et le reportage est devenu la règle. Bien que cette méthodologie ait paru induire une relation plus éthique au sujet, les deux photographes ont en définitive

532 Joël Vacheron, *Pouvez-vous nous parler. Mishka Henner. Interview par Joël Vacheron*, *op. cit.*

533 « that's really important for us because we both started doing photography – not really taking pictures but looking at pictures, collecting pictures and editing and rearranging pictures for Colors. » Oliver Chanarin dans Stephen Foster, « Fig. : Adam Broomberg and Oliver Chanarin », *John Hansard Gallery,* http://www.jhg.art/event-detail/86-fig-adam-broomberg-and-oliver-chanarin, 2007 (consulté le 3 mars 2019) [traduction personnelle].

534 « There was […] something potentially abusive about the way the magazine was using photography. […] Most of the images we were using came from photography agencies and in ninety-nine percent of the cases we had no connection to the photographer and the subjects. That distance is potentially abusive – the photographs become detached from their context, from the people in the image. The subjects stop being individuals and become part of a visual or political argument. We wanted to resist that. » dans Sabine Mirlesse, « Adam Broomberg and Oliver Chanarin interview with Sabine Mirlesse », art. cit. [traduction personnelle].

expérimenté les rapports de pouvoir qui s'instaurent dans ce type de pratique, comme en témoigne un autre entretien :

> Cela a commencé par un doute grandissant que nous avions tous les deux à chaque fois que nous faisions une photo. Il y a une promesse cachée dans le fait de prendre une photo, en particulier un portrait. Un soupçon de salut, comme si la caméra pouvait agir comme un passage vers un meilleur endroit. Cela serait évidemment plus prononcé dans des lieux tels que les prisons, les zones de conflit ou les hôpitaux psychiatriques, mais même dans la rue, nous étions perplexes lorsque les gens acceptaient. [...] Pourquoi quelqu'un accepterait-il d'être photographié sans une compréhension complète du potentiel politique, culturel et économique des images ? Cet écosystème, le monde moral, politique et financier dans lequel les images évoluent, a commencé à nous intéresser plus que les images individuelles. Notre travail a donc commencé à chercher à révéler les mécanismes en jeu autour de la création, de la distribution et de la consommation d'images[535].

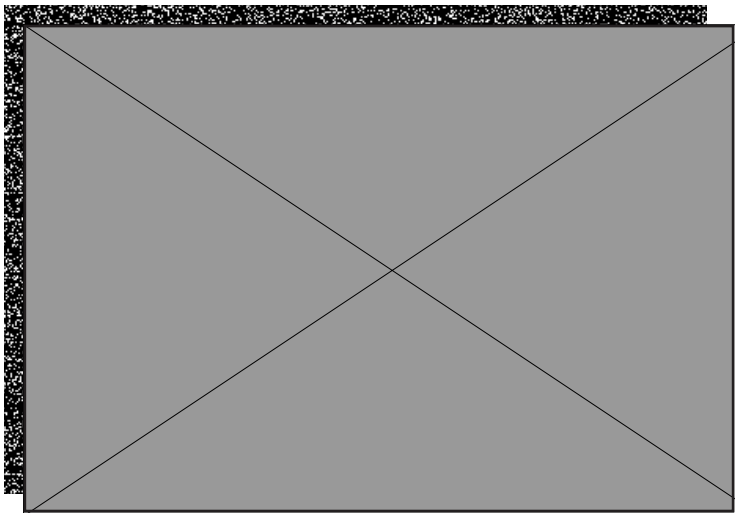
Cette attention à la structuration du pouvoir latente dans les formes d'énonciation conduit les artistes à délaisser la photographie de reportage au profit de la création artistique, sans rompre totalement avec la première qui demeure un terrain d'analyse privilégié. Invités en 2008 à intégrer le jury du prix World Press Photos, Broomberg & Chanarin s'interrogent, dans un court essai rédigé à l'issue du comité de sélection, sur les critères de réussite d'une photographie de reportage :

> Le prix est devenu une référence pour le photojournalisme professionnel. Une exposition des images gagnantes est vue par deux millions de personnes dans 50 pays différents et 45 000 copies du livre circulent dans six langues. Clairement, ce prix a des répercussions profondes sur la façon dont les événements mondiaux sont représentés par les photojournalistes professionnels. En regardant les 81 000 images soumises, nous étions frappés par deux choses. Premièrement, les images des zones de conflits contemporains montrant les effets réels du conflit sur le corps des humains étaient notablement absentes et les quelques présentes n'étaient jamais publiées dans les médias. Cela illustrait un accord tacite qui existe entre les photographes, les directeurs de publication et les publicitaires. Un accord qui a mené à une représentation aseptisée de la guerre. La seconde chose que nous avons relevée est que la plupart des images de conflit qui étaient soumises étaient produites par des journalistes embarqués qui [...] avaient échangé l'accès au champ de bataille contre une autocensure et un examen extérieur. Ce nouveau rôle ambigu du témoin professionnel et de la véracité de la preuve que celui-ci

535 « Its started with a growing doubt we both had every time we made a picture. There is a hidden promise built into the act of making a photograph, particularly with portraiture. A hint of salvation, as if the camera can act as a portal to a better place. This would obviously be more pronounced in places like prisons, conflict zones or psychiatric hospitals but even on the street we were bewildered when people agreed. [...] Why would anyone agree to being photographed without a full understanding of the potential political, cultural and economic currency of the images. That eco-system, the moral, political and financial world that images work in began to interest us more than the individual images. So our work began to look at revealing the mechanisms at work around image making, distribution and consumption. » Broomberg & Chanarin dans Jörg Colberg, « A Conversation with Adam Broomberg & Oliver Chanarin », art. cit. [traduction personnelle].

est censé rapporter ressemblait à quelque chose que nous voulions explorer[536].

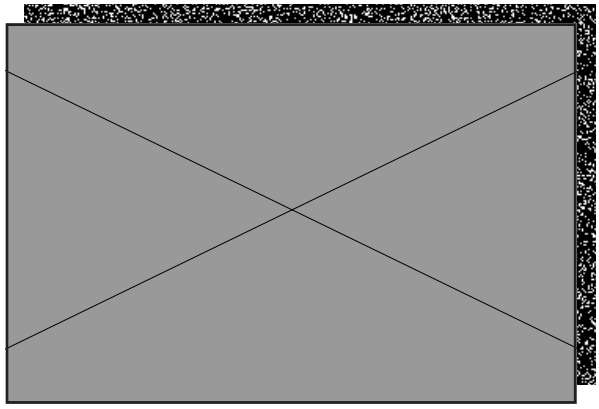
Pour faire suite à cette expérience, les deux artistes décident d'éprouver, dans l'élaboration d'une œuvre, la dichotomie entre art et photojournalisme. Pour ce faire, ils intègrent en juin 2008 une unité de l'armée britannique au titre de photojournalistes embarqués en Afghanistan. Outre leurs appareils numériques, maniables et légers, dont les clichés pouvaient être immédiatement communiqués à des agences de presse, ils emportent un rouleau de papier photographique de cinquante mètres de long, protégé de la lumière dans une boîte hermétique. Au lieu d'enregistrer les différents drames consécutifs au conflit, alors que le moment est particulièrement meurtrier, les artistes attendent pour dérouler le papier photosensible au soleil, le cinquième jour de leur voyage, celui durant lequel aucune victime n'a perdu la vie, accordant à l'œuvre son titre *The Day Nobody Died*. En l'absence d'un objectif pour focaliser la lumière, de grandes traces abstraites colorées apparaissent, matérialisant ce qui n'importe pas ordinairement aux photojournalistes : l'absence d'événement. L'œuvre est décomposée par la suite en une série de photographies radicalement non figuratives, faites de taches colorées aléatoirement réparties. Tout en constituant un enregistrement, une empreinte honorant le paradigme indiciel de la photographie et les usages assertifs de la presse, ces images résistent aux modalités du témoignage et de l'illustration qui organisent habituellement la connaissance et le récit des événements. En outre, l'ensemble des réglages de la composition ou de la luminosité dont le photographe est l'auteur et qui vise à « améliorer » l'image est réduit à néant.



Broomberg & Chanarin, *The Day Nobody Died*, 2008, tirage argentique unique, 72,2 × 600 cm, vue de l'exposition *Seeing is Believing* présentée du 11 septembre au 13 novembre 2011 au KW Institute for Contemporary Art (Berlin).

536 « The award has become a benchmark for professional photojournalism. An exhibition of the winning images are seen by over 2 million people in 50 different countries and 45,000 copies of the book circulates in six languages. Clearly this award has a profound effect on the way world events are represented by professional photojournalists. Looking at the 81,000 images submitted we we restruck by two things. Firstly that images from contemporary conflict zones showing the real effects of conflict on the human body were conspicuously absent and the few that were there had never been published in the media. This illustrates a tacit agreement that exists between photographers, editors and advertisers. An agreement which has led to a particularly sanitised depiction of war. The second thing we noticed is that most of the images of conflict that were submitted were produced by embedded journalists, who […] have exchanged access to the battlefield for self-censorship and outside scrutiny. This new ambiguous rôle of the professional witness and the veracity of the evidence he is expected to bring back felt like something we wanted to explore. » Adam Broomberg et Oliver Chanarin, « The Day Nobody Died », 2008, [En ligne], https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c28adb8a79bb9b2d9cded/1495017647002/ARTICLE+05+-+The+Day.pdf (consulté le 3 mars 2019) [traduction personnelle].

Rendez-vous manqué avec la catastrophe, l'œuvre ne relève pas pour autant de l'« esthétique de l'après » mentionnée précédemment, car les artistes n'ont pas attendu le terme du conflit pour viser la ligne de front. La distance s'établit plutôt par le recours au photogramme qui engendre des objets uniques. À l'ère numérique, ce procédé primitif dans l'histoire de la photographie constitue un effort pour transformer une technologie foncièrement multiple en des originaux. Pour les artistes « [a]lors que les images fabriquées par un appareil photographique effacent les marques de leur fabrication, ces images sont constituées de ces marques et de rien d'autre[537] ». En s'appuyant sur les écrits de Vilém Flusser et sur son incitation à jouer contre les appareils, l'historien de l'art Marc Lenot a récemment entrepris de démontrer la force de résistance du photogramme en contexte connecté[538]. En se concentrant sur l'objet photographique et son élaboration plutôt que sur sa représentation, ce procédé défie les règles standards de la production de l'image numérique, potentiellement automatique et moins empirique. Cette stratégie remet en cause le rapport aux représentations de conflits puisque ces dernières apparaissent dénuées de formes à interpréter et nécessitent un autre mode de compréhension que celui offert habituellement par la photographie de presse.



Broomberg & Chanarin, *The Day Nobody Died*, 2008, vidéo (couleur, son), 23'

Parallèlement, les circonstances de réalisation de l'œuvre ont constitué une performance absurde dans laquelle les soldats britanniques ont joué involontairement le rôle principal en transportant la boîte en carton. La vidéo[539] de vingt-trois minutes, produite pour conserver et diffuser la prestation des militaires, montre le transfert, depuis Londres, du parallélépipède de fortune qui, déplacé dans des véhicules aussi divers qu'une voiture, un tank, un pick-up ou un avion, s'apparente parfois à un cercueil rapatrié. Les artistes entretiennent ainsi une ambivalence entre un aperçu des conditions de reportage à l'ère du journalisme embarqué, habituellement hors-champ, et l'absence d'élaboration d'une information. Les deux photographes estiment que leurs manœuvres critiques « sont particulièrement importantes en ce moment où, plus que jamais, l'acte de guerre coïncide avec sa représentation[540] ». L'art devient ainsi le terrain d'exercice d'une attention vis-à-vis de la sphère photojournalistique au sein de laquelle se fabriquent des images impliquées dans des enjeux géopolitiques mondiaux.

537 *Ibid.*

538 Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2017, 222 p.

539 Disponible sur https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=HHLtElcCkZ8&t=585s (consulté le 3 mars 2019).

540 Adam Broomberg et Oliver Chanarin, « The Day Nobody Died », art. cit.

L'opposition au photojournalisme pour cerner la notion de documentaire telle que nous l'employons dans cette thèse est récurrente chez les théoriciens. À titre d'exemple, Olivier Lugon explique que :

> Même si les frontières entre genres sont ténues, c'est là ce qui distingue le projet documentaire du photojournalisme : alors que les codes de celui-ci se sont figés pendant des décennies, que le crédit d'authenticité de ses images et la pertinence de ses procédures (l'instantané comme figure d'immédiateté) n'ont guère été soumis à un travail d'autocritique, le projet documentaire s'est avéré en déplacement, en crise permanente[541].

Contrairement au photoreportage, formellement stabilisé, le documentaire examine et réinvente sans cesse les moyens de son énonciation.

Une autre antinomie est formulée aussi par Mishka Henner quand il déclare :

> N'oubliez pas que je suis anglais : pour nous, la guerre en Irak incarne un immense mensonge envers le peuple. À l'époque, les journalistes n'ont pas su remettre en cause les propos de Bush et de Powell. Ils ont trahi la confiance de l'opinion. Notre travail d'artiste est la suite logique de cette crise, et l'art est plus que jamais un relais pour traiter de ces sujets[542].

L'idée d'un art suppléant les médias d'information est également présente chez le chercheur Stefan Jonsson, selon lequel « [l]orsque le journalisme est réduit à un simple miroir pour les princes, les arts assument le rôle du journalisme dans son sens originel : une chronique en cours qui décrypte des événements sociaux[543] ».

Plus mesuré, Cramerotti, que nous rejoignons sur ce point, précise qu'un artiste n'est pas plus apte à produire une image transparente du réel qu'un journaliste. Ce que l'artiste peut souvent souvent mieux faire, en revanche, c'est concevoir un projet autoréflexif, qui invite le spectateur à se poser des questions plutôt que d'accepter les représentations telles qu'elles lui sont proposées, ce que permet le photogramme de Broomberg & Chanarin. L'auteur n'invalide pourtant pas la fabrique de l'information comme cadre opérant de référence, en témoigne son néologisme de « journalisme esthétique ». De même, l'historienne de l'art Stephanie Schwartz nuance l'opposition entre art et photojournalisme en se demandant, dans un article consacré aux œuvres de Sekula, notamment *Waiting for Tear Gas,* si « l'"anti-photojournalisme" est

---

541 Olivier Lugon, « L'esthétique du document. 1890-2000. Le réel sous toutes ses formes », dans André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie : des origines à nos jours*, *op. cit.,* p. 361.

542 Hugo Serraz, « Google Earth me permet de travailler sur des dossiers géopolitiques », *Usbek & Rika,* https://usbeketrica.com/galerie/google-earth-me-permet-de-travailler-sur-des-dossiers-geopolitiques, 30 juillet 2018 (consulté le 4 mars 2019).

543 « When journalism is reduced to little more than a mirror for princes, the arts assume the role of journalism in its original sense: a running chronicle that elucidates social events. » Stefan Jonsson, « Facts of aesthetics and fictions of journalism. The Logic of the Media in the Age of Globalization », *Nordicom 25*, vol. 3, n°4, 2004, p. 61 [traduction personnelle].

[…] une critique du photojournalisme ou une critique des histoires écrites qui diabolisent cette forme autrefois radicale[544] ». L'autrice déplore en effet un manque d'historialisation du photojournalisme, considéré dans les récits qui en sont livrés comme une forme immuable. Nous avons envisagé jusqu'ici le photojournalisme comme une pratique photographique visant à consigner visuellement des événements en vue de leur diffusion dans des médias de communication. Toutefois, le photoreportage constitue aussi un mode d'éditorialisation qui associe une série de photographies, des légendes et du texte, dont les magazines *Life* aux États-Unis et *Vu* en France ont été emblématiques et que Gisèle Freund a soigneusement décrits[545]. Cette configuration disparaît dans les années 1990 au terme d'un processus non pas tant corrélé, selon Schwartz, aux progrès techniques, à l'apparition de la télévision puis d'Internet, qu'au poids des entreprises et des États sur les organes de presse. Les longs essais ont cédé la place à des éditoriaux et à un ou deux tirages emblématiques dans un format court et réduit « plus propice aux mythes du néolibéralisme[546] ». Cette atteinte portée au photojournalisme a concouru à créer un autre mythe, selon l'historienne, celui d'une pratique résumée à quelques images spectaculaires et iconiques, et étrangère dès lors à la problématisation et à la dialectisation. Plutôt que d'un mythe, qui serait substantiellement imaginaire, il nous semble que le photojournalisme fait l'objet d'une mise en récit induite par le comportement des médias hégémoniques. La visibilité accordée par les organes de la presse dominante aux manifestations de Seattle, que documente Sekula, vient pertinemment corréler le principe d'une procédure atrophiée, en réitérant les mêmes photographies emblématiques de la violence du *black bloc*, comme si le mouvement pouvait se condenser dans ces images.

Schwartz note cependant que « [ce récit] a été […] incroyablement génératif. Il a favorisé la naissance du journalisme citoyen, l'explosion de nouvelles formes démocratiques d'enregistrement et de diffusion de l'information. Non pas en dépit, mais à cause de la réorganisation néolibérale des médias, les individus peuvent désormais créer, enregistrer et diffuser des nouvelles[547]. » Indymedia.org, une plateforme en ligne réunissant des organismes militants et indépendants, constitue un exemple pertinent d'opposition aux médias *mainstream*. Créée en 1999, dans le but de couvrir les manifestations de Seattle, avec pour slogan « *don't hate the media, become*

544 « is "anti-photojournalism " a critique of photojournalism, or is it a critique of the histories that have been written demonising this once radical form? » Stephanie Schwartz, « Anti-Photojournalism: Working Against the Grain », *Tate Research Publication,* 2016, [En ligne] https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/waiting-for-tear-gas-allan-sekula/anti-photojournalism (consulté le 4 mars 2019) [traduction personnelle].

545 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, 224 p.

546 « more conducive to the myths of neoliberalism. » Stephanie Schwartz, « Anti-Photojournalism », art. cit. [traduction personnelle].

547 « has […] been incredibly generative. It fostered the birth of citizens' journalism, the explosion of new democratic forms of recording and telling the news. Not despite but because of the neoliberal revamping of the media, individuals can now make, record and circulate the news ». *Ibid.* [traduction personnelle].

the media[548] », elle est fondée sur une mise en réseau et une coopération horizontale facilitées par le web, sur des publications ouvertes et modérées *a posteriori.*

Il nous semble que les artistes dont les pratiques sont aujourd'hui documentaires ne se positionnent pas contre le journalisme, mais à la croisée du récit critique porté à son encontre et d'initiatives alternatives engagées, corrélées à la disponibilité de nouveaux outils techniques qui fournissent à la fois le territoire et les moyens de production et de diffusion d'une information autre.

2• Les pratiques journalistiques, entre emprunt et éloignement

Les emprunts des artistes de ce corpus au photojournalisme ne relèvent pas de la reprise et de l'évocation d'images de presse, pratiques dont l'exposition « Covering the Real. Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans »[549] a proposé un panorama en 2005 au Kunstmuseum de Bâle. Les artistes « documentaristes » adoptent du photojournalisme sa procédure supposée la plus éthique et qualitative : l'enquête. Cette pratique, aujourd'hui souvent délaissée en raison principalement du temps et du coût qu'elle implique, relève d'une investigation au long cours constituée de recherches, d'interviews, d'analyse et de confrontations d'informations, ou encore d'observations sur le terrain.

La mise en ligne d'un nombre considérable de renseignements permet aujourd'hui une recherche d'une ampleur sans précédent qui a en outre abouti au journalisme de données, consistant à exploiter des éléments disponibles sur le web. Mis à part ces matériaux, les artistes dont il est question dans cette recherche tirent profit d'un monde qui semble plus littéralement encore à portée d'écran, en circulant dans les panoramas à 360° proposés par des services de navigation dite virtuelle. Alors que les photoreporters arpentent des territoires physiques qui leur sont méconnus, les artistes parcourent, depuis leurs ordinateurs, des représentations en ligne de lieux disséminés sur la planète.

Cependant, comme nous allons le voir, la richesse des données disponibles sur le web et la procédure de l'enquête mènent les artistes à produire une alternative qui ne réside pas tant dans les informations énoncées que dans le positionnement adopté.

---

548 Cité dans Dominique Cardon et Fabien Granjon, *Médiactivistes*, *op. cit.*, p. 112.

549 Présentée du 1er au 21 mai 2005 au Kunstmuseum de Bâle, l'exposition *Covering the Real. Art and the press Picture from Warhol to Tillmans* a été conçue par le commissaire d'exposition Hartwig Fischer, et réunissait entre autres des œuvres de Richard Hamilton, Malcolm Morley, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Marta Rosler et Andy Warhol.

a• Des enquêtes au cœur des images

Proche de la figure de l'artiste en ethnographe décrite par Hal Foster[550], se fait jour celle de l'artiste en enquêteur. Selon Laurence Corbel, qui a consacré un article à cette question, la pratique artistique de l'enquête semble être devenue une méthodologie de travail récurrente chez de nombreux artistes, qui, plus qu'une phase préparatoire, constitue la matrice des œuvres[551]. Observation, collecte de données, entretiens, analyse, confrontation des informations, restitution sont quelques-uns des gestes empruntés à la science, à la sociologie, à la justice, à l'anthropologie et qui deviennent le processus de création. Dans son récent ouvrage intitulé *Enquêtes : Nouvelles formes de photographie documentaire,* Danièle Méaux, enseignante-chercheuse en art et science de l'art, relève que les photographes actuellement engagés dans une pratique documentaire délaissent le dogme de la réplication du monde au profit de la démarche de l'enquête. Le réel n'y est pas considéré comme un principe s'offrant visuellement à l'appareil d'enregistrement, mais comme le résultat d'interactions avec le milieu et le sujet documentés. « Leurs travaux gagnent donc à être envisagés selon un modèle pragmatique : ce sont des expériences qui permettent de faire émerger des connaissances – étroitement conditionnées par un *modus operandi*[552] », dit-elle. Privilégiant une approche épistémologique de l'enquête[553], Aline Caillet précise que l'artiste-enquêteur emprunte ses méthodes au chercheur en sciences sociales, au journaliste ou au détective et en cela travaille en dehors des limites de sa discipline, tout en entretenant toutefois une autonomie vis-à-vis de ces champs scientifiques. Seule cette autonomisation autorise une fonction critique de l'art, à même de discuter, de déplacer ou de subvertir le processus de l'enquête.

Chez les artistes de notre corpus, l'enquête porte, comme fréquemment dans le cas du journalisme d'investigation, sur des événements ou des phénomènes contemporains qui ne relèvent pas d'une forme spectaculaire mais de faits de société plus larvés. Trevor Paglen et Taryn Simon ont particulièrement investi cette méthodologie, le premier en menant des recherches sur les sites militaires, les opérations secrètes des agences américaines de renseignements et les systèmes d'observation satellitaire, la seconde en s'attachant à exhumer des mécanismes sociétaux dissimulés, tus ou tabous et des récits passés sous silence.

L'enquête, dans la démarche des deux artistes, constitue un méticuleux protocole, depuis l'identification des ressources jusqu'à l'organisation des données, en passant par la collecte, et les prises de vue. « Taryn Simon a parfois consacré plus d'une année à réunir la documentation nécessaire à la réalisation de ses photographies […]. L'accès au sujet requiert du temps, des efforts et de la détermination. Les demandes formulées par la photographe

550 Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, *op. cit.*

551 Laurence Corbel, « Portraits de l'artiste en enquêteur », *Focales,* n°2 : Le Recours à l'archive, 2018, [En ligne], https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2144#bodyftn24 (consulté le 22 février 2019).

552 Danièle Méaux, *Enquêtes : Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2019, p. 215.

553 Aline Caillet, *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Mimésis, 2019, 200 p.

ont souvent donné lieu à une longue correspondance et à des contrôles tatillons, l'accès accordé ayant été, en outre généralement soumis à un protocole strict[554]. » Compte tenu des moyens photographiques privilégiés par l'artiste, qui supposent le déplacement d'un matériel encombrant et de longues manipulations préalables (chambre photographique et éclairages artificiels), les investigations ne peuvent en effet être tenues secrètes et dès lors se dérober à des autorisations officielles. Pour Paglen « [d]ans la grande majorité de [ses] œuvres, la recherche, les méthodes et le processus qui se déroulent "en dehors du cadre" sont tout aussi importants (et souvent plus) que ce qui finit par être montré dans une image ou une installation particulière. Tout le travail [...] est le produit d'innombrables heures passées dans les bibliothèques, au repérage des documents, à la réalisation d'entrevues, aux visites répétées du site, à la planification minutieuse et à la gestion de projet, et aux relations personnelles développées au cours des années[555] ». Mais au contraire de Taryn Simon, Trevor Paglen accomplit ses investigations *incognito,* à distance, et l'emploi du matériel photographique idoine comme des téléobjectifs puissants, corrélés au choix de ses sujets, l'apparente souvent à la figure de l'espion.

Taryn Simon fait parfois face à des obstacles comme en témoigne le fax de refus de la société Disney dont un extrait a été reproduit dans la série *An American Index of the Hidden and Unfamiliar,* toutefois il faut admettre que ses recherches sont généralement peu entravées. Pareillement, l'État américain qui connaît le travail de Trevor Paglen n'a jamais manifesté, aux dires de l'artiste, la moindre restriction à son encontre. Bien que leurs investigations révèlent des informations secrètes, leurs enjeux prioritairement artistiques plutôt que journalistiques, leur destination principale relativement confidentielle, dans des espaces de diffusion artistiques plutôt que mass-médiatiques, désamorcent sans doute les inquiétudes de leurs cibles.

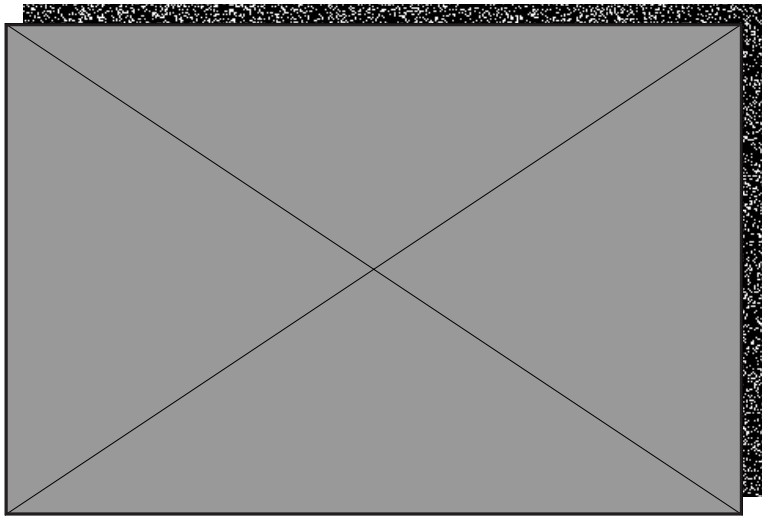
Si les deux artistes semblent dans un premier temps élaborer des contre-propositions aux médias d'actualité en ayant recours au *fact checking*[556], à des observations de terrain, à des entretiens, autrement dit à des outils issus de la sphère journalistique *mainstream* souvent blâmée de les avoir délaissés, la portée artistique ne s'incarne pas dans les informations transmises, si probantes soient-elles, mais dans la discussion des procédures de l'enquête. Comme l'écrit Laurence Corbel : « [p]lacées sous le signe de l'expérimentation et de la réflexivité, les enquêtes issues de l'activité artistique contribuent non seulement à construire d'autres approches du réel, mais se

554 Elisabeth Sussman & Tina Kukielski, « Introduction extraite de *An American Index of the Hidden and Unifamiliar* », dans Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure, op. cit.,* p. 79.

555 « [i]n the vast majority of my artwork, the research, methods, and process happening "outside the frame" are just as important (and often more) as what ends up being shown in a particular image or installation. All of the work [...] is the product of countless hours spent in libraries, sifting through documents, conducting interviews, repeated site visits, careful planning and project management, and personal relationships developed over years ». Trevor Paglen, *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, New York, Aperture, 2010, p. 144 [traduction personnelle].

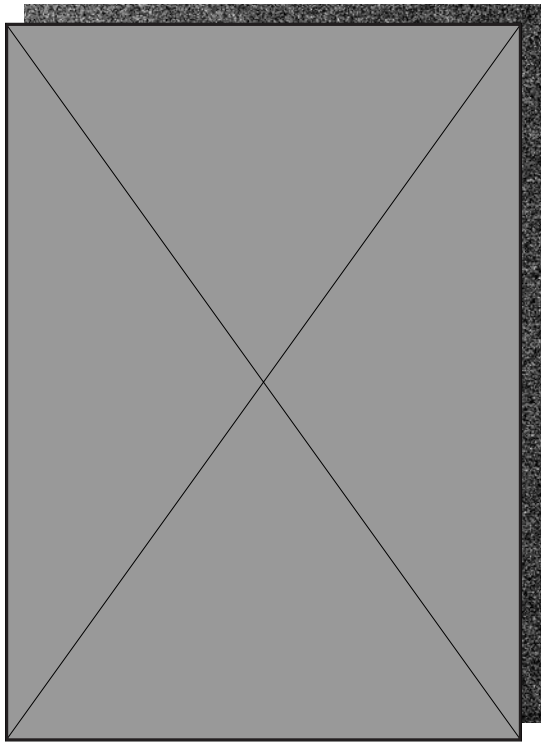
556 Le *fact checking* ou vérification des faits consiste à vérifier la véracité de faits et l'exactitude des données diffusées par les médias.

proposent aussi de questionner les usages politiques et sociaux dont elles sont l'objet[557]. » Taryn Simon a, comme Adam Broomberg, Oliver Chanarin, et Mishka Henner, quitté la sphère journalistique pour le domaine de l'art. Suite à la commande d'un photoreportage pour accompagner l'article *Life After Death Row* écrit par la journaliste Sara Rimer et publié le 10 décembre 2000 dans *New York Times Magazine*[558], elle a initié, *The Innocents* (2002), une investigation pour laquelle elle rencontre des Américains condamnés à la prison sur la base d'identifications photographiques et disculpés par des tests ADN :



Taryn Simon, *The Innocent*, 2002, impression jet d'encre et lettres adhésives au mur, 122,6 × 158,1 cm, vue de l'exposition *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure* présentée du 24 février au 17 mai 2015 au Jeu de Paume (Paris)

> j'ai entrepris d'enquêter sur le rôle de la photographie dans le système judiciaire. J'ai parcouru les États-Unis pour photographier et questionner des hommes et des femmes punis pour des crimes qu'ils n'avaient pas commis. Dans leur cas, la photographie a fourni au pouvoir judiciaire un instrument de transformation qui a fait de citoyens innocents des criminels ; elle a permis aux policiers de recueillir des témoignages qui, basés sur la mémoire visuelle, incriminaient les mauvaises personnes, et a aidé à obtenir des condamnations[559].



Carnet de Travail de Taryn Simon, polaroïds et notes, 2000-2002

Alors que l'intervention de Taryn Simon dans l'hebdomadaire américain consistait à réaliser le portrait de citoyens incarcérés, placés dans le couloir de la mort puis innocentés, l'œuvre prolonge ce travail en dehors du contexte journalistique. Au-delà des histoires individuelles, l'artiste examine alors la valeur des témoignages oculaires au sein de l'enquête policière pour finalement révéler l'usage partial de la photographie dans ce processus[560]. L'artiste rapporte notamment que le portrait d'un des condamnés à tort a été montré par la victime « en spécifiant que son agresseur lui ressemblait, mais

557 Laurence Corbel, « Portraits de l'artiste en enquêteur », art. cit.

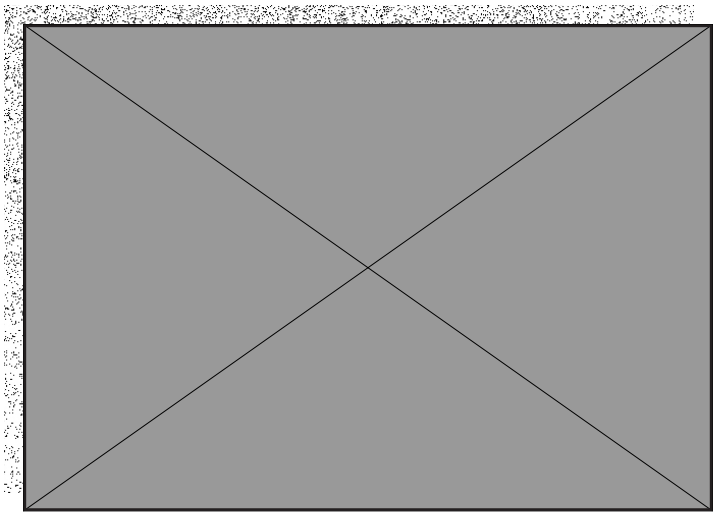
558 Sara Rimer, « Life After Death Row », *New York Times Magazine,* 10 décembre 2000.

559 Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, *op. cit.*, p. 36.

560 Pour une analyse plus complète de cette oeuvre voir Mirna Boyadjian, « La Puissance rédemptrice de l'image chez Taryn Simon », *Le Magazine (Jeu de Paume)*, http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/taryn-simon-2, 16 mars 2015 (consulté le 27 septembre 2016).

lui apparaissait plus jeune. Les enquêteurs ont par la suite substitué l'image à un portrait de Webb capté quatre ans auparavant[561] ».

Cette méthodologie réflexive est partagée par de nombreux artistes, il ne s'agit pas ici d'en proposer un panorama ou une typologie dans le champ de l'art[562]. Il est plutôt question d'examiner comment, chez les créateurs de notre corpus, l'enquête s'accomplit comme forme à investir renouvelée par l'accès numérique au monde. Plusieurs artistes « parcourent » en effet la planète depuis leur ordinateur, assis à leur bureau devant leur écran. Certains d'entre eux ont notamment trouvé dans *Google Earth View* ou *Google Street View* l'opportunité d'explorer, au moyen de flèches directionnelles, un flux d'images panoramiques restituant des espaces matériels, raccourcissant les temps et les distances, réduisant les efforts physiques, annihilant les obstacles relatifs à la sécurité ou à la confidentialité. Jon Rafman est souvent considéré comme l'un des premiers artistes à avoir eu recours à *Google Street View* pour son projet initié en 2008 intitulé *9-eyes* en référence aux neuf caméras placées sur le toit des véhicules *Google* assurant la prise de vue.

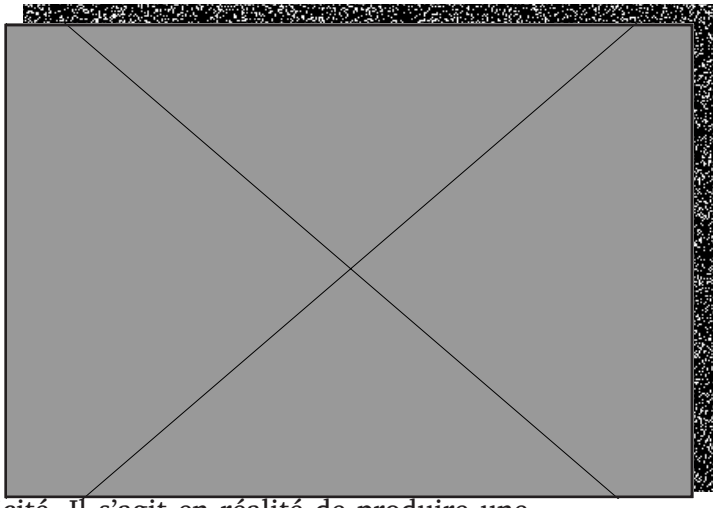


Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2011, Berlin, Peperoni books, p. 54-55

En décernant en 2011 la mention honorable à Michael Wolf pour *A Series of Unfortunate Events* réalisée à partir d'images *ready-made* collectées sur *Google Street View*, le *World Press Photo* lançait le débat sur la légitimité d'une enquête menée sur des images plutôt que dans l'espace physique. Cette approche inédite du réel semblait en effet bousculer les prédicats du photojournalisme, car le passage hasardeux de la voiture *Google* rompt avec l'instant décisif, la photographie automatique se substituant au photographe-témoin. Dans *Google Street View*, l'angle, le cadrage et la distance ne sont plus librement ajustables, mais prédéterminés. Plutôt que d'une rupture, il s'agit en fait d'un déplacement de l'acte photographique de l'espace physique vers l'espace représenté dans le logiciel où de multiples choix d'angles de vue, de cadrages, de formats, de zooms restent au demeurant possibles. Wolf, en soumettant sa photographie au prestigieux prix, sans doute plus en artiste qu'en photojournaliste, formulait une provocation à destination du secteur, il n'en demeure pas moins que la pratique, qui s'est largement répandue au sein de l'art, vient formaliser un nouveau rapport au réel.

561 *Idem.*

562 Pour cela nous renvoyons aux ouvrages précédemment mentionnés : Aline Caillet, *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, *op. cit.* ; Danièle Méaux, *Enquêtes : Nouvelles formes de photographie documentaire*, *op. cit.*



Doug Rickard, *A New American Picture* [2010], Londres, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2012, 144 p.

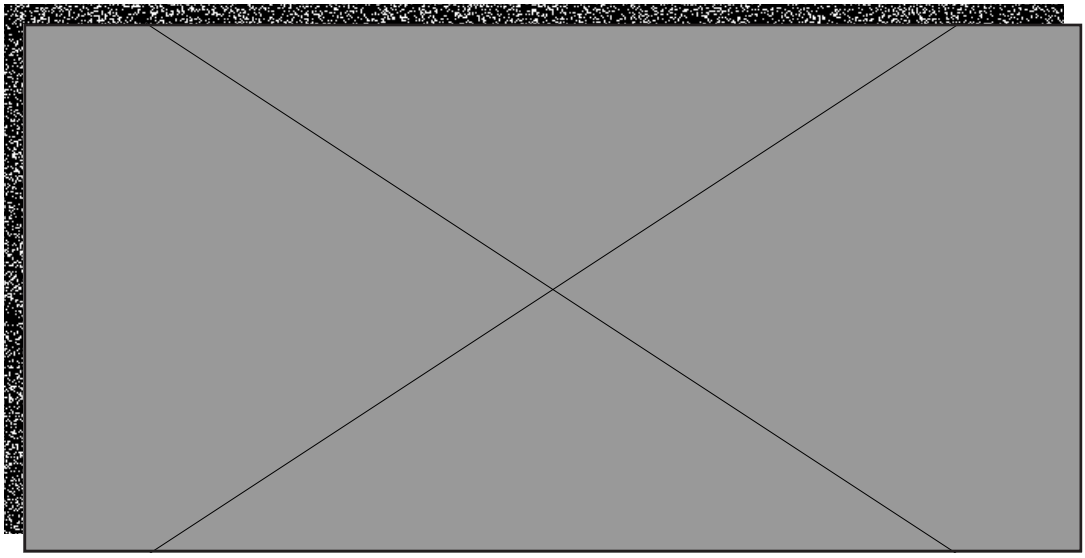
Parmi de nombreuses œuvres, celle de Doug Rickard, *A New American Picture*[563], présentée en 2010 sous la forme d'un livre (réédité en 2012) et de tirages d'exposition, est particulièrement exemplaire d'un recours à l'enquête en ligne. À partir de 2009, l'artiste américain entreprend de dresser un portrait des États-Unis qu'il escompte plus nuancé que celui des discours de la presse, de l'industrie culturelle et de la publicité. Il s'agit en réalité de produire une contre-enquête, comme peuvent le faire certains médias libres, en rendant visibles les conditions de vie des minorités, des Afro-Américains en particulier, dans une grande partie du pays. L'artiste explique :

> j'ai trouvé un site web nommé http://www.city-data.com qui constitue un forum de discussion. Il est organisé par nom de ville et conçu basiquement pour les gens qui déménagent pour le travail, ou pour quelque chose d'autre. Il est compréhensible et fortement utilisé. Je me suis rendu compte que dans des conversations postées en ligne je pouvais comprendre quels quartiers les gens essayaient d'éviter. […] Mes critères étaient quelque chose comme « quelle est la pire partie de Birmingham ? » ou « l'endroit à éviter à Memphis ? » et cela m'a aidé à trouver ces lieux depuis lesquels je voulais explorer chaque rue, bloc par bloc. Les groupes de discussion sur le site m'ont aussi donné la possibilité de percevoir ce qui était pensé localement au sujet du voisinage. Les gens argumentaient sur ce qui constituait le pire et le meilleur, et souvent des conversations racistes surgissaient. Je regardais aussi toujours sur *Google Maps* les boulevards et les rues nommées Martin Luther King ou quelque chose avec MLK à l'intérieur, pour tomber à cet endroit dans *Street View*. C'était le plus souvent la partie la plus détériorée de chaque ville […] Je l'avais anticipé, mais c'était exaspérant de voir un symbole d'espoir devenir un jalon de l'endroit où une ville est le plus délabrée[564].

Outre la lecture de ces témoignages et le relevé des quartiers mentionnés, l'enquête de l'artiste se poursuit par un reportage à travers

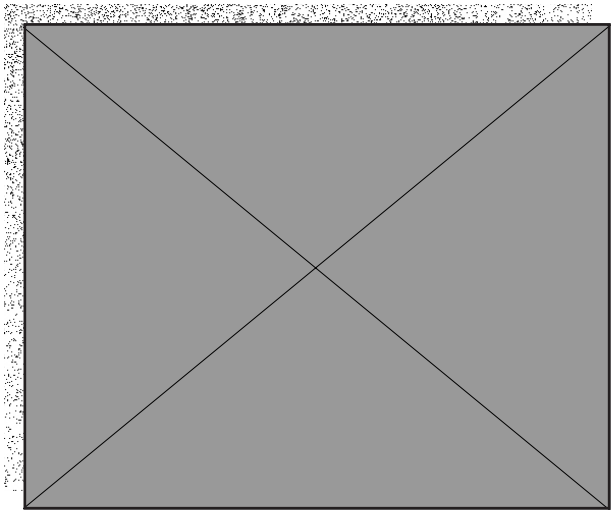
563 Cette œuvre de Doug Rickard a fait l'objet d'une analyse dans un article de Florian Bourgeois, paru dans la revue *Horsd'œuvre* n°38 dont nous avons dirigé l'édition intitulée *Art/Flux/Documentaire : Voir et montrer*.

564 « I found a website called http://www.city-data.com that consists of forum discussion groups. It is organized by city name and is basically designed for people who are relocating for a job, or something. It is comprehensive and heavily used. I found that from the conversations posted online I could figure out which neighborhoods people tried to avoid. […] My criteria were almost like "what is the worst part of Birmingham" or "areas to avoid in Memphis" and that would help me find those areas, and from there I would explore every street, block by block. The discussion groups on the site also gave me a sense of the local thinking about the neighborhoods. People would argue over what constituted "worst" and "best" and racial conversations would often arise. Also, I would always look on Google Maps for boulevards and streets named for Martin Luther King Jr., anything with MLK in it, and drop into Street View there. It was almost without exception the most broken part of every city. […] I anticipated it, but it was still infuriating to see a symbol of hope being a marker of where a city is most broken. » Doug Rickard dans « Doug Rickard et Erin O'Tool in Conversation », *A New American Picture*, Londres, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 137 [traduction personnelle].

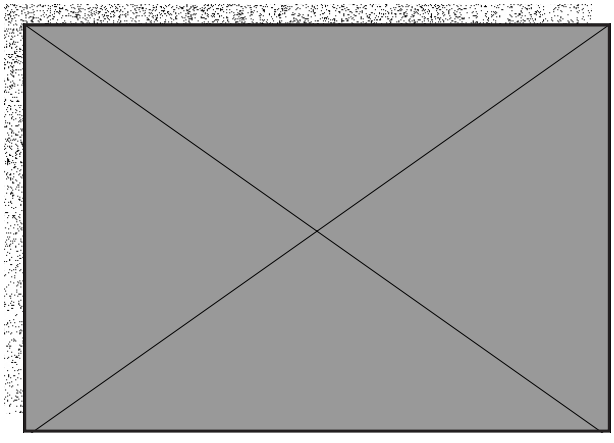


Doug Rickard, *A New American Picture* [2010], Londres, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2012, p. 24-25

Google Street View dans les lieux identifiés. Derrière les alléchantes promesses touristiques de la page d'accueil – « découvrez des sites célèbres dans le monde entier et des merveilles naturelles, et visitez comme si vous y étiez des musées, des stades et des petites entreprises » – se tient embusqué un système d'enregistrement qui consigne indistinctement la beauté et la laideur du monde contemporain. L'artiste se « rend » ainsi dans les espaces où l'offre d'emploi s'est tarie, les habitations vidées, où restent des populations défavorisées reléguées aux périphéries des centres d'activités professionnelles, sociales, culturelles, loin des lieux majestueux promis par *Google*. Et c'est pour perturber le modèle du rêve américain, son omniprésence dans les médias de masse, et le système de vision inédit qu'offre *Google Street View*, que l'artiste pointe son appareil photo sur l'écran de son ordinateur lui renvoyant les images des façades délabrées de ce qui fut autrefois un lieu rutilant de consommation, un joyeux espace de fête ou un foyer douillet.



Robert Frank, « Restaurant – Us 1 leaving Colombia, South Carolina et Television studio – Borbank California », *The Americans* [1958], Göttingen, Steidl, 2018, np.

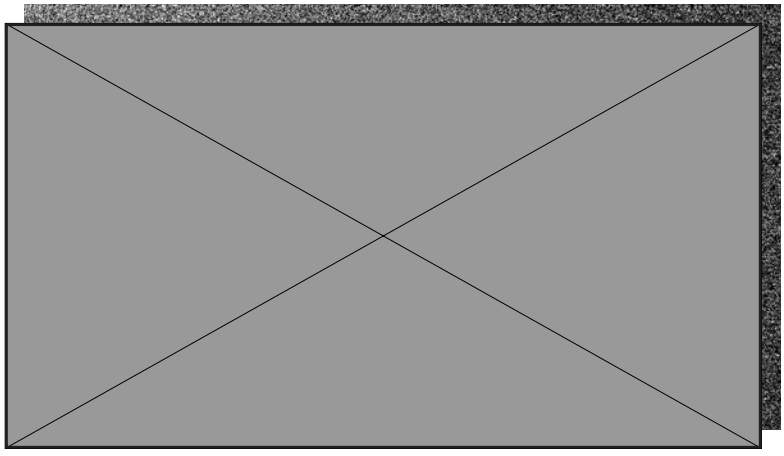


Lee Friedlander, « The Little Screens », *Harper's Bazaar*, 1963, photographies de Lee Friedlander, texte de Walker Evans, p. 126-127

À la fin des années 1950, les photographes faisaient entrer dans leur champ de vision un autre écran, celui des télévisions, présage, déjà, d'un nouvel accès au monde. Robert Frank photographiait les téléviseurs d'un restaurant et d'un studio de tournage en Californie dans la série *The Americans*. De façon plus systématique, Lee Friedlander avec « The Little

Screens »[565] produisait une série photographique de petits écrans, dans des pièces de maisons et des motels aux États-Unis. Chez les deux photographes, le moniteur était pris dans son contexte et les clichés témoignaient de l'emploi domestique et quotidien de l'objet. Les cadrages, excédant la surface des postes toujours allumés, provoquaient une mise en abîme de l'image dans l'image. Rickard, au contraire, resserre strictement le cadre sur l'image pour laisser l'objet médiatique et le contexte d'apparition hors-champ. Il plonge de la sorte le spectateur dans le lieu par la seule médiation de l'image créée, tentant de renforcer l'immédiacie par l'effacement en post-production des boutons de navigation et des marqueurs de propriété de *Google*.

Pour ce faire, l'artiste aurait pu choisir, comme la plupart de ses pairs – notamment Mishka Henner avec les œuvres *Fifty-One US Military Outposts* et *Dutch Landscapes* présentées plus tôt –, la fonction capture d'écran qui permet de sauvegarder l'image affichée sur l'ordinateur. Celle-ci constitue une forme photographique, car comme l'explique Christelle Proulx, doctorante en histoire de l'art, elle est un enregistrement visuel, une empreinte automatique, une inscription référentielle qui relève du photographique tel que Philippe Dubois l'a défini[566]. L'appareil d'enregistrement ne fait pas face dans ce cas à une interface visible, mais opère de l'intérieur, néanmoins la capture vient bien arrêter le flux des informations sous la forme d'une « inscription référentielle[567] ». Doug Rickard ne disqualifie pas ce procédé en privilégiant l'emploi de l'appareil photographique, mais préfère produire dans *A New American Picture* une forme négociée qui vient inscrire sa pratique dans l'histoire du reportage photographique américain et concentrer son questionnement sur l'enquête de terrain à travers *Google Street View*. À l'instar des voyages réalisés par Walker Evans, Robert Frank ou encore Garry Winogrand au volant de leur automobile, c'est bien depuis un véhicule en mouvement, la voiture *Google* équipée d'un appareil, que sont capturées une première fois ces scènes de rue. Enregistrées automatiquement, celles-ci ne font pourtant pas l'objet d'une vision puisqu'aucun œil biologique ne les a scrutées et sélectionnées, et qu'elles pourraient potentiellement n'être jamais vues. Mais lors de ses navigations dans le logiciel, l'artiste se déplace le long des larges



Doug Rickard à son bureau, « *Street Art Using Google Maps* », *PBS NEWS HOUR*, 2012, reportage télévisé, 7' 10

565 La série *The Little Screens* de Lee Friedlander a été d'abord été publiée dans le magazine *Harper's Bazaar* en 1963 sous la forme d'un « essai photographique » composé de six images accompagnées de commentaires de Walker Evans.

566 Christelle Proulx, « Photographier l'image dans son milieu numérique : la capture d'écran et le cas d'After Faceb00k », *Archiver le présent*, http://archiverlepresent.org/explorations/photographier-limage-dans-son-milieu-numerique, 2018 (consulté le 20 février 2018).

567 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 64.

artères urbaines comme ses homologues de la *Street Photography* et y réalise des gestes photographiques similaires, car c'est à ce moment qu'opère la vision, la sélection de la scène, le choix de la distance, du point de vue et du cadrage, et finalement la capture photographique. Dans *Sur la photographie*, Susan Sontag dresse une analogie entre le flâneur baudelairien et le photographe de rue qui constitue, dit-elle, « une version armée du promeneur solitaire[568] ». De la même façon, Rickard flâne et observe les rues, les places, les jardins publics, pour révéler l'envers du décor de la vie bourgeoise.

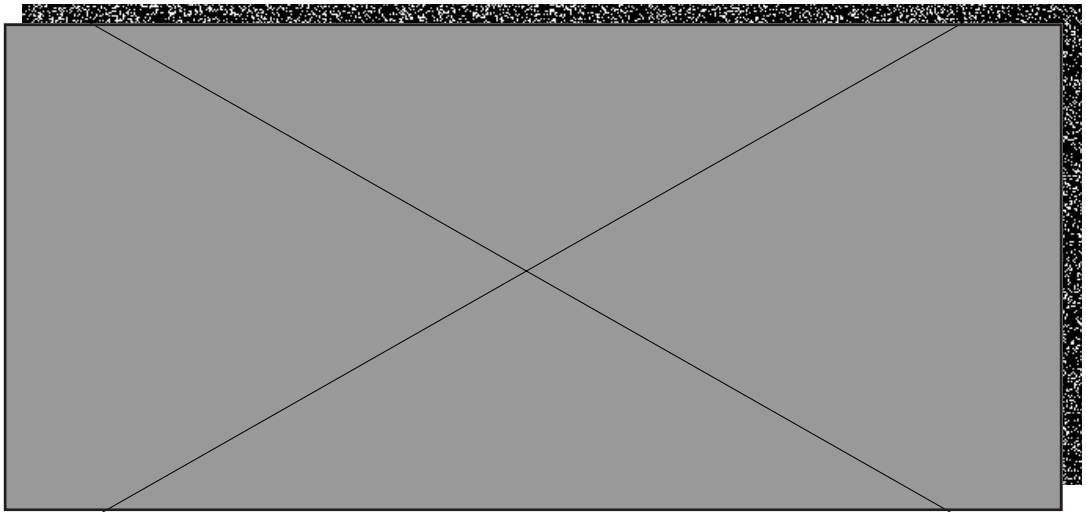
Ce n'est pourtant pas l'espace physique que parcourt l'artiste américain, mais un espace numérique restitué par des prises de vue déjà-là. Alors, contrairement à ce qui singularise habituellement les photographies, celles prises par Rickard ne fixent pas le temps qui s'est arrêté bien avant. Toutefois, l'artiste suspend bien un écoulement, celui du flux plus lent des images que *Google Street View* met à jour grâce aux passages réguliers de sa flotte de véhicules. Au cours des années, la technologie s'est améliorée, la qualité des images a augmenté. Les anciennes vues ne nous sont plus directement accessibles, remplacées par de nouvelles[569]. En effet, alors qu'Internet est couramment envisagé comme une archive, ses contenus sont en réalité régulièrement écrasés, renouvelés, perdus. Avec ses photographies, Rickard procède à une double sauvegarde : il dresse le portrait d'une fraction décrépite de l'Amérique du Nord à la fin des années 2000, tout comme il conserve les caractéristiques plastiques de l'imagerie que produisait alors le logiciel de navigation.

Au-delà du sujet de recherche, de la délimitation d'un terrain, de la vérification d'hypothèses au moyen d'observations, le reportage photographique chez Rickard se double d'un travail analogue à l'enquête, ou pour le dire autrement les gestes photographiques, en requérant une consultation de documents déjà-là, un tri, une sélection, la constitution d'une archive, deviennent simultanément des gestes d'enquête. Et, ce que suggère finalement Doug Rickard, dans une attitude conforme à celle généralement admise dans le champ de l'art et du documentaire, est que l'enquête elle-même est un mécanisme qui oriente les significations. Malgré le soin apporté à l'effacement, la présence du système comme outil d'enregistrement perdure, trahie par la hauteur des prises de vue qui n'est pas celle du passager et par les visages floutés. À son insu, le service en ligne ne tient pas ses promesses de voyages idylliques, il se divulgue comme système de surveillance et se maintient en tant que dispositif au sens octroyé à ce terme dans le deuxième chapitre de cette thèse. Aussi machinique et automatique que soit *Google Street View* comme outil d'enquête qui permet ici de livrer le visage d'une Amérique invisibilisée, ses caméras renforcent l'atmosphère d'aliénation et accentuent la perception catastrophiste de ces zones où les opportunités sont inexistantes et les perspectives chimériques. L'artiste entreprend alors de

568 Susan Sontag, *Sur la photographie* [1977], traduit par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008, p. 85-86.

569 Depuis 2014, une nouvelle fonctionnalité permet de « remonter » le temps et de retrouver les prises de vue précédentes.

profaner le dispositif en tirant profit de ses failles pour livrer sa recherche comme une construction tout à fait subjective. Sur les photographies reviennent des groupes épars d'hommes dont l'absence de traits ne suffit pas à masquer le désœuvrement, des espaces publics sales, des murs tagués, des lieux en friche. Sans rien retirer à la validité de ce qu'il montre – les images procèdent d'enregistrements successifs –, l'artiste, chaque fois qu'il décide de conserver ces scènes plutôt que d'autres, joue des stéréotypes sociaux et raciaux pour mieux les mettre en lumière. À la question « [a]vez-vous également consulté des zones plus riches sans rien trouver d'attractif ou les avez-vous évitées ? », l'artiste répond : « [a]u début, j'ai commencé à les explorer un peu et j'ai envisagé de juxtaposer les extrêmes, mais je n'ai trouvé aucune raison de poursuivre. J'ai grandi dans un endroit comme celui-là – je n'avais pas besoin de voir à quoi il ressemble. Ce n'était tout simplement pas intéressant pour moi[570]. » Parmi les images, l'artiste choisit également celles dans lesquelles les espaces sont esthétisés par la lumière orangée du soleil qui décline en fin de journée, dans lesquelles les rues sont embellies par des teintes aquarellées évoquant les images de Stephen Shore (1947-) et les photographies des années 1970. L'artiste suggère que si la technologie change notre perception du monde, l'inverse se produit également : une technologie réussit parce qu'elle puise dans des formes fondamentalement anciennes.



Doug Rickard, *A New American Picture* [2010], Londres, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 14-15.

Pour le spectateur familier de la fabrique des images contemporaines, les flous et les couleurs doucereuses peuvent ainsi évoquer les filtres *vintage* proposés par des applications comme *Instagram.* L'entremise de l'enquête est alors comme matérialisée par cet intermédiaire physique, tenant le spectateur à distance de lieux dans lesquels il n'a finalement pas le sentiment véritable d'entrer.

Considérer l'enquête comme un processus situé, c'est-à-dire indissociable de l'enquêteur, du terrain d'investigation, des moyens mis en œuvre,

570 « EO: Did you also check out more affluent areas and not find anything visually compelling there, either, or did you avoid them? DR : I initially started to explore them a little bit and considered juxtaposing the extremes, but I found no reason to pursue it. I grew up in a place like that – I didn't need to see what it looked like. It just wasn't interesting me. » Doug Rickard dans « Doug Rickard et Erin O'Tool in Conversation », art. cit., p. 138 [traduction personnelle].

renvoie au pragmatisme de John Dewey. Prônant une transformation radicale de la philosophie, qui doit devenir opératoire et expérimentale, l'auteur a consacré, en 1938, un ouvrage à cette question[571]. Dans celui-ci, le théoricien établit que l'enquête, qui n'est pas réservée à une discipline, mais qui prend part à tous les champs de la vie, naît d'un doute, d'une remise en cause de faits institués, du caractère indéterminé d'une situation. Il précise que ce déséquilibre ne peut être immédiatement résolu, mais que l'indétermination n'est pas totale et qu'à partir de ce qui est su et perçu, il est possible de forger des hypothèses, qui permettront à leur tour la formalisation d'une problématisation. La singularité de Dewey consiste à mettre l'accent sur cette étape, plus que sur l'étape suivante de la résolution. C'est ce schème que mènent à bien les artistes du corpus. Plus encore, si l'enquête est un moyen de recherche qui s'actualise avec les technologies du visuel, ce que nous apprend Dewey c'est qu'elle est aussi une pratique, une action. Plutôt que de documenter extérieurement un nouveau système de visualisation, les artistes prennent le parti d'en expérimenter l'usage.

Alors que l'enquête comme instrument discursif mène parfois à l'aliénation, à l'effacement, à la sujétion des individus comme dans le cas des enquêtes policières documentées par Taryn Simon, son appropriation par les artistes accomplit un retournement qui permet de contester les discours dominants. Il ne s'agit pas, en effet, pour les artistes d'établir une contre-vérité, mais plutôt une solution circonstancielle, qui peut-être pensée sous le prisme de l'« assertabilité garantie » de John Dewey, une forme de connaissance révisable, mais non arbitraire, ou de la « contre-information » de Gilles Deleuze, davantage un acte que des données alternatives.

b• Contre-information et assertabilité garantie

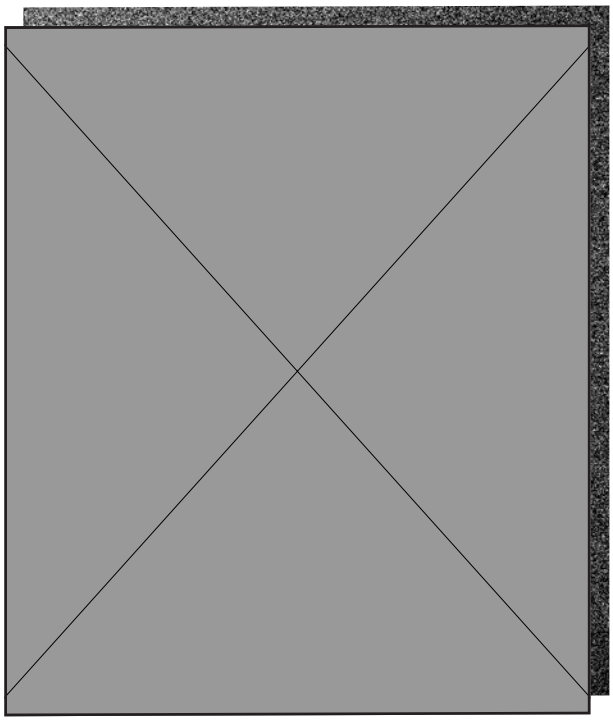
Dans le contexte post-11-septembre, au sein duquel s'inscrit cette recherche, la sphère informationnelle a largement été irriguée par diverses remises en causes des versions médiatisées et légitimées des événements, à bon ou à mauvais escient. Cette perplexité vis-à-vis des interactions entre le politique et les médias s'est amplifiée sous l'influence croissante des usages sociaux d'Internet. Dans sa version extrême, cette perplexité s'est traduite entre autres par la toute récente popularité du terme « post-vérité » dans les médias d'information et les allocutions des hommes et femmes politiques qui vient souligner la prise de conscience d'une ère dans laquelle certains discours s'autorisent, par nécessité idéologique, à orienter sciemment la compréhension des faits. Le préfixe « post » supposerait qu'une nouvelle époque succéderait à une ancienne, ici en l'occurrence, à une période que l'on présumerait par déduction vertueuse sur le plan du discours. Or, dès 1964, Hannah Arendt ouvrait ainsi son essai « Vérité et politique » :

> L'objet de ce livre est un lieu commun. Il n'a jamais fait de doute pour personne que la vérité et la politique sont en assez mauvais

571 John Dewey, *Logique : la théorie de l'enquête* [1938], Paris, Presses universitaires de France, 1967, 696 p.

> terme, et nul, autant que je sache, n'a jamais compté la bonne foi au nombre des vertus politiques. Les mensonges ont toujours été considérés comme des outils nécessaires et légitimes, non seulement du métier de politicien ou de démagogue, mais aussi de celui d'homme d'État[572].

Par la suite, l'autrice démontre que la vérité relative aux faits historiques et sociaux est toujours contingente, car ces derniers sont donnés à comprendre à travers des récits, dès lors la vérité de fait n'est jamais loin de l'opinion.



Mème comparant l'investiture de Barack Obama en 2009 et celle de Donald Trump en 2017.

Plus récemment encore, le terme « faits alternatifs » est apparu dans la bouche de Kellyanne Conway, conseillère de Donald Trump, lors de la polémique entre l'équipe du candidat fraîchement élu et la presse sur le nombre de personnes présentes à sa cérémonie d'investiture. Bien que l'usage de l'expression « faits alternatifs » témoigne d'un manque certain de répartie dans une situation de mauvaise foi, il vient illustrer de façon grotesque, et néanmoins efficace, un emploi politique intentionnel de ce relativisme des faits. La presse propose aussitôt une comparaison des photographies des deux événements pour « rétablir la vérité ». Celles-ci sont immédiatement fictionnalisées par un mème[573] qui exhale et annule simultanément la fonction de preuve de la photographie. Sur le cliché de l'investiture de Trump, un faux zoom dans l'image révèle que l'espace blanc de l'esplanade serait composé des coiffes immaculées de membres du Ku Klux Klan. Si le but est de discréditer le nouveau président et le recours au relativisme de ses communicants, l'ajout de l'image des fanatiques encapuchonnés construit une narration qui joue sur le présupposé de la photographie comme preuve, mais qui contrefait du même coup la signification de la photographie de l'événement en s'appuyant sur la complicité du spectateur, qui sait pertinemment que la foule présente n'était pas ainsi vêtue.

L'analyse de ce mème permet de dresser le portrait de l'ère médiatique actuelle dans laquelle Internet a accru les sources d'information, superposé de façon systématique le déroulement des événements et leur médiatisa-

572 Hannah Arendt, « Vérité et politique » [1964], *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989, p. 289.

573 Sa première occurrence semble être celle du site parodique Nord Presse : https://nordpresse.be/trump-avait-raison-voici-on-a-limpression-cetait-vide-etait-rempli (consulté le 1 août 2019).

tion, reformulé et multiplié les bulles de filtres[574], complexifié l'usage des images, autorisé des interventions critiques, créatives et collaboratives des internautes et fait émerger dans un même temps les modalités propices à la désinformation volontaire et les armes contre cette dernière.

Si la contingence des faits, soulignée par les artistes dans les années 1990-2000, a été l'un des ressorts de la portée émancipatrice de l'art en critiquant l'autoritarisme des discours, elle est utilisée aujourd'hui – parfois de façon assez décomplexée et cynique – dans le champ politique comme un outil de manipulation de l'opinion publique. Davantage encore, on peut se demander si en inaugurant une ère de scepticisme et de relativisme, de remise en cause de la possibilité même de vérité, elle n'annihilerait pas l'existence de récits communs et ne pourrait pas constituer une entrave au fonctionnement collectif et démocratique. Dans un tel contexte, comment les artistes peuvent-ils rester critiques, jouer un rôle politique ? Peuvent-ils continuer à incarner des figures subversives en ayant recours à l'indifférenciation réel-fiction alors qu'elle s'est immiscée dans la société ? Doivent-ils, et peuvent-ils, adopter une attitude rédemptrice pour tenter de restituer aux images et à l'information une supposée vertu ?

Les positionnements des artistes que nous étudions ne sont pas homogènes et recouvrent, de fait, des stratégies très diverses qui traversent l'histoire du documentaire marquée par le débat entre les tenants d'une approche naturaliste – le documentaire comme fait évident – et les constructivistes – le documentaire comme construction sociale. Foncièrement en désaccord avec l'idée d'un documentaire naturellement mimétique et transparent, l'artiste et théoricienne Hito Steyerl souligne l'existence de ce qu'elle nomme une « incertitude documentaire » :

> Le poststructuralisme nous a appris que la « réalité », la « vérité », ainsi que d'autres notions de base sur lesquelles reposent les définitions possibles du documentaire, sont, au mieux, aussi nettes que des reflets à la surface d'une eau agitée. Mais avant de nous noyer dans les incertitudes et les ambiguïtés que ces paradigmes impliquent, je suggère de poser une vérité cartésienne très désuète. Car dans toute cette ambivalence, notre confusion est la seule chose qui peut être certaine et à laquelle nous pouvons nous fier. Elle représentera toujours, de manière inconsciente, notre réaction au documentaire. Le doute permanent, l'incertitude constante (ce que nous voyons est-il « vrai », « réel », « factuel », etc. ?) accompagne la perception du documentaire contemporain telle une ombre. Je me permets d'avancer l'idée que cette incertitude n'est pas une carence honteuse qu'il

574 La notion de bulle de filtre a été théorisée en 2011 par Eli Pariser dans son livre *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You.* Selon celui-ci, les algorithmes qui structurent les réseaux sociaux et les moteurs de recherche renvoient les utilisateurs à ce qu'ils ont l'habitude de consulter et par conséquent tendent à les conforter dans leurs opinions au lieu de les confronter à des informations alternatives susceptibles de les amener à se questionner. Au sujet du débat sur l'existence et le caractère inédit des bulles de filtre lire Olivier Ertzscheid, « La poule de la bulle de filtre et l'œuf de l'éditorialisation algorithmique », *Affordance*, https://www.affordance.info/mon_weblog/2015/06/poule-bulle-de-filtre-oeuf-editorialisation-algorithmique.html, 8 juin 2015 (consulté le 15 juillet 2019) ; André Gunthert, « Et si on arrêtait avec les bulles de filtre ? », *L'Image sociale*, https://imagesociale.fr/3666, 13 novembre 2016 (consulté le 6 mars 2019).

> convient de dissimuler : elle constitue, en fait, la qualité principale des modes documentaires contemporains[575].

Rabih Mroué, pour sa part, s'attache à maintenir une certaines indétermination entre des faits fictionnels et des faits factuels. À ce qui semble être l'autre extrémité du spectre, David Birkin interrogé sur les conditions d'un art politique répond que :

> Dans son discours de remerciement pour le prix Nobel de littérature 2005, *Art, vérité et politique,* Harold Pinter a observé qu'il n'existait pas une seule vérité dans la dramaturgie, mais qu'il y en avait beaucoup. « Ces vérités se défient, se reculent, se reflètent, s'ignorent, se taquinent, sont aveugles les unes aux autres. » Ce n'est pas le cas en politique. Là, a-t-il soutenu, la vérité et le mensonge sont mutuellement exclusifs. Les armes de destruction massive existent ou n'existent pas. Le massacre de Bowling Green a eu lieu ou n'a pas eu lieu. 350 millions de livres sterling par semaine seront soit dépensés pour le service national de santé, soit ils ne le seront pas. Mais la vérité politique peut être mercurielle et fragile – maintenant plus que jamais, dans ce climat de fausses nouvelles et de faits alternatifs. Les artistes, comme les journalistes et les activistes, doivent définir la vérité et la défendre[576].

Alors que selon Hito Steyerl et Rabih Mroué, le documentaire est toujours soumis au doute, David Birkin enjoint les artistes à confirmer les faits établis. Ces positions ne sont néanmoins pas aussi inconciliables qu'elles paraissent, et c'est dans les mots de François Niney, au sujet des images, que l'on peut trouver un possible compromis applicable au documentaire artistique : « ce n'est pas parce que la prise de vue est faillible qu'il faut tomber dans l'excès inverse et dire, dépité, qu'elle ne peut rien attester du tout (comme si l'on renonçait à parler parce que les mots peuvent mentir !). À défaut d'être des preuves instantanées, les prises de vue peuvent fournir des indices, des présomptions, des témoignages, des corroborations, des arguments, à condition de les interroger et de savoir qu'elles peuvent (se) tromper[577]. » Si nous pensons que c'est plutôt le regardeur que l'image qui se trompe, ce champ lexical de l'investigation nous ramène à John Dewey. Alors qu'au sens commun, l'expérimentation scientifique prétend fonder la vérité d'un énoncé, pour l'auteur pragmatiste, l'enquête mène à une « assertabilité garantie ». Dit autrement, loin d'être catégorique, l'enquête débouche sur un énoncé valable au vu des modalités observées et retenues

---

575 Hito Steyerl, « L'Incertitude du documentarisme », art. cit., p. 66-67.

576 « In "Art, Truth and Politics", his acceptance speech for the 2005 Nobel Prize in Literature, Harold Pinter observed that there is no one truth to be found in drama – there are many. "These truths challenge each other, recoil from each other, reflect each other, ignore each other, tease each other, are blind to each other." Not so in politics. There, he argued, truth and falsehood are mutually exclusive. Weapons of mass destruction either exist or they do not. The Bowling Green massacre either happened or it didn't. GB£350 million a week will either be spent on the National Health Service or it won't. But, political truth can be mercurial and fragile – never more so than now, in this climate of fake news and alternative facts. Artists, like journalists and activists, need to define the truth and defend it. » David Birkin, « How Important is Art as a Form of Protest? », *Frieze,* https://frieze.com/article/how-important-art-form-protest#David%20Birkin, 31 mars 2017 (consulté le 11 mars 2019) [traduction personnelle].

577 François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 135.

pour résoudre le problème initial. Elle n'identifie pas le caractère véritable ou l'ontologie des choses, mais établit ce qui vaut dans des circonstances données, au regard d'une expérience vécue, des interactions entre des individus et un milieu précis.

La faiblesse du journalisme dans sa documentation du monde est généralement associée à sa doctrine objectiviste et positiviste. La réussite des arts à cet égard réside dans leur capacité à émettre des propositions circonstanciées et situées, issues d'un processus d'enquête, expliquant la présence quasi incontournable de cette dernière comme méthodologie des œuvres à dimension documentaire. Et c'est en cela que ces projets artistiques deviennent des contre-informations efficaces, non pas tant des informations alternatives à celles des médias, mais des contre-informations au sens que Deleuze accorde au terme dans *Qu'est-ce que l'acte de création* ?[578]. Dans cette conférence, le philosophe explique que le contrôle ne requiert plus les lieux d'enfermements décrits par Foucault[579] puisqu'il se trouve dans l'information qui constitue des « mots d'ordre » organisant la société. Pour la contrer, nous avons besoin de contre-information, ajoute-t-il. Toutefois renseigner autrement ne peut suffire, et la contre-information ne devient efficiente qu'à la condition de relever d'un acte de résistance. L'acte de création peut être un acte de résistance, une lutte active, car il s'affranchit du contrôle en général et de celui de l'information en particulier. « L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information[580] », dit Deleuze[581]. Si cela n'est pas exactement valable pour toutes nos œuvres, certaines fournissant des renseignements, c'est toutefois la particularité du photogramme de Broomberg & Chanarin. Quoi qu'il en soit, les œuvres analysées ici résistent aux discours de contrôle, car elles ne se réduisent pas aux informations transmises et surtout ne sont pas des plaidoyers pour la vérité. En livrant une méthodologie empirique et en aboutissant à des propositions toujours provisoires et circonstanciées, elles échappent au dogmatisme et s'établissent comme contre-information. La notion d'essais, que nous avons retenue pour qualifier les formes documentaires dans le champ de l'art, vient ici souligner combien ces dernières relèvent d'une « unité contextuelle[582] », d'une résolution conjoncturelle plus qu'exhaustive et perpétuelle.

---

578 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence donnée dans le cadre des « mardis de la fondation », FEMIS, Paris, 1987, [En ligne], http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html (consulté le 7 août 2019).

579 Voir l'ouvrage de Foucault sur lequel nous reviendrons un peu plus loin : Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 424 p.

580 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », art. cit.

581 À l'inverse, Jean-Paul Doguet défend une similitude entre l'art et la communication linguistique car selon lui, l'art ne peut être réduit à un objet mais relève d'un processus qui a pour commencement la création de l'œuvre et comme aboutissement l'expérience toujours renouvelée du spectateur. Voir Jean-Paul Doguet, *L'Art comme communication : pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

582 Aline Caillet, *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, *op. cit.*, p. 59.

La qualification d'anti-journalisme ne visait pas à sublimer le rôle de l'artiste face au journaliste, mais plutôt à réfléchir à son positionnement face au réel. La « Charte d'éthique professionnelle des journalistes » mentionne la calomnie, les accusations sans preuve, la déformation des faits et le mensonge comme « les plus graves dérives professionnelles[583] », et la plupart des discours médiatiques sont émis en maintenant l'illusion qu'ils ne constitueraient aucunement un point de vue, une opinion, une construction. Au contraire, l'injonction à la vérité ne dirige plus l'art depuis le XIXe siècle et, les artistes qui cherchent à documenter le monde aujourd'hui, ne prétendent pas davantage à celle-ci. Leurs œuvres sont toutefois des contre-informations au sens que Deleuze attribue à cette notion, dont l'une des modalités se réalise dans le dévoilement de faits dissimulés. Plus exactement, leur dimension contre-informationnelle s'établit comme acte de résistance en constituant une lutte contre la soustraction de certains phénomènes à notre perception visuelle.

583 Cette charte existant depuis 1918 a été révisée en 2011 par le Syndicat national des journalistes. Elle est disponible sur http://www.snj.fr/content/charte-d%E2%80%99%C3%A9thique-professionnelle-des-journalistes (consulté le 8 juillet 2019).

II.
L'invisible comme sujet de prédilection

1• De la dissimulation au regard

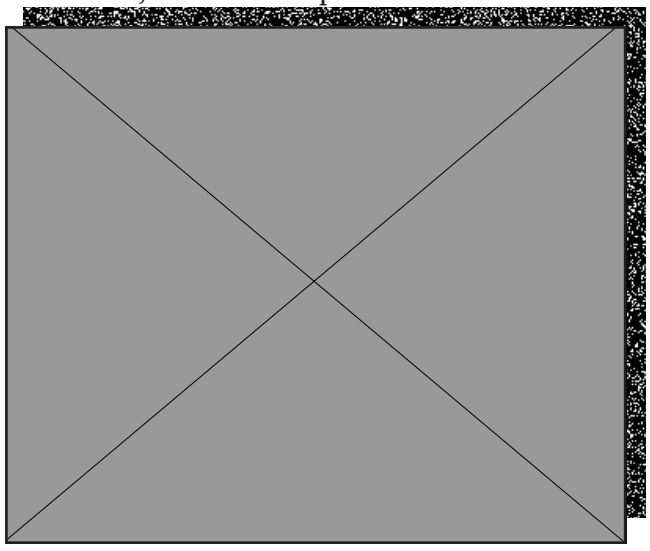
Si le corpus défini porte fréquemment sur des images créées, c'est parce que les artistes identifiés considèrent qu'il reste des phénomènes à dévoiler et à figurer. Ils s'intéressent à des mécanismes tout à fait contemporains, mais discrets et sous-jacents, éloignés de l'actualité événementielle, sans constituer totalement des angles morts du journalisme, puisque certains médias alternatifs s'en préoccupent aussi. Mais contrairement au *credo* photojournalistique le plus fréquemment admis, les artistes ont conscience de l'embarras de la photographie à transmettre des connaissances et à permettre la constitution d'un savoir. Plutôt que de tenter d'enregistrer la supposée limpidité du monde à travers un medium supposé tout aussi transparent, ils vont s'employer à saisir le caractère impénétrable d'objets dissimulés au regard du grand public et à fournir au spectateur un ensemble de données lui permettant d'augmenter le sens de ce qui est représenté par l'image. Les artistes étudiés dans cette recherche placent particulièrement au cœur de leur démarche la divulgation de faits contemporains qui sont soustraits à la perception visuelle. Ils s'attachent en premier lieu au fonctionnement d'Internet, qui semble hors de portée de l'enregistrement photographique. Si ce paradoxe engendre un défi formellement et artistiquement enthousiasmant, il paraît témoigner aussi d'un intérêt pour la façon dont se renégocie le visible aujourd'hui, ainsi que pour le rôle que peuvent jouer conjointement l'entreprise documentaire et l'image artistique face à ce réagencement.

a• Visibilisation d'Internet

Boris Beaude, chercheur en humanités numériques relève que :

> La présence d'Internet, et plus encore son intensité, ne s'exprime pas par de vastes voileries saturées de véhicules, d'immeubles florissants ou de vastes centres commerciaux. La spatialité d'Internet, aussi importante soit-elle, reste d'une rare discrétion, faite de liens invisibles qui se tissent pourtant chaque jour un peu plus, et de relativement modestes infrastructures. Cette discrétion formelle, sans aucun doute, crée une difficulté supplémentaire à l'appréhension de la puissance fonctionnelle et relationnelle de l'Internet, qui ne correspond en aucun cas à sa présence territoriale[584].

La discrétion décrite par Beaude pointe une existence d'Internet qui s'opère sur le mode du retrait, de l'effacement, du voilement et dont la visualisation s'exerce par le recours à des métaphores – comme la toile ou le réseau –, c'est-à-dire par une logique de substitution d'une idée par une image évocatrice. Or plusieurs artistes entreprennent de démanteler le mythe trompeur de l'immatérialité informatique qui suggère que les données sont conservées et partagées dans des « nuages » et circulent par des voies tout aussi vaporeuses. La dimension physique d'Internet, documentée par des enregistrements visuels, est alors au cœur de plusieurs œuvres du corpus. Dans la série *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007)[585], Taryn Simon photographie des câbles sous-marins transatlantiques affleurants à Avon dans le New Jersey. Le texte accompagnant le tirage indique que ces câbles « [c]onstruits en fibres optiques [...] s'étendent de Saunton Sands (Royaume-Uni) au littoral du New Jersey. […] Ils refont surface directement au siège de VSNL International où, amplifiés, les signaux se scindent en longueurs d'onde distinctes permettant à la fois les appels téléphoniques transatlantiques et les communications par Internet. […] Depuis 2005, des installations similaires relient tous les continents de la planète, à l'exception de l'Antarctique[586] ».



Taryn Simon, *Transatlantic Sub-marine Cables Reaching Land VSNL International Avon, New Jersey, An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007, impression jet d'encre, 94,6 × 113,7 cm

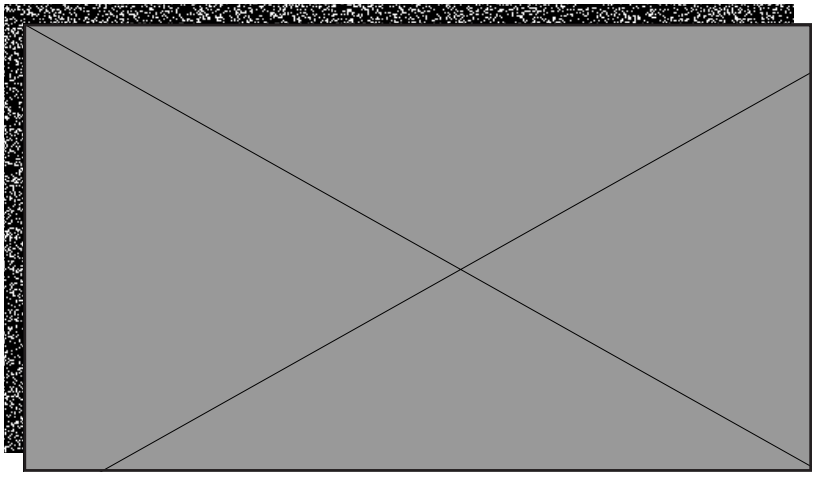
Bien qu'ils proposent une base de ressources cartographiant le web, c'est-à-dire une représentation graphique, réduite et normée du réseau qui en dissout la matérialité, c'est toutefois par une vidéo des câbles qui serpentent sur les fonds marins que Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin amorcent la version filmique de l'œuvre *World Brain*[587]. À ces images trouvées sur *YouTube* succèdent d'autres, décrivant l'installation des fils de télécommunication par des navires qui les déroulent entre les continents. Une visite filmée

584 Boris Beaude, *Internet, changer l'espace, changer la société*, *op. cit.*, p. 209-210.

585 Une étude de cette série est réalisée dans la partie suivante.

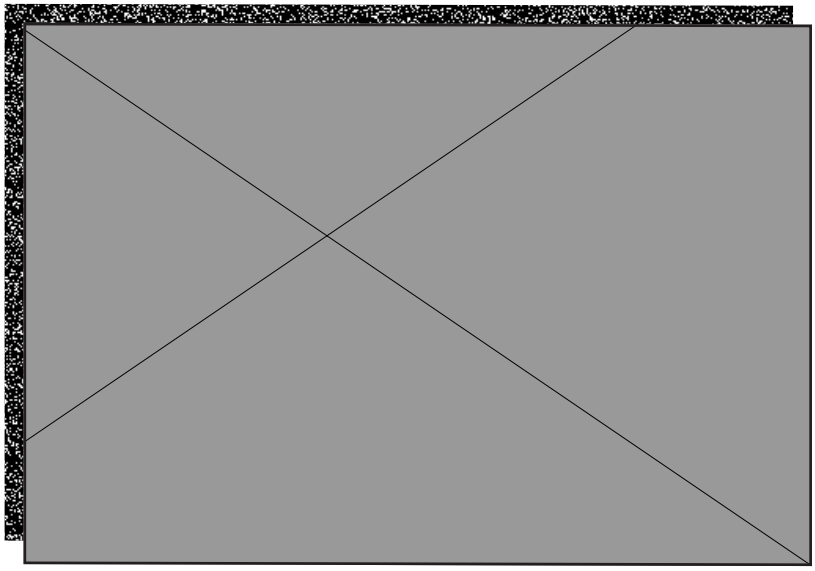
586 Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, *op. cit.*, p. 59.

587 Cette œuvre qui existe, entre autres, sous la forme d'une plateforme et d'une vidéo a été analysée dans le chapitre II.



Stéphan Degoutin et Gwenola Wagon, *Word Brain*, 2015, vidéo (couleur, son), 73'08

d'un *data center* permet ultérieurement de visualiser ces infrastructures, particulièrement archétypales d'une forte mais peu accessible matérialité d'Internet. Dans *Globodrome* de Gwenola Wagon, la dernière traversée du voyage, entre les rives américaines et les côtes britanniques, s'effectue le long des câbles sous-marins dont on visionne l'installation en vidéo. Stéphane Degoutin par ailleurs, réalise une collecte de photographies de *data centers* dans un ouvrage édité à la demande et intitulé *La Société nuage 1*[588].



Sean Snyder, *Cloud Sediment (Gstaad)*, 2016, video (couleur, son), 7'47, vue de l'exposition *Eye of The Huracán* présentée du 25 novembre au 24 décembre 2016 à Schloss (Oslo)

C'est à ces « fermes de données » qu'est également consacrée la vidéo *Cloud Sediment (Gstaad)* (2016) de Sean Snyder. Au lieu d'y pénétrer et d'exposer les équipements de stockage de l'information, un drone reste à l'extérieur du *Swiss Fort Knox* et filme pendant sept minutes et quarante-sept secondes l'entrée de l'édifice qui seule témoigne de l'existence de l'infrastructure abritée à l'intérieur de la montagne. Les images alternent entre des vues en plongée des paysages alpins enneigés et de l'accès semblable à un bunker, filmées par l'appareil aérien, et des contre-plongées prises depuis le sol avec une caméra pour rendre visible le drone. La structure en béton dépassant de la masse rocheuse et les caméras de surveillance reflètent la base matérielle solide de l'architecture, sa dissimulation et sa prétention à être impénétrable, tout en la pointant comme cible potentielle de piratage.

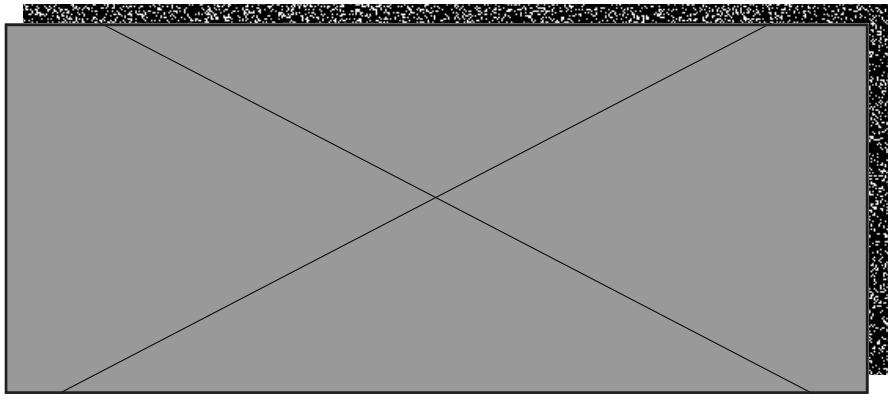
Notons que de nombreux autres artistes s'appliquent à fournir une visibilité de l'infrastructure d'Internet. En dehors de notre corpus, peuvent être mentionnée la vidéo de Lance Wakeling (1980-) intitulé *A Tour of the AC-1*

588 Stéphane Degoutin, *La Société nuage 01*, s.l., auto-édition, 2014, 402 p.

Transatlantic Submarine Cable (2011) ou encore les images de *data center* réalisées par John Gerrard (1974-) en 2015[589].

Dans une perspective analogue, le travail de Trevor Paglen est particulièrement édifiant. L'artiste américain cherche à rendre discernable la cécité entretenue à l'endroit des infrastructures organisant le réseau, comment celle-ci facilite une méconnaissance et, dès lors, des abus de pouvoir. L'artiste entreprend notamment de dénoncer la surveillance de l'État américain exercée sur ses ressortissants et d'autres habitants du globe, que le lanceur d'alerte Edward Snowden a portée à la connaissance du public. Ancien employé de la Central Intelligence Agency et de la National Security Agency, l'informaticien a en effet révélé en 2013 que cette dernière, chargée du renseignement d'origine électromagnétique et de la sécurité des systèmes d'information du gouvernement américain, plaçait sur écoute les câbles sous-marins par lesquels transitent les flux de données Internet et une partie des communications téléphoniques mondiales pour accéder aux informations qui y circulent.

Après avoir été le directeur de la photographie du film *Citizenfour,* qui documente la rencontre de la réalisatrice Laura Poitras (1964-) avec le célèbre lanceur d'alerte, Paglen a étudié pendant deux ans les informations révélées par Snowden et les a recoupées avec divers documents comme des cartes maritimes et des dossiers de la NSA[590]. À l'issue de ces minutieuses recherches, l'artiste a localisé certains des lieux où l'agence de surveillance intercepte les données qui transitent par les câbles à fibres optiques. La série *NSA-Tapped Fiber Optic Cable Landing Site* rend compte de cette enquête par des diptyques présentant des cartes maritimes et des photographies de bord de mer. Légèrement surexposées, ces dernières semblent parfois recouvertes d'un voile laiteux. Le parti-pris anti-spectaculaire décharge l'image de

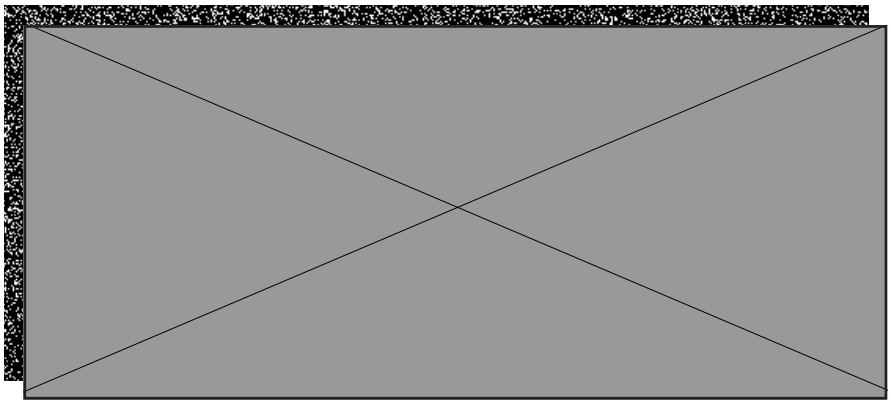


Trevor Paglen, *NSA-Tapped Fiber Optic Cable Landing Site, Mastic Beach, New York, United States*, 2015, tirages argentiques et punaises, 122 × 157 cm

589 Hors du champ de l'image vidéographique ou photographique, on peut également citer les sculptures de Ben Schumacher (1985-) faites de portions de câbles de télécommunication draguées au fond de la mer, les performances de Tyler Coburn (1983) dans des centres de données, ou les dessins muraux réalisés par Étienne Cliquet (1971) dans ces mêmes infrastructures. Certains artistes se sont également intéressés au travail des modérateurs de contenu qui, dans des pays en voie de développement comme les Philippines, nettoient dans l'ombre le web de ses contenus considérés illicites ou immoraux au vu des règles définies par les plateformes ou les sites. Les réalisateurs Hans Block et Moritz Riesewieck ont ainsi réalisé le film *The Cleaners* en 2018. L'artiste Lauren Huret a mené une enquête à Manille sur cette activité tenue secrète dont elle a présenté une restitution au Centre Culturel Suisse à Paris du 3 février au 28 avril 2019 dans une exposition intitulée *Praying for my Haters.*

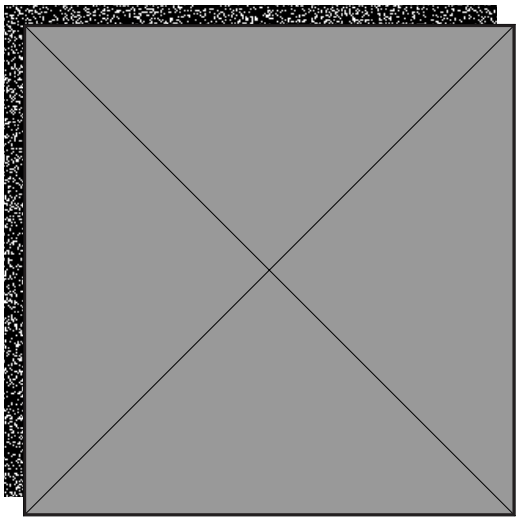
590 Laura Mallonee, « Check Out the Submarine Internet Cables the NSA Probably Tapped », *Wired,* https://www.wired.com/2016/09/trevor-paglen-internet-cables-nsa, 20 septembre 2016 (consulté le 14 janvier 2019).

toute portée offensive : de minuscules baigneurs profitent des eaux californiennes tandis qu'à New York, la côte de Long Island est, au loin, parsemée de bâtiments inidentifiables. Le second cadre accueille systématiquement en fond une carte maritime présentant l'emplacement des câbles, sur laquelle sont épinglées diverses archives incriminant les États-Unis et des informations provenant des fuites de Snowden. Dans l'un des diptyques, sont superposés à la carte de Mastic Beach (New York) en grand format divers documents de taille plus modeste, mais néanmoins lisibles : une photographie prise par Paglen de panneaux signalétiques interdisant de jeter l'ancre ou de draguer, au sens maritime, par crainte d'arracher les câbles ensevelis, une vue satellite de la structure qui les réceptionne sur la terre ferme, un tableau récapitulant une liste divulguée par Snowden de câbles mis sur écoute par la NSA, un schéma estampillé top-secret montrant la méthode de l'agence gouvernementale pour intercepter l'information depuis les fibres optiques, une image radar de la côte localisant l'arrivée des câbles et une illustration historique célébrant la pose en 1866 du premier câble télégraphique transatlantique entre Terre-Neuve et l'Irlande sous l'enthousiaste titre *La Huitième merveille du monde*. Cette évocation du passé aux côtés des documents contemporains signale, dans un esprit tout à fait médiarchéologique, que les États-Unis n'ont pas attendu le remplacement par la fibre optique pour procéder à des mises sur écoute : en pleine guerre froide, l'opération *Ivy Bells*, consista à placer des dispositifs d'espionnage sur les câbles sous-marins de télécommunication soviétique.



Trevor Paglen, ***NSA-Tapped Fiber Optic Cable Landing Site, Neu York City, New York, United States,*** 2015, tirages argentiques et punaises, 122 × 157 cm

L'œuvre de Paglen semble opérer de façon binaire en juxtaposant des images séduisantes et une forme qui emprunte son esthétique administrative aux pratiques conceptuelles. Cependant, plutôt que de distinguer un formalisme attractif et des preuves incriminantes, Paglen entreprend de dégager une troisième voie qui synthétise les deux précédentes.



Trevor Paglen, ***NSA/GCHQ-Tapped Undersea Cable, North Pacific Ocean***, 2016, tirage argentique, 121,9 ×18,9 cm

Celle-ci est rendue peut-être plus évidente dans la série *NSA/GCHQ-Tapped Undersea Cable* qui présente sous la forme de tirages de grandes dimensions des fonds sous-marins déployant de subtiles variations chromatiques du vert profond au bleu pétrole. Les abysses, où la lumière parvient à peine, sont traversés par la présence inattendue des câbles métalliques. Issue des re-

cherches précédemment décrites, l'œuvre laisse supposer, à défaut de les livrer, les données brutes et les étapes préalables à sa réalisation : localisation, déplacement, plongée, prise du cliché. Pour l'artiste :

> Compte tenu de la façon dont nous comprenons le monde à travers les métaphores et différentes terminologies [*vocabularies*], j'ai le sentiment que sortir et plonger au fond de l'océan pour photographier un câble ajoute un ensemble d'images et un lexique pour ma compréhension du monde qui n'existait pas auparavant. J'espère que cela peut se traduire chez d'autres personnes. C'est un geste que beaucoup de gens peuvent comprendre, et je pense que réaliser ces images est également productif sur le plan épistémologique[591].

Malgré la forte référence à la linguistique dont témoignent les paroles de l'artiste, celui-ci ne se range pas du côté de la sémiologie dans le débat sur la lisibilité des images[592]. Le travail de Paglen se rapproche plutôt d'une résistance de l'image à la lecture, d'une impénétrabilité des images par le regard, et d'une difficulté de la photographie à représenter le réel. En effet, si ses photographies ajoutent des formes visuelles manquantes au réel et sur le réel, elles ne constituent pas pour autant un ensemble de signes agencés à des fins discursives. Les représentations de bords de mer surexposées où les câbles restent dissimulés par les flots et les fonds marins dans lesquels la densité de l'eau trouble la vision, produisent une impression diffuse, une atmosphère, plus qu'une situation explicitement énoncée. La possibilité de produire des significations n'est pas anéantie pour autant, elle est déplacée. Le sens émerge non de la représentation, mais des écarts entre celle-ci et les procédés qui la sous-tendent comme l'explique l'artiste : « [j]e fais pas mal de recherches pour produire ces images qui sont souvent non-descriptives, qui à de nombreux égards tendent à devenir des *color fields*. Je pense que cette tension est vraiment ce que je fais. Il existe une tension entre le processus et l'image, mais je pense qu'il existe également une sorte de méta-projet sur les images elles-mêmes et leurs limites qui est inhérent à ce travail[593]. » Trevor Paglen, convie le spectateur à édifier un sens dans l'équilibre négocié entre l'urgence de visualiser des systèmes de télécommunication et les

---

591 « Given the way we understand the world through metaphors and vocabularies, I feel that going out and diving to the bottom of the ocean and photographing a cable adds a set of images and a vocabulary for my understanding of the world that didn't exist before. Hopefully, that can translate to other people. It's a gesture that I think a lot of people can relate to, and I think making those images is productive epistemologically as well. » Trevor Paglen dans Dylen Kerr, « Can an Artist Take on the Government (and Win)? A Q&A With Trevor Paglen », *Artspace*, http://www.artspace.com/magazine/interviews features/trevor-paglen-interview, 11 septembre 2015 (consulté le 14 janvier 2019) [traduction personnelle].

592 Le débat sur l'approche sémiologique des images est fort complexe et dense, et ne peut être résumé en quelques lignes, pour cela nous renvoyons au récent travail de synthèse réalisé dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III*, *op. cit.*

593 « I do quite a lot of research in order to produce these images that are, quite often, really nondescript, that in many places threaten to become color fields. I think that tension is really what I do. There is a tension between the process and the image, but I think there is also a kind of meta-project about images themselves and their limitations that is inherent to this work. » Trevor Paglen dans Dylen Kerr, « Can an Artist Take on the Government (and Win)? », art. cit. [traduction personnelle].

→ 318

enjeux de pouvoir qui en dépendent, et la difficulté à le faire, que viennent manifester ses images contemplatives.

Si notre société est marquée par un effacement d'une part de notre réalité visible corrélativement à la fluidité des données, cette dernière engendrée par la généralisation de l'accès à Internet a parallèlement provoqué une quête inédite d'information et de savoir, d'autant que certaines technologies permettent maintenant de regarder ce qui ne pouvaient être vu (IRM, scanner etc.). Dans ce contexte, certains artistes vont recourir à la photographie pour tenter de révéler visuellement, au-delà de l'infrastructure d'Internet, ce qui est dissimulé aux yeux du grand public. Ils vont toutefois se distinguer des photoreporters en interrogeant la possibilité même de la représentation par le medium photographique et son supposé pouvoir discursif.

b• Les faits cachés à l'épreuve de l'image et de sa légende

Bien avant le tournant sémiologique, le monde était considéré comme un livre à lire. Le philosophe Emmanuel Alloa fournit, en guise d'introduction au tome III de *Penser l'image*[594], une brève histoire des formes de lecture du monde : des oracles pratiquant la divination au cœur des entrailles des bêtes jusqu'aux diverses pseudosciences phrénologiques dont fut fâcheusement avide le XIXe siècle, en passant par la chiromancie et la numérologie. Pour les tenants du style documentaire dans les années 1930 « ce n'est pas simplement, l'image qui est lisible, mais – ceci expliquant cela – le monde lui-même. En rupture avec les justifications traditionnelles de l'art, qui voyait dans la transfiguration du réel le seul accès possible à une essence cachée, les tenants du mouvement affirmaient que l'examen photographique de la surface des choses et des êtres a déjà valeur de connaissance[595] », explique Olivier Lugon. La photographie se ferait alors le relais lisible d'un réel qui le serait tout autant. Mais le monde ne résulte pas d'une composition de marques disposées à dessein, et la saisie visuelle de celui-ci ne passe pas par un déchiffrage exactement analogue à la lecture. Considérer notre univers comme un réseau de signes immédiatement lisibles ne prévaut plus. On le sait, Walter Benjamin s'est élevé dans *Petite histoire de la photographie* contre une visibilité aussi évidente du monde que la photographie pourrait directement transmettre. Il critiquait particulièrement la démarche d'Albert Renger-Patzsch (1897-1966)[596] puisqu'« en elle se dissimule la posture d'une photographie qui peut installer n'importe quelle boîte de conserve dans l'espace, mais pas saisir les rapports humains dans lesquels elle pénètre [...][597]. » Il ajoutait « [l]a situation, dit Brecht, se complique du fait que, moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoi que ce soit

---

594 Emmanuel Alloa, « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III*, *op. cit.*, p. 5-39.

595 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, *op. cit.*, p. 238.

596 Dans son ouvrage *Le Monde est beau (Die Welt ist Schön)* paru en 1928

597 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit.

de la réalité[598] ». Benjamin rapportait également les propos du dramaturge allemand sur les photographies des usines Krupp ou AEG qui ne peuvent suffire à faire comprendre les conditions de travail des ouvriers. En outre, de nombreux flux invisibles ont émergé : les dispositifs de pouvoir, les transactions financières, l'information, la circulation des productions culturelles qui se singularisent par des moments d'existence insaisissables par les sens.

Trevor Paglen et Taryn Simon ont conscience de l'embarras de la photographie à transmettre des connaissances et à permettre la constitution d'un savoir comme en attestent la série *An American Index of the Hiden and Unfamiliar* réalisée en 2007 par Taryn Simon et le projet de Trevor Paglen qui réunit en 2010 un ensemble de séries existant sous la forme de tirages photographiques (*Limit Telephotography*, *Symbology*, *Code names*, *The Other Night Sky*, et *On Ghosts*) au sein d'un ouvrage intitulé *Invisible*[599]. Le texte accompagnant l'œuvre de la première explique que :

> Taryn Simon établit un inventaire de ce qui demeure caché et soustrait au regard à l'intérieur des États-Unis. Elle se livre à un examen d'une culture au moyen d'exemples tirés des domaines de la science, de l'organisation étatique, de la médecine, du divertissement, de la nature, de la sécurité et de la religion. Témoin de l'écart entre les individus auxquels l'accès au savoir est accordé et le reste de la population, ce travail reflète et révèle les éléments constitutifs aussi bien des fondations, de la mythologie que du fonctionnement quotidien de l'Amérique[600].

Quant au livre *Invisible*, il est présenté comme une enquête de Trevor Paglen dans laquelle l'artiste mène des recherches sur les activités secrètes de l'État américain, tant dans le domaine militaire que dans celui des renseignements ou des communications.

Les deux artistes tâchent de révéler des objets dissimulés au regard, condition qu'ils formulent explicitement dans le titre de leurs œuvres par les termes « cachés », « non-familiers » et « invisible ». Après avoir cité Bertolt Brecht, Walter Benjamin avait ajouté « [i]l y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué"[601]. » C'est précisément ce qu'entreprennent les deux artistes, d'abord à partir d'une démarche purement photographique. Ils mettent à profit les réglages « subjectivant » de l'appareil que constituent le cadrage, la distance à l'objet, la netteté, si bien que certaines de leurs photographies deviennent parfois aux yeux des néophytes des images quasiment abstraites. Le terme « abstrait » est ici entendu comme l'antonyme de la figuration, mais également comme le résultat de l'opération qui consiste à extraire, à isoler certaines caractéristiques d'un objet. Vilém Flusser utilise le terme d'abstraction dans cette deuxième acception pour désigner l'intervention de l'image photographique qui accomplit, dit-il, des « réductions des quatre dimensions de l'espace-temps

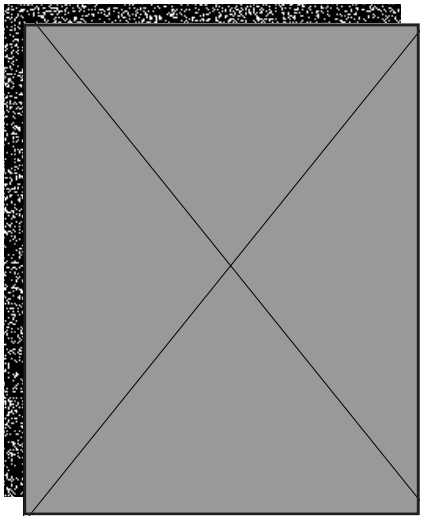
598 *Idem.*

599 Trevor Paglen, *Invisible*, *op. cit.*

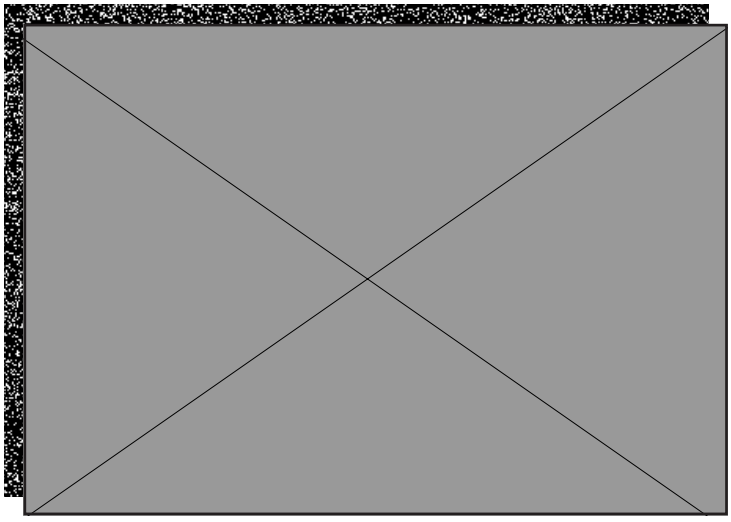
600 Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, *op. cit.*, p. 43.

601 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit.

→ 320



Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* [2007], Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 19



Trevor Paglen, *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, New York, Aperture, 2010, p. 96-97

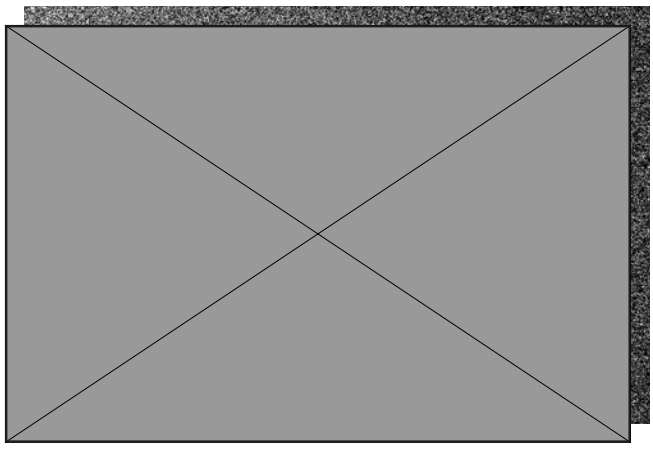
aux deux dimensions de la surface[602] ». En intensifiant par contrastes lumineux les fonds sombres, Taryn Simon mystifie davantage certains des objets qu'elle photographie : sur l'un de ses clichés, la disposition de cercles bleus fluorescents évoque la carte des États-Unis sans que l'observateur ne puisse déduire la nature de ces lumières étranges : sur une autre, une forme incandescente semble émaner de l'obscurité, mais sa luminosité n'engendre pas plus ici de clarté quant à l'identité de l'objet. Tandis que chez Trevor Paglen, les flous, que l'usage de téléobjectifs puissants ne parvient pas à améliorer dans *Limit Photography* expriment, physiquement et métaphoriquement, l'inaccessibilité des sites militaires classés. Loin de l'évidence photographique énoncée par le titre de l'ouvrage de Barthes, *La Chambre claire,* ces images formalisent l'opacité d'une société qui soustrait au regard certains objets et certains phénomènes, et davantage encore, l'insuffisance de la photographie à révéler ce monde. Dans ces photographies donc, pas trace de la neutralité de la prise de vue et de la frontalité, chères aux artistes du style documentaire qui les considéraient comme garantes d'une production mécanique et de l'effacement du photographe relégué au rôle d'opérateur. Chez Simon et Paglen, les tirages sont en couleurs, de grandes dimensions, soignés et méticuleusement encadrés. Pour le spectateur, l'incapacité ou la difficulté à distinguer et à identifier le référent, doublée de l'attractivité plastique des photographies, devient le moteur de sa curiosité et une invitation à mener sa propre investigation[603].

Le « "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué" » évoqué par Walter Benjamin s'accomplit par la construction des photographies, mais aussi par l'ajout de la légende qui favorise l'émergence de leurs sens. En effet, afin de satisfaire la curiosité du spectateur et d'extraire celui-ci de l'impasse provisoire dans laquelle les images semblent l'avoir conduit, Taryn Simon et Trevor Paglen rédigent des légendes et des notices informatives qui trouvent place à l'endroit des cartels dans l'exposition, à proximité des images dans les versions des œuvres éditées sous forme

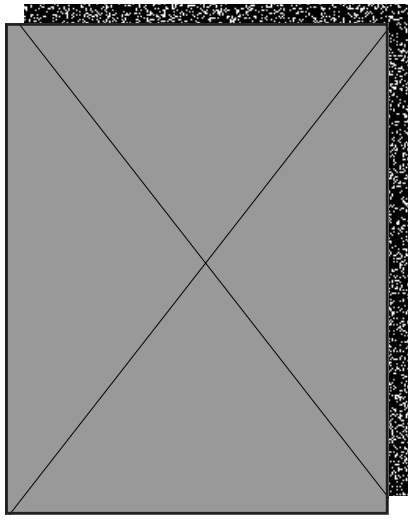
602 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 9.

603 « Somme toute, l'aspect énigmatique des images intrigue le spectateur et l'incite à découvrir ce qui est représenté », écrit Mirna Boyadjian dans *Les rapports entre la photographie et le texte chez Taryn Simon (1976-) : Révéler l'invisible, réimaginer le visible*, *op. cit.*, p. 46.

de livre. Notons que cette association, emblématique des photoreportages de la presse illustrée, est en réalité quasi systématique de la médiatisation des images techniques, que ce soit par les livres, les affiches, les expositions, les journaux, le cinéma – particulièrement à ses débuts – et aujourd'hui les sites Internet, parfois même la télévision. Les images y sont, si ce n'est légendées, au moins toujours textuellement accompagnées. Walter Benjamin l'exige déjà en 1931 : « [i]ci doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine[604]. » Le philosophe ajoute ces propos devenus célèbres : « [l]'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie. Mais ne vaut-il pas moins encore qu'un analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire ses propres épreuves ? La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ?[605] » Celles écrites par Taryn Simon et Trevor Paglen désignent ce qui est représenté sur l'image tandis que les textes factuels plus étendus fournissent au lecteur un ensemble de renseignements lui permettant de saisir les raisons de la dissimulation au grand public. Les données textuelles apportent des informations que l'image seule ne peut fournir. Chez Taryn Simon, les cercles luisants bleutés se révèlent être des déchets nucléaires, dont « [l]a lueur bleue résulte de l'effet Tcherenkov qui matérialise les radiations électromagnétiques émises par une particule chargée quand celle-ci libère son énergie et passe plus vite que la lumière à travers une matière transparente[606]. » En poursuivant la lecture du texte, le spectateur apprend également que « [l]e complexe de Hanford abrite 1 936 capsules de déchets nucléaires en acier inoxydable, immergées dans un bassin d'eau et renfermant chacune du césium et du strontium. Ensemble, elles contiennent plus de 120 millions de curies de radioactivité. Selon les estimations, il s'agirait de la plus forte concentration aux États-Unis[607]. » L'objet incandescent photographié par l'artiste est un cadre de revolver Smith et Wesson forgé à chaud. Le texte accompagnant le cliché stipule notamment que « [l]'Institut d'action légale de l'Association nationale des détenteurs d'armes estime actuellement à plus de



Portrait de Trevor Paglen, 2008



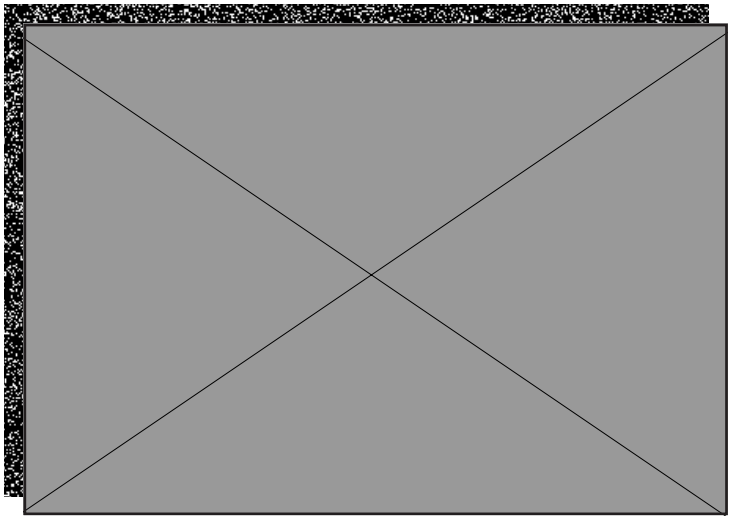
Simon Taryn, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* [2007], Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 39

604 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit.

605 *Idem.*

606 Extrait du texte accompagnant la photographies légendée *Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility, Cherenkov Radiation Hanford Site, U.S. Department of Energy Southeastern Washington State.*

607 Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, *op. cit.*, p. 46.



Trevor Paglen, *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, New York, Aperture, 2010, p. 112-113

200 millions le nombre d'armes à feu possédées par des particuliers aux États-Unis. Parmi celles-ci, on compte plus de 70 millions de pistolets[608] ».

Dans la série *The Other Night Sky* de Trevor Paglen, le texte permet d'interpréter les cercles concentriques présentés sur une photographie comme les sillons lumineux de « [n]euf satellites de reconnaissance au-dessus du col de Sanora », car « [c]ette image résulte d'une pose de quatre heures du ciel nord de la Sierra Nevada. Au moins dix satellites sont visibles dans le ciel, dont neuf sont des satellites de reconnaissance américains et russes. En plus de ces satellites, il existe de nombreuses traces d'avions dans l'image. Elles peuvent être distinguées des satellites par la série de points sur leurs trajectoires[609]. » Ces informations conduisent le spectateur à une nouvelle vision des images prenant deux voies principales : une reconnaissance évidente (une arme, des trajectoires de satellites) ou au contraire une découverte si l'objet identifié était encore inconnu (déchets nucléaires).

Selon l'historien d'art William J.T. Mitchell, « les images ne sont pas des mots, et il n'est pas si évident qu'elles aient quelque chose à nous "dire". Elles peuvent bien nous montrer quelque chose, mais l'acte de langage doit leur être octroyé par le spectateur, qui projette une voix dans l'image lorsqu'il déchiffre un récit ou un message verbal[610]. » C'est spécifiquement le rôle des légendes écrites par les deux artistes de faire émerger des significations dans certaines de leurs images presque opaques. En retour, la visualisation permet d'organiser les faits décrits verbalement et de les comprendre. L'image devient signifiante par la voix qui s'y glisse comme le texte devient signifiant par la visualisation des informations qu'il traite. Vilém Flusser écrit en effet : « les textes expliquent certes les images pour les éliminer en les expliquant, mais les images illustrent également les textes pour les rendre présentables. […] la pensée magique se glisse dans la pensée conceptuelle pour lui conférer une signification. Dans ce processus dialectique, la pensée conceptuelle et la pensée imaginative se renforcent mutuellement.[611] » Autrement dit, la réflexion issue du texte donne sens à celle émergeant de l'image et inversement. Dans les œuvres analysées, ce double régime en-

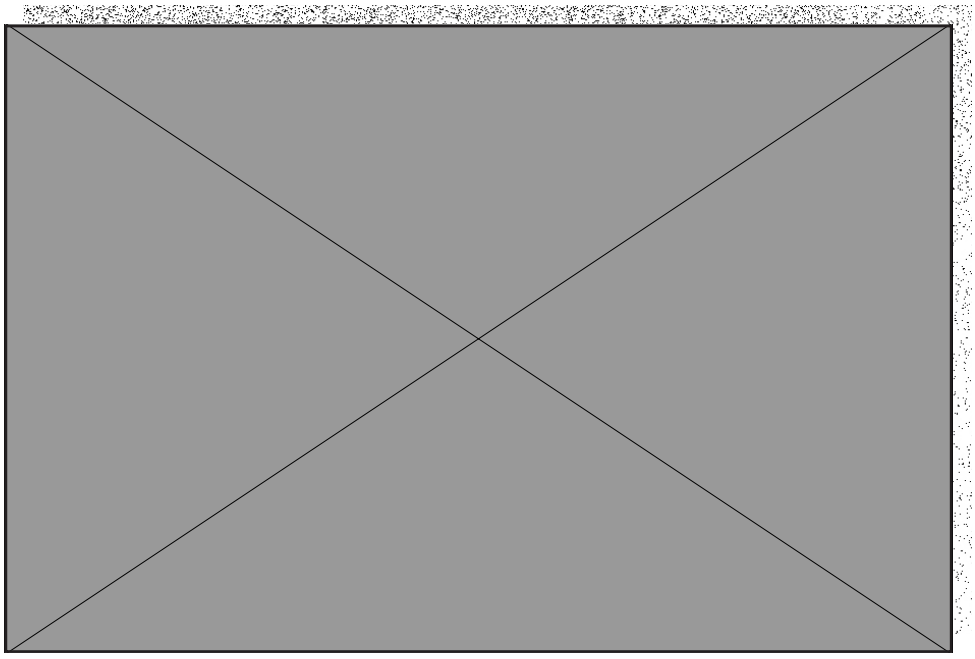
608 *Ibid.*, p. 55.

609 « This image is a four-hour time-lapse exposure of the northern sky over the Sierra Nevada. Visible in the sky are at least ten satellites, nine of which are American and Russian reconnaissance satellites. In addition to these satellites, there are numerous airplane trails in the image. They can be distinguished from satellites by the series of dots along their paths. » Trevor Paglen, *Invisible*, *op. cit.*, p. 112 [traduction personnelle].

610 W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, *op. cit.*, p. 144-145.

611 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 14.

traîne une identification, une compréhension et une assimilation des données qui permettent d'accéder à une connaissance du sujet. En usant de la légende, les deux artistes soulignent les manques de la photographie pour délivrer de l'information, mais aussi les spécificités du régime textuel et du régime visuel. Ils vont également établir que la coprésence des deux ré-



Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-1975, tirage argentique et texte sous cadre, 25.4 cm × 55.88 cm

gimes dépasse la simple complémentarité. En 1974-1975, en assemblant des vues photographiques en noir et blanc d'un quartier pauvre de Manhattan avec des panneaux textuels parsemés de mots dactylographiés empruntés au champ lexical de l'alcoolisme, Martha Rosler critiquait, dans la série *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems,* la portée et les usages courants de ces deux systèmes de représentation. Dans une attitude postmoderne, elle reprochait à la photographie et au langage d'être des principes idéologiques qui au lieu de décrire construisaient les clichés sociaux (la détresse des habitants des quartiers pauvres associée à l'alcool, par exemple). Plutôt que de déclarer le texte et l'image vains, Trevor Paglen et Taryn Simon choisissent au contraire de se les réapproprier et de les associer pour produire une catalyse donnant à saisir une part de réel. Il ne s'agit pas seulement pour les deux artistes de mettre en œuvre une complémentarité d'un code iconique qui serait de l'ordre du désir, de la séduction et de l'affect avec le code linguistique qui serait du côté de l'information et du rationnel. Il s'agit bien plus de déclencher une augmentation de sens produite par le double régime textuel et visuel. Susan Sontag écrit dans *Sur la photographie :* « la vocation de la photographie est d'expliquer l'homme à l'homme. Mais les photos n'expliquent rien ». La théoricienne américaine ajoute cependant « elles constatent[612]. » C'est cette vertu de l'image que réhabilitent les deux artistes, par l'alliance du texte et de l'image. La série *An American Index* et l'ensemble

612 Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 157.

→ 324

Invisible mettent en œuvre des stratégies qui viennent faire coïncider les représentations et le réel. En témoigne d'abord le terme d'index auquel Taryn Simon a recours dans son titre. Le mot est particulièrement polysémique et il est pertinent d'en examiner ici les différents sens. À partir du XVIe siècle, l'index constituait le registre inventoriant les livres interdits par le pouvoir catholique, et plus largement mettre à l'index signifie mettre hors de portée. L'analogie avec les éléments photographiés par Taryn Simon est de la sorte évidente. Mais l'index, dans le champ de la photographie, renvoie aussi au paradigme de l'empreinte que nous avons décrit dans le premier chapitre de cette thèse. Taryn Simon et Trevor Paglen se situent dans cette détermination de l'image photographique, même s'ils assument cette dernière, sans que cela soit contradictoire, comme le résultat d'une transformation. La photographie est chez eux une surface où se négocie une survivance du réel malgré les opérations déréalisantes de l'appareil et du photographe. Dès lors, les photographies présentées dans leurs séries viennent attester les informations textuelles. Enfin, l'index est le doigt qui pointe l'objet à regarder. Alors qu'elle théorise le paradigme indiciel de la photographie, Rosalind Krauss relève la présence d'une main désignante dans *Tu m'* peint par Marcel Duchamp (1887-1968) en 1918 et l'envisage comme une formulation des « opérations signifiantes de l'indice[613] », autrement dit comme un mouvement liant le référent (l'objet montré) au signe (fait par la main), semblable en cela à l'empreinte.

Dans un mouvement réciproque, un ensemble de données présentes dans les œuvres accentue les effets de réel des images. L'ajout d'éléments chiffrés provoque une sensation d'exactitude dans la série de Taryn Simon. La notice accompagnant l'image des éléments radioactifs stipule que 1 936 capsules de déchets nucléaires sont abritées dans le complexe de Handford, celles-ci contiennent 120 millions de curies, leur température atteint 165°C, le site s'étend sur 1 518 kilomètres carrés, y sont stockés 200 millions de litres de déchets liquides radioactifs, 2 300 tonnes de combustible nucléaire irradié, etc. La mention des sources par l'artiste crédibilise comme dans toute démarche de recherche la respectabilité de cette dernière. Ainsi cite-t-elle le deuxième amendement de la constitution américaine, l'Institut d'action légale de l'Association nationale des détenteurs d'armes dans le texte consacré au pistolet Smith et Wesson. Chez Trevor Paglen, la présence d'objets réels dans la série intitulée *Symbology* et la copie de documents administratifs dans la série *On Ghosts* constituent autant d'éléments perçus comme exacts dont la valeur authentique rejaillit sur les photographies. La question de la vérité n'est alors plus pensée en termes de propriété immanente des photographies, mais en termes d'interprétation et d'emploi. « L'appréciation de la véridicité des images s'élabore, non sur des fondations théoriques ou ontologiques, mais sur la base de l'expérience et de la culture visuelle contemporaine[614] », écrit André Gunthert. Voir et croire ne sont pas étroitement liés

613 Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 101.

614 André Gunthert, « L'Empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », art. cit.

à une exactitude qui serait inhérente à la représentation, mais aux relations entre le contexte, le producteur, l'image et celui qui la regarde. On peut faire l'hypothèse d'un pacte implicite entre l'artiste et le spectateur qui accepte d'adhérer à ce que le premier propose.

Enfin, les deux artistes exposent leur méthodologie répétitive et rigoureuse. Leurs séries font l'objet d'une version sous la forme d'une édition. Si le livre constitue l'un des lieux traditionnels de la photographie, il est aussi le support conventionnel du savoir et établit un espace d'organisation de la pensée investi par les deux artistes qui y trouvent une reformulation pertinente de leur projet. L'index évoqué par Taryn Simon dans le titre de sa série renvoie en dernier lieu à l'agencement des images dans les livres, qui facilite la circulation au sein des deux projets ; or, on sait qu'un arrangement rationnel des informations en favorise la compréhension.

Les deux artistes états-uniens portent leur intérêt sur les dissimulations opérées par des services gouvernementaux ou des sociétés privées de leur pays qui éloignent leurs activités dans des sites peu accessibles ou les cachent dans des structures peu pénétrables auxquels leur statut d'artiste, sans doute supposé inoffensif, leur donne accès. Toutefois, il ne s'agit pas pour les deux artistes d'être des journalistes. Les stratégies certifiantes déployées n'invitent pas le spectateur à adhérer sur la base d'une vérité présomptive des objets montrés et des informations convoquées, mais proposent, en creux, un espace permettant de s'imaginer, pour reprendre les mots de Didi-Huberman dans *Images malgré tout*[615], des activités secrètes des structures du pouvoir. Dans les espacements entre visible et lisible se loge également un métadiscours sur l'image susceptible d'entraîner chez le spectateur un processus actif et vigilant d'identification, de compréhension et d'assimilation, pas de transparence alors, ni photographique ni discursive, mais une nécessaire attention critique, que Trevor Paglen désigne par le terme d'agentivité[616] :

> Intuitivement, le vieil argument de Théodor Adorno (qui est, je suppose, un argument kantien) pour le formalisme est irrésistible pour moi : les images qui ne parlent pas d'elles-mêmes autorisent la possibilité de la liberté parce qu'elles mettent l'agentivité sur le regardeur pour leur donner un sens, comme une sorte de microcosme d'un projet politique plus large. Et je dois dire que j'aime vraiment beaucoup certaines des œuvres d'art issues de cette réflexion, comme Ad Reinhardt et Barnett Newman. D'autre part, je sais que c'est aussi du baratin (et Adorno le savait aussi) – l'abstraction n'est, en aucun cas, libératrice, et en fait, l'abstraction est l'idéologie ultime du capitalisme – [...]. Pour moi, les œuvres les plus réussies que je réalise sont celles qui essaient de contenir mes tendances contradictoires. Beaucoup de mes images sont vraiment floues ou troubles et indistinctes – des bases militaires déformées, des câbles sous-marins boueux, des plans très rapprochés du dessin de la salle d'audience, etc. –, mais je les ai titrées avec des informations très précises, aussi impassibles et

615 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*

616 Chez Gell, l'agentivité désigne l'efficacité des œuvres d'art : Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique* [1988], traduit par Sophie Renaut et Olivier Renaut, Dijon, Les Presses du réel, 2009, 327 p.

> « objectives » que je le peux. J'aime l'idée de faire une déclaration de vérité tout en reconnaissant les limites de cette revendication[617].

L'incapacité à visualiser les structures géopolitiques de pouvoir et de contrôle, la difficulté à saisir l'organisation géophysique d'Internet et les retombées écologiques et éthiques de la mise en œuvre du réseau (esclavage dans les mines d'extraction de métaux, non respect des droits des travailleurs dans les plateformes de commande, répercussions environnementales des *data centers* et des câbles sous-marins, etc.) coexistent pourtant avec une injonction à la visibilité que traduit explicitement une omniprésence des systèmes de surveillance et une spectacularisation de soi dont les artistes se saisissent à des fins critiques.

2• Entre exigence de transparence et revendication d'opacité

Notre société s'est en effet dotée d'infrastructures de surveillance sans précédent, pour certaines mises à la disposition du grand public. Ainsi, un grand nombre de nos activités deviennent invisibles, ou du moins peu perceptibles, alors que paradoxalement nous n'avons jamais eu autant d'yeux pour les observer. Force est de constater une prolifération des œuvres en relation avec ce sujet dont témoignent de fréquentes manifestations[618] organisées ces dix dernières années et plus particulièrement la place occupée au sein de notre corpus par ces œuvres. Dans *How Not to be Seen. A Fucking Didactic Educational.MOV File,* Hito Steyerl se demande comment se soustraire aux systèmes de surveillance. Broomberg & Chanarin s'intéressent aux caméras placées dans l'espace public et à la reconnaissance faciale avec *Spirit is a Bone*. Mishka Henner utilise des webcams pour produire *Seven*

---

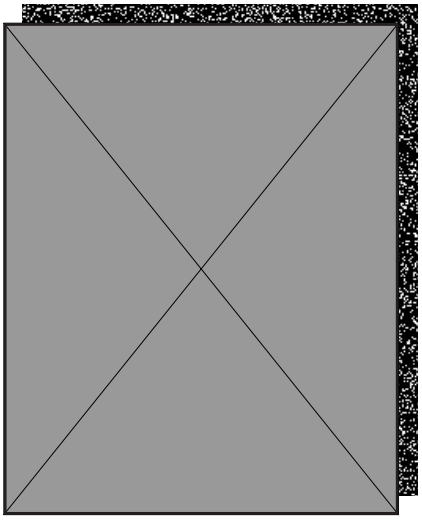
617 « Intuitively, the old Theodor Adorno argument (which I guess is a Kantian argument) for formalism feels compelling to me: that images that do not speak themselves allow a possibility of freedom because they put the agency on the viewer to make sense of them, as a kind of microcosm of a larger political project. And I have to say that I really like some of the art that comes out of that thinking, Ad Reinhardt and Barnett Newman being examples. On the other hand, I know it's also a bullshit argument (and Adorno knew it too) – there's nothing inherently liberatory about abstraction, and in fact abstraction is the ultimate ideology of capitalism – [...]. For me, the most successful works I make are those that try to somehow contain my contradictory tendencies. A lot of my images are of things that are really blurry or muddy and indistinct – contorted military bases, muddy underwater cables, extreme close-up of courtroom drawing, etc. – but I title them with very specific information, as deadpan and « objective » as I can. I like the idea of making a truth claim and at the same time aknowledging the limits of the same claim. » « Lauren Cornell in Conversation with Trevor Paglen », dans Lauren Cornell, Julia Bryan-Wilson et Omar Kholeif, *Trevor Paglen*, Londres ; New York, Phaidon Press, 2018, p. 33 [traduction personnelle].

618 À titre d'exemple : la Tate Modern à Londres proposait du 28 mai au 3 octobre 2010 l'exposition *Exposed, Voyeurism, Surveillance and the Camera.* Le mois de la photo présenté du 5 septembre au 5 octobre 2013 à Montréal était intitulé *Drone : l'image automatisée.* Du 1er juin au 31 juillet 2016 le festival *50JPG* à Genève était dédié aux systèmes de contrôle exercés par des caméras sous le titre *Camera (auto)contrôle.* Charlotte Cotton a commissarié la première exposition de l'ICP Museum *Public, Private, Secret* présentée du 23 juin 2016 au 8 janvier 2017. *Watched! Surveillance, Art & Photography* a été présenté à la C/O Berlin Foundation du 18 février au 23 avril 2017. *Surveillance Index* présentait au Bal à Paris du 10 au 27 janvier 2018 une collection de livres de photographie constituée par l'américain Mark Ghuneim, qui explore « notre âge d'or de la surveillance ».

seas and a river et *Google Earth* comme « support technique » de ses œuvres. Gwenola Wagon parcourt la terre depuis les applications de *Google* et son ordinateur dans *Globodrome.* Les artistes s'approprient ainsi des systèmes automatiques de production d'images du monde, disponibles en ligne, pour analyser la tension actuelle entre une exigence de visibilité et d'accès permanent à l'information, vecteurs du débat démocratique, et la revendication d'une opacité garante de la sécurité nationale aussi bien que du droit individuel à la vie privée.

a• Surveillance et spectacle : des visibilités soudées

> [D]ans le passé, aucun gouvernement n'avait le pouvoir de maintenir ses citoyens sous une surveillance constante. L'invention de l'imprimerie, cependant, permit de diriger plus facilement l'opinion publique. Le film et la radio y aidèrent encore plus. Avec le déploiement de la télévision et le perfectionnement technique qui rendit possibles, sur le même instrument, la réception et la transmission simultanées, ce fut la fin de la vie privée[619].



David Birkin, *Eyes Only*, 2014, installation vidéo (couleur, son), télévision grand public de 22 pouces et moniteur militaire de 19 pouces

Il s'avère difficile d'éviter la référence à George Orwell et à son fameux ouvrage d'anticipation *1984,* publié en 1948, tant cette fiction semble avoir pressenti notre monde contemporain en relatant l'histoire d'une société, placée sous le joug d'une surveillance généralisée qui annihile la potentialité même d'une existence se déroulant à l'abri de l'enregistrement permanent des télécrans et du spectacle du lointain ramené dans l'espace domestique par les mêmes télécrans.

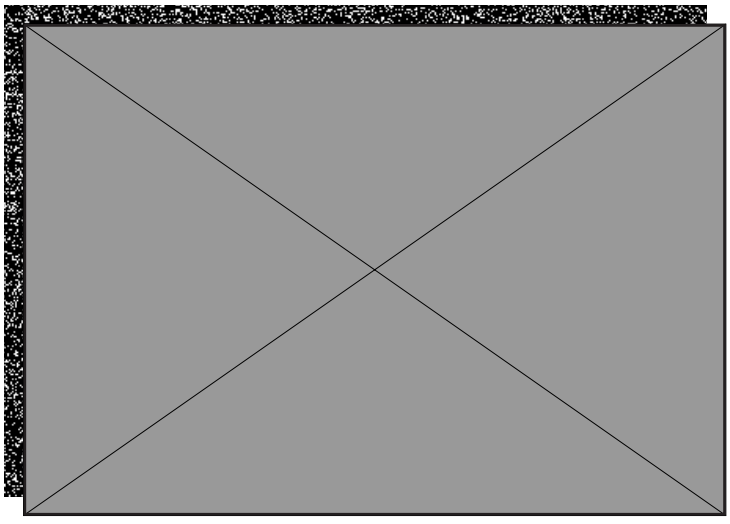
Cette antinomie du visible entre surveillance et spectacle qui trouvent à la surface de l'écran un point de contact est particulièrement observable dans l'œuvre *Eyes Only* réalisée en 2014 par l'artiste anglais David Birkin. Celle-ci est une installation constituée de deux téléviseurs. L'un diffuse un reportage de la chaîne américaine ABC[620] montrant Barack et Michelle Obama qui ouvrent par une valse le premier des dix bals officiels d'investiture en 2009, accompagnés par la chanson *At Last* interprétée par la chanteuse-star Beyoncé. L'autre affiche des images prises par un drone filmant en infrarouge le baiser d'un couple anonyme sur un toit.

Le terme *Eyes Only* fait allusion à l'expression « For Your Eyes Only ». Outre le titre d'un film d'espionnage réalisé par John Glen (1932-) en 1981 et mettant en scène James Bond, la formule est une estampille apposée sur des documents confidentiels. Elle désigne, dans le langage des renseignements, les informations classifiées ne pouvant être dupliquées ou photographiées et destinées à être mises à la disposition de lecteurs spécifiquement déterminés. De ce fait, si le titre évoque les organes de la vue, il renvoie

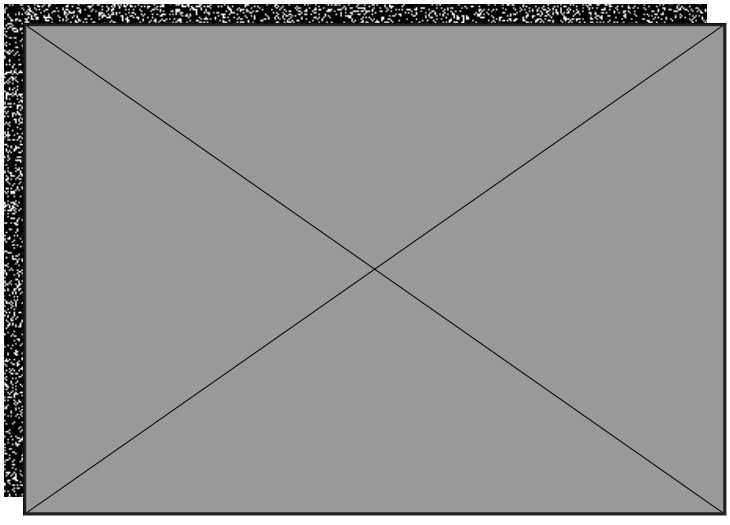
619 Georges Orwell, *1984* [1948], [En ligne], https://www.ebooksgratuits.com/pdf/orwell 1984.pdf (consulté le 18 mars 2019).

620 Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=HGrq1SzkHs0 (consulté le 9 mars 2019).

dans le même temps au secret et paradoxalement à une confidentialité et une confiance que la surveillance généralisée dissout. L'expression désigne enfin l'expérience des soldats pilotes de drones dont les corps restent loin du champ de bataille et « les yeux seulement » sont « déplacés ». En effet, malgré l'existence d'usages civils, comme dans le cas probablement de ces images tournées à New York[621], le recours au drone fait difficilement oublier son origine militaire. Amplifiées par « la guerre de la terreur », la traque, la localisation et l'exécution télécommandées des terroristes constituent une nouvelle méthode de combat. Les paroles de la chanson « The Skies Above are Blue » entonnée par Beyoncé pour accompagner la valse des Obama résonnent alors dramatiquement avec la peur ressentie par les civils dans les pays en guerre. De fait, dans les régions touchées par les tirs des drones, bien loin des salles de bal où se meuvent au rythme d'un *hit* américain les responsables politiques qui les décrètent, la présence subite d'une ombre dans un ciel dégagé annonce un bombardement imminent[622].



David Birkin, *Eyes Only*, 2014, (détail)



David Birkin *Eyes Only*, 2014, (détail)

L'œuvre renforce formellement ce vif contraste avec d'une part la vidéo de surveillance réalisée à l'insu des amants inconnus et d'autre part des images relevant du protocole normé et prémédité de l'investiture du couple présidentiel. Les premières, floues, en noir et blanc, aériennes et prises en plongée sont diffusées par un moniteur militaire fixé en surplomb du spectateur de l'œuvre. Les secondes, transmises à hauteur du regard sur une télévision grand public sont en couleurs, de bonne qualité et ont été filmées au même niveau que les protagonistes. La première vidéo dérobe, à l'insu du couple

621 Les coordonnées lisibles à l'écran, 40°43'45,0»N et 3°59'18.0»W, renvoient à New York (Saint Mark Place).

622 Avec la diversification des usages du drone dans divers domaines civils et leur facilité d'accès, de nombreux artistes y recourent. On peut citer à cet égard Raphaël Dallaporta (1980-) pour son projet *Ruins* en 2010. Sans utiliser l'appareil certains artistes en critiquent vivement l'usage notamment Harun Farocki, qui reconstitue la genèse de l'automatisation et du contrôle à distance de l'armement, James Bridle (1980-) qui dessine des silhouettes de drones sur le sol de l'espace public, ou Omer Fast (1972-) avec sa vidéo intitulée *5000 Feet is the Best* (2011).

isolé sur un toit, un instant d'intimité. La caméra thermique, qui enregistre les rayonnements infrarouges émis par les corps en fonction de leur température, permet de fendre l'obscurité qui dissimulait les amoureux aux regards des intrus. La seconde vidéo consigne un moment de tendresse spectacularisé, savamment orchestré, dont les images réalisées par une grande chaîne de télévision à l'audimat international sont l'une des destinations. Ces deux organisations du visible et du regard renvoient à deux modèles théoriques : celui de la société de surveillance analysée par Michel Foucault en 1975 et celui de la société du spectacle décrit par Guy Debord en 1967.

Dans *Surveiller et punir*, en prenant pour image théorique le panoptique de Jeremy Bentham, Foucault rend perceptibles les relations entre l'autorité et le visible. Les organes de surveillance sont en effet étroitement liés à ceux du pouvoir, en exerçant par la présence du seul regard une régulation des comportements. En effet, dit Foucault : « [c]elui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même ; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles ; il devient le principe de son propre assujettissement[623]. » Le philosophe note que les fondements structurels du milieu carcéral ont été adoptés par les écoles, les pensionnats et les casernes. C'est tout naturellement que ceux-ci ont été étendus à l'espace public placé sous l'autorité des caméras de surveillance sous couvert de discours sécuritaires, préventionnistes et punitifs[624]. Le panoptique semble s'être démultiplié[625] et se mouvoir sur l'ensemble des territoires.

Le reportage télévisé de l'investiture d'Obama suggère plutôt, quant à lui, la théorie du spectacle développée par Guy Debord. Chez l'auteur situationniste, le spectacle ne se réduit pas à la représentation théâtrale ou cinématographique. La notion est héritée du fétichisme de la marchandise, concept marxiste qui désigne la dimension visuelle de la marchandise derrière laquelle sont dissimulés les rapports de classe. Le spectacle est ainsi une idéologie avant tout économique, basée sur la reproduction des marchandises, qui traverse tous les champs d'organisation de la vie, qui les homogénéise et perpétue le pouvoir. L'historien Jonathan Crary s'interroge sur le manque de perspective historique de Debord et la mention de la fin des années 1920 comme début du spectacle sans autre explication[626]. Cherchant à identifier plus spécifiquement ce seuil historique, Crary émet trois hypothèses. La fin de la décennie voit la mise au point du premier téléviseur qui

623 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 204.

624 Christian Laval, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, vol. 2, n°40, novembre 2012, p. 47-72.

625 Avec *JVA PANOPTICON* (2015), l'artiste suisse Jules Spinatsch produit une vue panoramique à partir de plusieurs centaines de photographies de l'intérieur d'une prison à Mannheim, similaire au plan du Panoptique imaginé par Jeremy Bentham à la fin du XVIIIe siècle. Mais sur le bureau du gardien dans la tour centrale d'où toutes les cellules sont visibles, plusieurs écrans d'ordinateur sont placés. Le contrôle d'un seul point de vue est supplanté par un contrôle aux multiples points d'observation.

626 « Mais enfin la société du spectacle n'en a pas moins continué sa marche. Elle va vite car, en 1967, elle n'avait guère plus d'une quarantaine d'années derrière elle. » Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

deviendra le média de masse par excellence et dont l'imagerie sera fortement liée à la notion de spectacle. Ainsi la pertinence du choix de cet appareil – plutôt qu'une projection notamment – dans l'installation de Birkin est redoublée. 1927 est également la date de sortie de *The Jazz Singer,* qui inaugure avec le cinéma parlant un nouveau système d'attention dans lequel son et images sont synchronisés. Ces modalités médiatiques se retrouvent mises en œuvre dans les vidéos présentées par Birkin. Parallèlement, Crary relève que les questions de l'attention, de la concentration et de la distraction, dont s'emparera la publicité, sont au cœur des discours de la psychologie de cette décennie. Cette économie de l'attention constitue le moteur de la course à l'audimat à laquelle se livrent les chaînes de télévision, et il y a fort à parier que l'investiture d'Obama a passionné les téléspectateurs permettant à *ABC* d'atteindre une excellente part de marché. Enfin, les dernières années de la seconde décennie du XXe siècle inaugurent une spectacularisation du politique, connexe à la reproductibilité technique et à l'association son et image, qui s'incarne dans la montée des fascismes, que mentionnait déjà Benjamin[627]. Debord distingue alors deux modèles spectaculaires : l'un dit « concentré », dans le nazisme et le stalinisme, basé sur la vedette, le culte de l'homme politique ; l'autre « diffus », incarné par le système américain, établi sur la marchandise. Dans ses *Commentaires sur la société du spectacle,* écrits un peu plus de dix ans après son célèbre opuscule, l'auteur relève une fusion de ces deux modèles qu'il nomme « le spectaculaire intégré »[628]. L'investiture d'Obama, mais plus encore sa campagne électorale et l'ensemble de son mandat ont sans doute constitué un des symptômes éclatants du spectaculaire intégré. Dès 2008, Keith Reinhard, président émérite du groupe de communication DDB Worldwide constatait que « Barack Obama a les trois choses que vous attendez d'une marque : il est nouveau, attractif et différent [629]». Le candidat démocrate a effectivement su incarner ces vertus marketing par un usage politique alors inédit des réseaux sociaux et par un sens du spectacle particulièrement aigu : amitiés médiatisées avec des stars de la pop culture (dont Beyoncé), participation à des talk-shows, concerts improvisés et « scènes de vie quotidienne » filmées et partagées en ligne.

Malgré leurs divergences, regard subi d'une part, regard provoqué de l'autre, les deux positions décrites sont fermement soudées. Cette jonction est formalisée par la pièce de David Birkin et a été théorisée, tout à fait indépendamment, par Jonathan Crary. En effet, selon Maxime Boidy, chercheur en études visuelles :

> Jonathan Crary est l'un des premiers commentateurs à le remarquer, les formes de domination décrites par Michel Foucault et Guy Debord sont deux matérialismes du visible qui, sur cette base, peuvent être associés historiquement, en dépit d'une aversion réciproque entre les deux auteurs. Si une compatibilité existe, c'est parce que

627 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », art. cit.

628 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, *op. cit.*, p. 21.

629 Marie Bénilde, « Barack Obama, candidat des réseaux sociaux sur Internet », *Le Blog du Monde Diplomatique,* https://blog.mondediplo.net/2008-04-21-Barack-Obama-candidat-des-reseaux-sociaux-sur, 21 avril 2008 (consulté le 28 janvier 2019).

> la notion d'observateurs désigne le lieu où « la vision dans l'histoire se matérialise et devient elle-même visible ». C'est aussi parce que le spectacle et la surveillance sont entendus comme deux formes d'exercice du pouvoir sans essence visuelle. Il s'agit de « technologies de la séparation » dont la fonction consiste à fragmenter et à discipliner les individus[630].

Foucault démontre que la peine juridique ne prend plus la tournure d'une séparation littérale des corps, comme dans les supplices des condamnés longuement décrits au premier chapitre de son ouvrage, mais demeure un assujettissement des individus qui passe par l'éloignement du corps social. Cette division des corps entre eux trouve un prolongement dans les hôpitaux où la séparation des malades vise à freiner la propagation des maladies et dans les casernes où le cloisonnement des chambres doit prévenir la débauche et l'homosexualité. Qu'il nomme le premier chapitre de *La Société du spectacle* « La Séparation achevée » et l'un de ses films *La Critique de la séparation* (1961), Guy Debord a, comme Foucault, recours à ce terme pour désigner l'individuation, c'est-à-dire le processus par lequel la société post-industrielle distingue et isole les êtres. La séparation porte aussi, selon l'auteur situationniste, sur la division sociale du travail, le morcellement des classes, elle constitue en cela « l'alpha et l'oméga du spectacle »[631]. C'est sur ce point commun que l'historien d'art Jonathan Crary se permet de rapprocher dans *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle* la démarche des deux théoriciens, car explique-t-il :

> le spectacle désigne, lui aussi, un ensemble de techniques permettant de gérer les corps et l'attention, pour (je cite Foucault) « assurer l'ordonnance des multiplicités humaines ». L'un de ses premiers objets, « c'est de fixer ; [il] est un procédé d'anti-nomadisme ». À l'instar de la surveillance, le spectacle s'appuie sur certaines « procédures de cloisonnement et de verticalité » en vue de réduire l'individu « comme force "politique" ».[632]

Surveillance et spectacle ne s'opposent pas, mais participent, à l'inverse, du même appareil disciplinaire qui isole les êtres et désamorce leur force politique[633]. À cet égard, les télécrans d'Orwell sont fort explicites, puisqu'ils diffusent en permanence les discours de propagande et transmettent à la Police de la Pensée les faits et gestes des individus situés à proximité, résorbant ainsi toute velléité contestataire. Ce sont ces deux visibilités que réunit Birkin dans *Eyes Only* alors que très ironiquement, les images montrent des corps qui se soudent et s'enlacent. Quand nous l'avons interrogé sur une lecture de son travail à travers les écrits du théoricien américain, Birkin a expliqué : « Crary était l'un des historiens de l'art invités au programme

630 Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, *op. cit.*, p. 95.

631 Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1996, p. 27.

632 Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur : Vision et modernité au XIXe siècle* [1990], traduit par Frédéric Maurin, Bellevaux, Dehors, 2016, p. 227-228.

633 Si l'étude de Jonathan Crary porte sur le XIXe siècle, l'auteur démontre que la reconfiguration de la vision qui opère dès les années 1840 préfigure les industries de l'image et du spectacle du XXe siècle, ce qui explique le déplacement des modèles théoriques de Foucault et Debord dans un cadre historique les précédant de près d'un siècle.

d'études indépendantes du Whitney Museum en 2013, où je suivais des séminaires pour la réalisation de *Eyes Only*. Il a donné une conférence et nous avons lu son livre *24/7*, qui est sorti la même année. Je suis très heureux d'entendre que vous avez établi un lien[634] ». Lors de cet échange, l'artiste a également insisté sur « la pacification des populations en utilisant à la fois le spectacle du divertissement et la menace de la surveillance[635] ». Si le terme de pacification désigne un apaisement entre des forces belligérantes et pourrait dès lors paraître un instrument légitime, son usage est euphémisant dans le contexte militaire et rappelle sa dimension contraignante et avilissante. Chez Foucault et Debord, surveillance et spectacle relèvent précisément de cette forme « douce » de manipulation. Le dispositif, pensé comme structuration de l'idéologie capitaliste, implique également un processus de séparation chez Agamben. Au détour d'une métaphore cultuelle, le philosophe explique, comme nous l'avons mentionné, que le dispositif confisque les choses de l'usage commun en les transférant au sein d'une sphère sacrée. Il convient alors d'inventer des contre-dispositifs qui viennent réunir les objets et leur usage commun[636].

Avec les technologies numériques, les moyens de contrôle ont été rendus accessibles en ligne et chaque citoyen peut devenir l'agent de surveillance des autres individus comme de sa propre vie. Les médias sociaux ont particulièrement contribué à tisser ensemble spectacle et surveillance et à défaire la démarcation nette entre public et privé, remplacée selon Dominique Cardon par une graduation allant de faible à haute visibilité[637]. Si cette condition est aujourd'hui de plus en plus discernée par les internautes, comme en témoigne l'usage de stickers numériques pour dissimuler les visages, établissant selon André Gunthert une « des formes d'autocensure qui accompagn[e] l'exposition de soi[638] », elle n'en demeure pas moins parfois maladroitement intégrée, comme en attestent, à l'inverse, plusieurs affaires de vidéos autoproduites devenues des éléments à charge contre les individus qui les avaient volontairement réalisées et partagées[639]. L'œuvre de David Birkin manifeste que surveillance et spectacle constituent les deux faces d'une même doctrine sociale et politique, celle des sociétés capitalistes

634 « Crary was one of the visiting art historians at the Whitney Museum's Independent Study Program in 2013, where I was taking seminars when I made *Eyes Only*. He delivered a lecture and we read his book *24/7,* which came out that same year. I'm very happy to hear you made the connection. » David Birkin dans une correspondance par mail du 11 février 2019 [traduction personnelle].

635 « [on] the pacification of populations using both the spectacle of entertainment and the threat of surveillance ». *Ibid.*

636 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 39-40.

637 Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, *op. cit.*, p. 51.

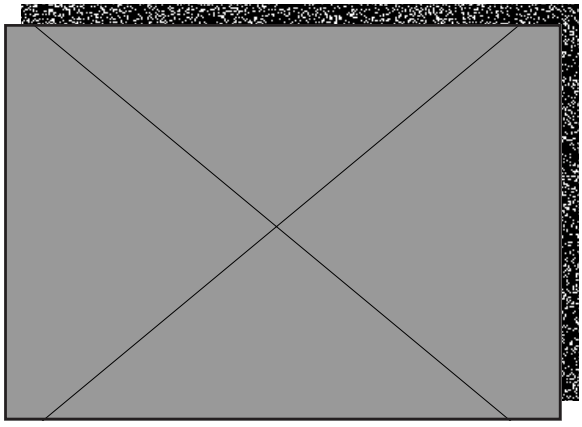
638 André Gunthert, « La Visibilité des anonymes. Les images conversationnelles colonisent l'espace public », *L'Image sociale*, https://imagesociale.fr/6657, 26 novembre 2018 (consulté le 28 janvier 2019).

639 C'est notamment le cas d'internautes ayant proféré des menaces de mort à l'encontre d'un tiers sur des vidéos autoproduites et autodiffusées.

qui dissimulent ainsi leurs ressorts[640]. En combinant un appareil automatisé de production d'images à la figure de la prostituée, Mishka Henner avec *No Man's Land* formule de façon plus explicite encore l'idéologie capitaliste latente dans les systèmes de visualisation du monde.

b• La critique des systèmes de surveillance

Sans constituer strictement des outils de surveillance, *Google Map* et *Google Street View* induisent une observation régulièrement actualisée de l'espace public dont la conciliation avec la sécurité nationale ou les droits élémentaires à la vie privée sont problématiques. Souvent jugé trop intrusif, *Google* se justifie en arguant de ne pas contrevenir au droit à l'intimité dans la mesure où les données enregistrées dans l'espace public sont visibles de tous. Le géant du web a cependant été légalement contraint de flouter les visages, les plaques d'immatriculation des véhicules et certaines zones stratégiques[641] afin d'atteindre le *statu quo*. On peut également rappeler que jusqu'en 2010, date d'une condamnation de la société, les voitures *Google Street View* collectaient, en circulant dans les villes, outre des photographies, les données des réseaux *Wi-Fi* non protégés[642].



Mishka Henner, ***No Man's Land* 2**, s.l., auto-édition, 2012, n.p.

Pour la série *No Man's Land* élaborée de 2011 à 2013, Mishka Henner localise des zones de prostitution en pistant des échanges sur des forums en ligne qu'il soumet à d'autres sources, telles que les rapports d'organisations non gouvernementales et de l'Organisation des Nations Unies, avant de se rendre sur les lieux *via Google Street View*. Henner identifie ses images parmi une somme incommensurable grâce aux « recherches » préalables d'une masse anonyme l'aidant involontairement dans son projet. Puis, il enregistre au moyen d'une capture d'écran les points de vue créés en France, en Espagne et en Italie, par les caméras automatisées du service de navigation qui, la mobilité en plus, ont comme la tour centrale du panoptique, des « yeux » sur toute leur circonférence.

Dans les images récoltées, les travailleurs ou travailleuses du sexe, souvent indifférents au passage du véhicule de la multinationale, attendent leurs clients debout ou assis sur des chaises en plastique bon marché, à l'ombre d'un arbre, occupant parfois le temps en naviguant sur leur téléphone por-

640 À cet égard, le projet d'Hasan Elahi, *Tracking Transience: The Orwell Project*, bien qu'éloigné d'une documentation stricte du monde, mérite d'être mentionné. L'artiste new-yorkais a décidé, après avoir été arrêté par erreur par le FBI suite au 11 septembre et prévenu qu'il était sous surveillance, d'anticiper celle-ci et de poster chaque jour des photos de sa vie quotidienne. La page d'accueil du site du projet http://elahi.umd.edu/track (consulté le 28 janvier 2019) associe la photographie du jour, la date, l'heure et la localisation de la prise de vue sur un planisphère.

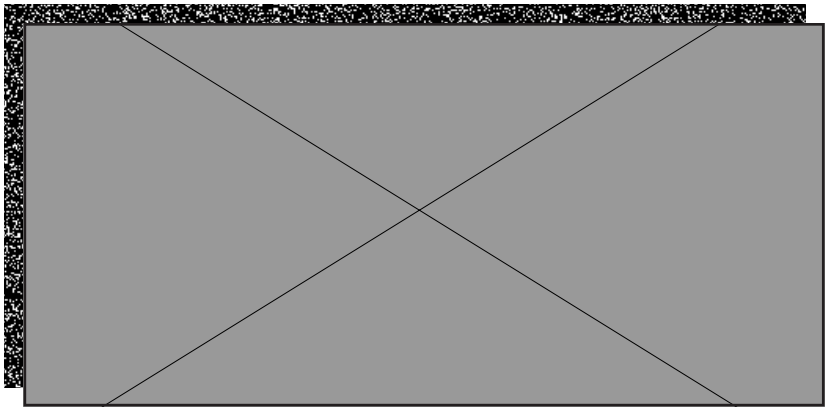
641 Comme le montre l'œuvre *Dutch Landscape* de Mishka Henner analysée dans le chapitre 2.

642 Jemima Kiss, « Google Admits Collecting Wi-Fi Data through Street View Cars », *The Guardian*, 15 mai 2010.

table. En exposition, les images sont présentées encadrées et sous la forme d'un film en *stop motion*, substituant des soubresauts au déplacement fluide du véhicule *Google*.

Si l'œuvre a fait l'objet de controverses, ce n'est pas tant par son sujet, la prostitution, qui a largement déjà été traité par les photographes[643], mais pour l'usage de *Google Street View* à des fins documentaires. Dans ce débat désamorcé plus tôt et sur lequel nous ne revenons donc pas, l'un des polémistes, le critique et *curator* Pete Brook, reproche à Henner lors d'un entretien de « traite[r] – avec la même gravité – deux préoccupations très différentes de la photographie (le sujet et les technologies contemporaines) [ce qui] ouvre un espace de confusion[644]. » À l'une des questions précédentes, l'artiste lui avait pourtant répondu que « *No Man's Land* utilise les caméras existantes, des forums de discussion en ligne et l'un des sujets étroitement liés à l'histoire de la photographie[645] » et que « l'aptitude à combiner ces éléments en dit long sur notre âge culturel et technologique[646]. » L'erreur de Pete Brook, à notre sens, est de désentrelacer ce qui relèverait du fond et ce qui relèverait de la forme, allant droit dans une impasse sémantique, car c'est bien la vision du « sujet » par des moyens technologiques contemporains d'observation et d'enregistrement qui fait sens dans l'œuvre d'Henner.

L'entreprise documentaire des photographes aspire couramment à restituer une visibilité à ceux dont la société semble avoir dérobé l'identité et le statut : migrants, marginaux… et prostituées ou prostitués. Ce militantisme à l'endroit de l'exposition des individus peut cependant être totalement invalidé au titre d'une visibilité assujettissante comme dans le cas de la surveillance. Une nécessaire dialectisation de cette question est accomplie par *No Man's Land*. En opérant couramment dans l'espace public, la prostitution ne constitue pas une activité rigoureusement imperceptible, elle n'en demeure pas moins privée (en engageant des individualités dans une relation sexuelle



Mishka Henner, ***No Man's Land*** *2*, s.l., auto-édition, 2012, n.p.

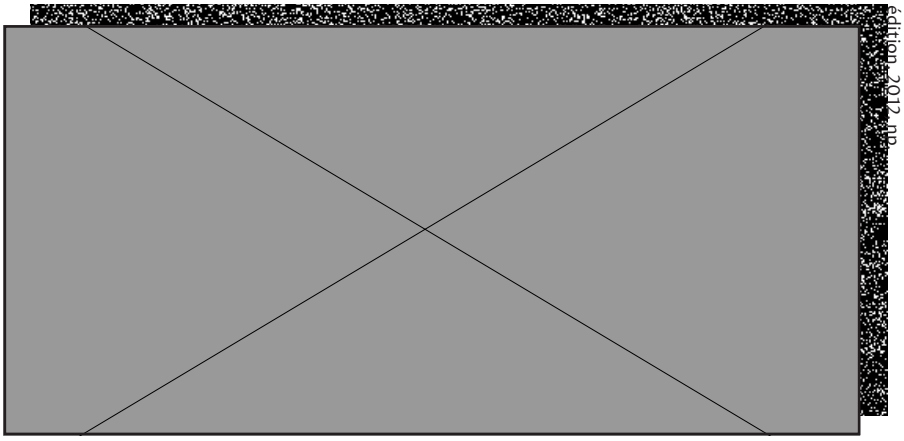
643 Depuis Ernest J. Bellocq (1873-1949) resté célèbre pour ses séries de photographies de prostitués et de prostituées à La Nouvelle-Orléans, jusqu'à Antoine d'Agata (1961-), en passant par Joan Colom (1921-) qui a photographié ceux et celles du Barrio Chino à Barcelone, ou encore Jane Evelyn Atwood (1947-) qui s'est intéressé à la prostitution dans le quartier des halles à Paris, pour ne citer que les plus emblématiques.

644 « [to deal] – with equal gravity – two very different concerns of photography (the subject and then also contemporary technologies) opens up a space for confusion. » Pete Brook, « A Conversation with Mishka Henner », *Prison Photography,* https://prisonphotography.org/2012/04/23/a-conversation-with-mishka-henner, 23 avril 2012 (consulté le 16 janvier 2019) [traduction personnelle].

645 « No Man's Land uses existing cameras, online interest groups, and one of the subjects interwoven in the history of photography. » *Ibid.* [traduction personnelle].

646 « the ability to combine these elements says something about the cultural and technological age we live in » *Ibid.* [Traduction personnelle].

mercantile), niée dans de nombreux pays (en refusant aux travailleurs et aux travailleuses du sexe un statut juridique), secrète et taboue (car le plus souvent tue par les clients). De surcroît, sur les images capturées par Henner, le paysage est sordide, c'est celui d'espaces périphériques qui ne sont déjà plus urbains, mais pas tout à fait ruraux, des *no man's land* où des immondices jonchent systématiquement le sol, où le bitume est crevassé et les rares équipements urbains délabrés. Ces lieux sont clairement abandonnés et constituent dès lors un refuge pour une activité nécessitant l'éloignement des regards inopportuns, en particulier ceux de la surveillance policière. Cette activité tenue confidentielle pour des raisons évidentes de moralité et de légalité est ici présentée prise dans un système de visualisation qui transpose les images de l'espace public physique à une plateforme publique en ligne, avant de les réintroduire dans la sphère privée par le biais des écrans personnels. L'œuvre rend visible ainsi la collision entre l'espace public et l'espace privé qui caractérise à présent une grande partie de notre expérience de vie.



Mishka Henner, *No Man's Land 2*, s.l., auto-édition, 2012, np.

Le critique et commissaire d'exposition Daniel Jewsbury relie cette collision au régime social et idéologique dominant actuel, et considère l'œuvre comme un mode de visualisation du capitalisme.

> La prostituée est [...] simplement présentée comme un exemple de « sujet idéal », comme elle l'a été tout au long de l'histoire du capitalisme moderne : à la fois une petite entrepreneuse qui est aussi son propre produit et nécessairement un consommateur. *No Man's Land,* vu à travers cette lentille, est une couche sur la carte du capitalisme technologique, une cartographie de sa portée et de ses interconnexions complexes[647].

La figure de la prostituée comme « sujet idéal » du capitalisme est l'une des images dialectiques décrites par Walter Benjamin dans *Le Livre des Passages.* L'image dialectique n'est pas chez le philosophe, qui a pourtant beaucoup écrit sur la photographie et le cinéma, une image effective, mais plutôt un moyen conceptuel qui permet de penser le regard et de penser avec le regard. Surgissement du passé dans le présent, l'image dialectique est autant esthétique que politique, c'est aussi une considération du délaissé. Et c'est à tous ces titres que l'image de la travailleuse du sexe est dialectique.

---

647 « The prostitute[...] is simply presented as an instance of an "ideal subject", as indeed she has been throughout the history of modern capitalism: simultaneously a small entrepreneur who is also her own product, and necessarily a consumer too. No Man's Land, seen through this lens, is a layer on the map of technological capitalism, a cartography of its reach and its complex interconnections. » Daniel Jewsbury, « No Man's Land book review », *Source Magazine*, n°68, automne 2011, [En ligne], https://docs.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSUV2hxU09lNTJzRkE/edit?usp=embed_facebook (consulté le 16 janvier 2019) [traduction personnelle].

Celle-ci est « en une seule personne vendeuse et marchandise[648] », rapporte Susan Buck-Morss dans *Voir le capital.* « Elle est l'incarnation d'une objectivité et non d'une subjectivité[649] », ajoute la théoricienne et citant à nouveau Benjamin : « [l]'Amour pour la prostituée est l'apothéose de l'identification à la marchandise[650] ». Benjamin voit dans la péripatéticienne une allégorie du fétichisme de la marchandise[651], qui désigne selon Marx la transformation de la marchandise en objet de culte et la réification des rapports sociaux sous le poids de ce phénomène. Dans l'œuvre d'Henner, bien qu'elle se soit déplacée hors du contexte urbain, la prostituée constitue une image mentale et une image physique qui permet de saisir la réification des corps sous l'emprise du capitalisme, et son redoublement, sous l'effet de certaines technologies de l'image. Henner mentionne la similitude entre les appréciations émises dans les conversations des forums en ligne sur les personnes se prostituant et les notes et avis laissés sur *Airbnb*[652].

Dans *Voir le voir*, John Berger rattache la représentation de la prostitution à la tradition des images de nu. En effet, il affirme la portée sexiste du nu académique dans la tradition picturale en identifiant comment celui-ci constitue le lieu d'une inégalité : « d'un côté il y a l'individualisme de l'artiste, du penseur, du mécène, du propriétaire. De l'autre, la personne qui est l'objet de leurs activités, c'est-à-dire la femme traitée en tant que chose ou abstraction.[653] » Si l'art moderne a remis en cause le nu académique, note l'essayiste, ses valeurs survivent dans la figure de la prostituée, « quintessence de la femme dans la peinture d'avant-garde[654] » de Manet à Picasso, en passant par Toulouse-Lautrec et dans tous les champs de la représentation, de la publicité à la culture populaire. Dans les images prélevées par Mishka Henner, la figure masculine genrée est quasi absente des *no man's land* photographiés et le regard masculin cède la place à celui de la machine, accordant au titre son sens littéral. En effet, si l'œuvre sous la forme du *stop motion* restitue le déplacement du véhicule, il est rapidement évident que le point de vue est trop haut pour avoir été réalisé depuis le siège du conducteur et qu'il provient d'un appareil installé sur le toit de la voiture. Le dispositif se trahit davantage quand paraît, sur quelques photographies, l'ombre de l'outil photographique monté sur un trépied. À cela s'ajoutent le floutage qui manifeste l'entremise d'une technologie et les saccades de l'animation qui rompent avec la vision humaine et naturaliste, remplacée par une vision

---

648 Walter Benjamin cité dans Susan Buck-Morss, *Voir le capital : Théorie critique et culture visuelle*, traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 81.

649 *Idem.*

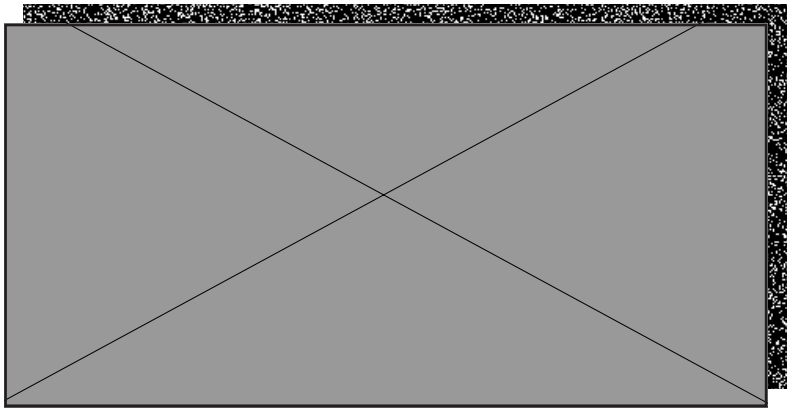
650 *Idem.*

651 Si l'approche benjaminienne présentée par Susan Buck-Morss pense la prostitution à partir du présupposé d'une activité réalisée par des femmes et sous l'angle de l'exploitation, il convient de signaler qu'il existe d'autres approches.

652 Cité par Kate Palmer Albers, « Public Life and the Private Screen: Mishka Henner's No Man's Land », *Circulation/exchange*, http://circulationexchange.org/articles/nomansland.html, 3 décembre 2015 (consulté le 16 janvier 2019).

653 John Berger, *Voir le voir* [1972], traduit par Monique Triomphe, Paris, B42, 2014, p. 63.

654 *Ibid.*, p. 65.



Mishka Henner, *No Man's Land (A Road Movie)*, 2012, vidéo (couleur), 6'48

mécanique affirmée. Cependant comme le regard du client, bien que différemment, celui de la machine produit une réification. Les figures d'apparence féminine, entrées accidentellement dans le champ de l'appareil, ont été photographiées mécaniquement sans aucune intentionnalité, comme les panneaux, les ponts, les routes et sont considérées avec un égard égal, à l'exception des visages détectés automatiquement et floutés pour garantir leur anonymat. Paradoxalement, ce traitement particulier les dépouille de leurs traits les plus humains et les plus individualisants. *Google Street View* rejoue finalement le regard objectalisant du client potentiel.

Si le geste photographique consiste concrètement et très mécaniquement pour Henner à capturer ce qui apparaît à l'écran d'un simple clic, il réintroduit toutefois un regard subjectivant qui riposte à la réification des corps provoquée par l'enregistrement de la caméra embarquée sur la *Google car*. La démarche artistique, par son intentionnalité et ses choix volontaires, suscite une attention subjectivée et subjectivante et révèle ce que le « plus vieux métier du monde » peut nous apprendre de notre société actuelle.

Google Earth ou *Google Street View*, vidéosurveillance, drones ont apporté une visualisation inédite du territoire, qui a suscité une production artistique abondante, qu'il s'agisse de Jon Rafman ou Clement Valla déjà mentionnés, de Paolo Cirio (1979-) qui s'approprie avec *Street Ghosts* (2012-2017) la silhouette des passants dans *Google Street View* et la colle à l'emplacement correspondant dans l'espace physique, de Josh Begley avec *Prison Map* qui a récolté à partir de 2012 des images satellites des prisons américaines, pour ne citer que quelques noms. Ces logiciels ont entraîné de nombreuses controverses liées à leur revers orwellien. Les artistes, qu'il s'agisse de David Birkin, de Mishka Henner ou certains parmi ceux listés[655], ne cherchent pas pour autant à rendre visibles ces instruments, souvent discrets, dissimulés ou furtifs, ni même à démontrer l'atteinte éthique et légale portée aux individus, mais plutôt à rendre perceptible l'idéologie qui sous-tend l'emploi de tels instruments et qui se perpétue à travers les images ainsi produites.

655 Certains usages artistiques des logiciels de visualisation de la Terre n'ont pas forcément une portée aussi critique, ou celle-ci ne s'exerce pas à l'endroit de l'aliénation induite par de tels outils. C'est notamment le cas de David Thomas Smith (1988-) qui assemble des images aériennes de *Google Maps* dans des photomontages, de Caroline Delieutraz (1982-) qui sillonne depuis 2012 *Google Street View* à la recherche des lieux photographiés par Raymond Depardon (1942-), de Julien Levesque (1982-) qui crée des patchworks du même paysage capturé à différents moments dans *Google Street View* ou encore de Jenny Odell qui, dans une approche formelle, réalise un prélèvement et une typologie de structures comme des piscines, des parcs d'attractions, des terrains de tennis, etc.

Pour désigner ce registre visuel autoritaire, le chercheur en culture visuelle Nicholas Mirzoeff a recours au concept de visualité[656]. L'auteur extrait ce terme des écrits du théoricien militaire Carl von Clausewitz qui retrace, en 1832, comment, le champ de bataille devenu trop étendu, la visualisation se fait le privilège du commandement. L'historien Thomas Carlyle élargit en 1840 ce principe à toutes les configurations particulières du voir et du pouvoir où la visualité devient une tactique de contrôle. Loin de déplorer cet état de fait, l'auteur réactionnaire célèbre l'impossibilité des masses à accéder à une vision collective et à leur propre gouvernementalité. Pour Mirzoeff qui défend un positionnement idéologique opposé, ces systèmes culminent aujourd'hui dans les complexes militaro-industriels de surveillance. La visualité toutefois peut être neutralisée par une « contre-visualité », un « droit de regard » qui oppose à l'autorité de la visualité, son autonomie. L'un des aspects de ce geste offensif est son caractère non-iconographique, explique le théoricien. Il s'agit « de se mettre à jouer avec des règles inconnues d'elle [la visualité] et qu'elle ne sera pas en mesure de comprendre[657] ». Il nous semble que certaines œuvres viennent formaliser cette « contre-visualité »[658] dans sa dimension non-iconographique. En effet, afin de manifester les systèmes de pouvoir qui s'exercent dans la relation aux images, mais qui également étriquent et malmènent nos rapports sociaux, certains artistes ont recours à des stratégies particulièrement offensives, qui diminuent la visibilité du référent en attaquant analogiquement et numériquement les images, jusqu'à produire des monochromes.

656 Nicholas Mirzoeff, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », dans Gil Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, *op. cit.*, p. 31-43.

657 *Ibid.*, p. 39.

658 Pour le théoricien en culture visuelle, le droit de regard se réalise également dans « le faire » sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 4.

III.
Des images au-delà de leur représentation

1• Voir autour de l'image

Le documentaire est, tel que nous l'avons défini, une démarche réflexive qui interroge sa procédure de référentialité et, plus largement, la capacité des images à transmettre quelque chose du réel. Depuis le début de ce chapitre se fait jour l'idée selon laquelle les artistes mentionnés pointent de façon latente la nécessaire prise en compte du hors-cadre de toute image documentaire dans l'élaboration de sa signification. Si la fresque demeurait *in situ*, le tableau a autorisé la mobilité de la représentation, et la reproductibilité mécanique l'a rendue évidente, comme le soulignait déjà Walter Benjamin[659]. Le propre des images reproductibles est de rompre avec leurs circonstances d'apparition et de traverser divers contextes. Depuis, Internet a rendu la fluidité des photos et des vidéos permanente. La nature multipliable et nomade des images en condition connectée entraîne des ruptures incessantes de contexte qui en bouleversent constamment la compréhension et amplifient la nécessité de voir au-delà des images. C'est ce que semblent mettre en évidence plusieurs artistes comme Sean Snyder, Adam Broomberg et Oliver Chanarin, David Birkin qui s'approprient des images de presse, les extraient de leur contexte et, pour les trois derniers, en entravent la lisibilité.

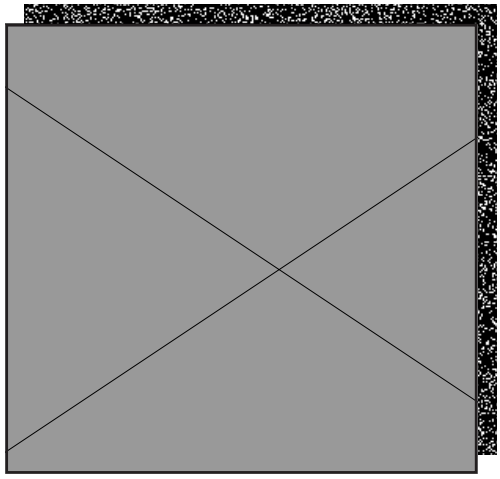
a• Considérer le contexte

L'éditorialisation des médias traditionnels octroie aux images, autant que faire se peut, la mention de leurs auteurs, leurs dates, leurs lieux de prise de vue, fréquemment conservés d'un espace médiatique à l'autre. Sur le web, la possible appropriation et diffusion des fichiers à grande échelle,

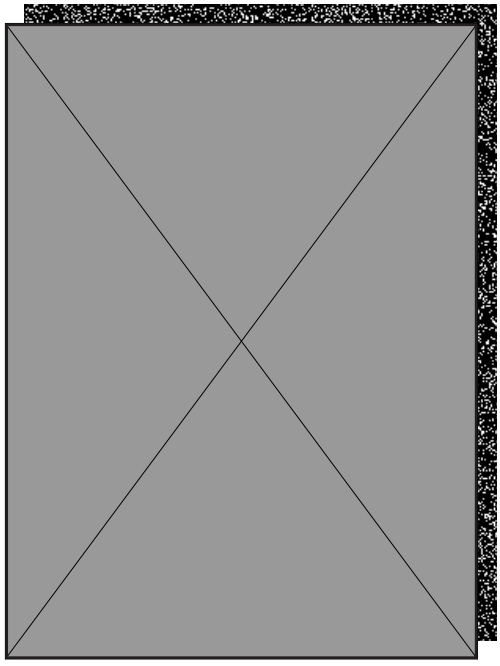
659 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », art. cit.

leur viralité, produit parfois un appauvrissement contextuel inédit, que le chercheur en science de l'information Olivier Ertzscheid déplore. En plus d'un surgissement laissé entre autres à la décision des algorithmes, les plateformes d'images et les médias sociaux livrent, dit-il, des photos et des vidéos, parfois fort violentes, « sans fard, sans masque, sans avertissement, sans contexte, sans débat, sans alerte[660] ».

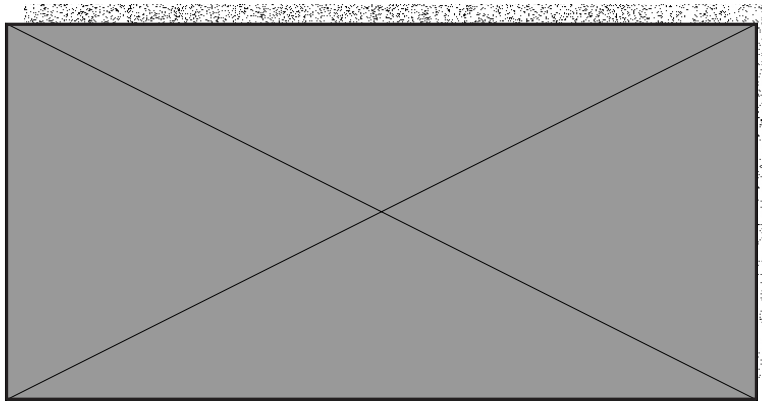
Cette perte du cadre originel est entre autres formulée par Sean Snyder en 2016 avec *Fukushima Daiichi (November 15, 2009)*, une photographie satellitaire du site de la centrale nucléaire rendue célèbre par l'accident industriel qu'a déclenché le séisme du 12 mars 2011 au Japon. Cette photographie en noir et blanc, tirée sur aluminium, a été présentée à la galerie Chantal Crousel[661], posée sur le sol astreignant le spectateur à surplomber la vue aérienne. La date du 15 novembre 2009 mentionnée dans le titre de l'œuvre renvoie à une photographie prise par le satellite GeoEye et présentée dans la presse combinée à la même vue aérienne réalisée le 12 mars 2011, après le début de la catastrophe nucléaire[662]. Supposé dépeindre la portée du cataclysme, le montage signale plutôt la similarité de ces deux images. Celles-ci pourraient probablement être échangées sans que cela soit perceptible. En présentant une image isolément, l'artiste suscite un doute : est-ce bien Fukushima avant la catastrophe ? Incapable de répondre à cette question, le spectateur prend conscience de sa dépendance aux informations périphériques de l'image dans la construction du sens de celle-ci. La comparaison du détail présenté par Snyder avec les deux photographies satellitaires publiées dans la presse nous amène à penser



Sean Snyder, ***Fukushima Daiichi (November 15, 2009)***, 2016, Tirage pigmentaire sur aluminium, 159 × 119cm, vue de l'exposition *Aspect Ratio / Dispositif* présentée du 28 avril au 1er juin 2016 à la galerie Chantal Crousel (Paris)



Sean Snyder, ***Fukushima Daiichi (November 15, 2009)***, 2016, Tirage pigmentaire sur aluminium, 159 × 119cm



Montage réalisé dans la presse de deux photographies satellitaires du site de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Photographies prise le 15 novembre 2009 à gauche et le 12 mars 2011 à droite

660 Olivier Ertzscheid, « Il y avait une odeur mortelle », *Affordance*, http://www.affordance.info/mon_weblog/2017/04/la-mort-en-direct.html, 5 avril 2017 (consulté le 2 juillet 2018).

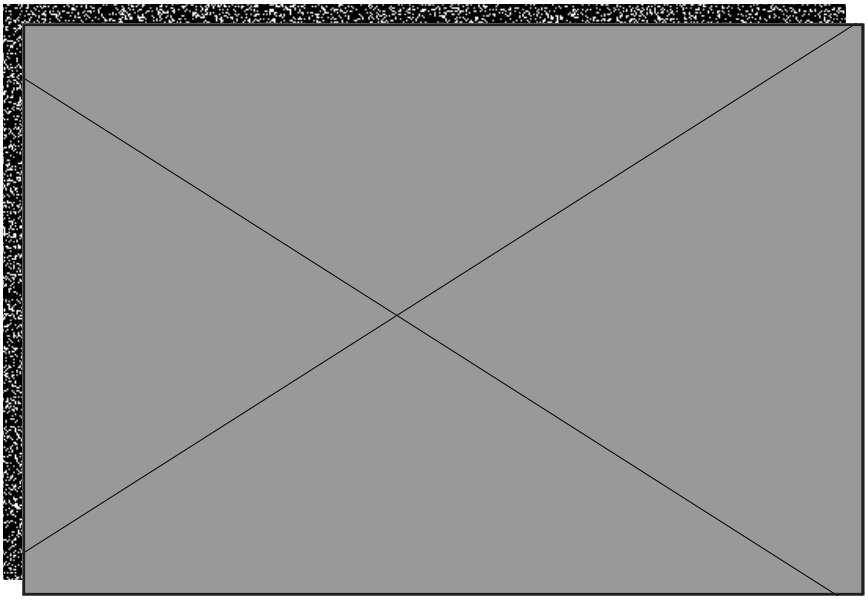
661 *Aspect Ratio/Dispositif*, Galerie Chantal Crousel, Paris, du 28 avril au 1er juin 2016.

662 Bettina Röhl, « Das Wunder von Fukushima », *WirtschaftsWoche*, https://www.wiwo.de/politik/deutschland/bettina-roehl-direkt-das-wunder-von-fukushima/7912884-5.html (consulté le 28 juin 2018)

qu'il pourrait même s'agir d'une troisième image, en raison de la présence de nuages, absents sur la photographie de 2009 et différents sur celle de 2011. C'est précisément à cet endroit que s'exerce une forme de violence de l'information car selon Marie-José Mondzain, philosophe spécialiste des images, « il faut bien admettre que la violence dans le visible concerne non pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à la pensée et à la parole dans le spectacle des visibilités[663] ». L'autrice ajoute que « la violence de l'écran commence quand il ne fait plus écran, lorsqu'il n'est plus constitué comme le plan d'inscription d'une visibilité en attente de sens[664]. » De ce fait, la perte du contexte provoque une agression peut-être plus grande que celle des images, car elle prive les spectateurs de moyens d'y projeter du sens. Dans l'œuvre de Sean Snyder, ce qui est finalement détruit en l'absence d'un environnement éditorial, d'un texte ou d'une légende qui accompagne notre regard, est le potentiel de l'image à informer, à témoigner.

La perte totale d'environnement écrit est néanmoins rare sur le web puisqu'une image y est généralement entourée d'une légende ou à défaut d'un ou plusieurs commentaires, auxquels même les plateformes exclusivement dédiées à l'image comme *Instagram*, *Flickr* et *Pinterest* ont recours. C'est donc le dispositif iconotextuel qui est plutôt sans cesse renouvelé par la fluidité de l'image. Plus largement, c'est l'environnement qui est changeant et par conséquent ses répercussions sur l'image, ce que formulent particulièrement les artistes Adam Broomberg et Oliver Chanarin.

Poursuivant le travail réalisé en 2011 à partir de *L'ABC de la guerre* de Brecht, Broomberg & Chanarin proposent, la même année, une série intitulée *Poor Monuments*. À l'emplacement des images qu'ils avaient ajoutées à l'édition du dramaturge allemand pour créer *War Primer 2*[665], ne subsiste que la forme de celles-ci, sérigraphiée à l'encre rouge. Alors qu'ils s'étaient approprié des photographies et les avaient extraites de leur contexte – en mentionnant à la fin de l'ouvrage leurs sources, comme Brecht l'avait fait avant eux –, ils ne conservent cette fois-ci que la provenance de la photo-



Broomberg & Chanarin, ***Poor Monuments***, Sérigraphies sur papier, 24 × 29 cm, vue de l'exposition *Portable Monuments* présentée du 16 janvier au 18 février 2012 à la Galerie Gabriel Rolt (Amsterdam)

663 Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?* [2002], Paris, Bayard, 2015, p. 43.

664 *Ibid.*, p. 54.

665 Cette œuvre a été étudiée dans le chapitre 1.

graphie sous la forme d'un lien hypertexte rapporté aux côtés d'une légende descriptive.

Le titre de la série est issu d'un article de David Evans intitulé « L'ABC de la guerre de Brecht : la "photo-épigramme" comme monument pauvre », paru initialement dans *Afterimage* en 2003 et republié dans la version numérique de *War Primer 2*[666]. L'auteur y relie, comme Georges Didi-Huberman dans *Quand les images prennent position*[667], les poèmes de Brecht aux inscriptions gravées sur les monuments funéraires :

> *War Primer* peut être compris comme une « transformation fonctionnelle » des photographies de la presse dominante par l'ajout de légendes alternatives, empreintes [*informed*] de la politique révolutionnaire de Brecht. Mais plus encore, si le choix de l'épigramme est censé suggérer des inscriptions anciennes, alors la photo de presse peut être comprise comme analogue aux statues ou aux édifices auxquels l'épigramme était initialement destiné. Autrement dit, *War Primer* est une série de monuments portables, des mémoriaux plats de la Seconde Guerre mondiale. Ceux-ci enregistrent la réponse de Brecht à deux phénomènes récents : la prolifération de monuments commémorant une guerre mondiale antérieure et le développement rapide des médias de masse, tous deux survenus dans les années 1920[668].

Pour Evans, les mauvaises reproductions tramées, découpées dans la presse, imprimées, combinées aux quatrains deviennent des monuments pauvres. Bien que l'auteur ne la mentionne pas, la relation monument-document n'est pas sans évoquer celle établie par Foucault dans *L'Archéologie du savoir*. Selon le philosophe français, l'histoire traditionnelle transformait le monument de pierre en document, autrement dit, elle entreprenait de faire « parler » des traces à priori non verbales. Aujourd'hui, l'histoire opère, selon lui, le renversement inverse en transformant le document en monument, en transmuant la trace déchiffrable en un support de mémoire[669]. Les monuments de papier de Brecht trouvent un prolongement dans l'œuvre de Broomberg & Chanarin, dans laquelle l'association des images numériques qui subsistent sous la forme d'une trace recouvrant la planche de Brecht et de l'adresse de l'un de leurs emplacements sur le web « fait monument ». En examinant des événements contemporains pour la plupart fortement médiatisés, dont les images sont parfois devenues virales, l'œuvre des deux artistes devient, pour reprendre les mots d'Evans, une « aide à la mémoire critique »,

---

666 Les artistes expliquent avoir d'abord lu un essai de David Evans à ce sujet : Jörg Colberg, « A Conversation with Adam Broomberg & Oliver Chanarin », art. cit.

667 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*

668 « War Primer can be understood as the "functional transformation" of mainstream press photographs though the addition of alternative captions, informed by Brecht's revolutionary politics. But it is more. If the choice of the epigram is meant to suggest ancient inscriptions, then the press photograph can be understood as equivalent to the ancient statue or building for which the epigram was originally intended. That is, War Primer is a series of portable monuments, flat memorials to World War II. They register Brecht's response to two recent phenomena: the proliferation of monuments to commemorate an earlier world war and the rapid development of mass media, both occurring in the 1920s. » David Evans, « Brecht's *War Primer*: the "Photo-epigram" as Poor Monument », dans *War Primer 2*, Mapp edition., s.l., 2011, p. 213 [traduction personnelle].

669 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 14-15.

→ 344

un ouvrage destiné à perpétuer un souvenir, un monument donc, pauvre néanmoins.

En condition numérique, la notion de pauvreté évoquée dans le titre résonne avec celle décrite par Hito Steyerl dans son essai *In Defense of the Poor Image,* et cela à deux égards. D'une part, les photographies qui ont « disparu » étaient souvent de mauvaise qualité au regard des règles de composition traditionnelles (centrage du sujet et construction par exemple) et quand la qualité stylistique n'a pas été négligée au profit de la fonction d'enregistrement lors des prises de vue, souvent professionnelles, les images ont été sauvagement recadrées. D'autre part, les photographies ont systématiquement subi une réduction conduisant à une pixellisation excessive, en raison de la nécessaire compression des images pour faciliter leur déplacement. Pour Hito Steyerl, bien que cela puisse être nuancé aujourd'hui compte tenu des progrès technologiques, la mauvaise qualité des images est consubstantielle à leur fluidité :

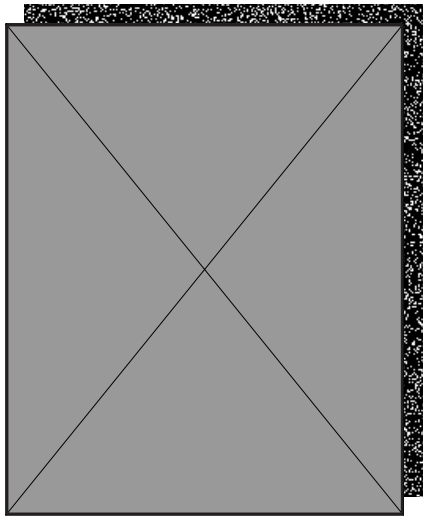
> La mauvaise image est une copie en mouvement. Sa qualité est mauvaise, sa résolution inférieure aux normes. Comme elle accélère, elle se détériore. C'est un fantôme d'une image, un aperçu, une vignette, une idée errante, une image itinérante distribuée gratuitement, comprimée au moyen de connexions numériques lentes, compressée, reproduite, déchirée, remixée, copiée et collée dans d'autres canaux de distribution. La mauvaise image est un chiffon ou une déchirure ; un AVI ou un JPEG, un lumpenprolétariat dans la société de classe des apparences, classé et valorisé en fonction de sa résolution. La mauvaise image a été téléversée, téléchargée, partagée, reformatée et rééditée[670].

Si le papier des journaux chez Brecht n'avait déjà plus la solennité et la permanence du marbre des monuments, la présence des images numériques est devenue fragile et éphémère. Nous en faisons l'expérience, lors de nos navigations, chaque fois que le lien de l'image se brise, ne laissant sur la page du site web qu'un cadre vide. La métaphore de l'ectoplasme chez Steyerl pour les désigner est tout à fait opérante et trouve une formalisation avec les couches translucides réalisées en sérigraphie par les deux artistes. L'impermanence des images en condition connectée, leur mouvement perpétuel et l'instabilité de leur contexte sont aussi pointés par les liens mentionnés par les artistes et parfois aujourd'hui brisés, démontrant la perte irrémédiable des circonstances de diffusion de l'image.

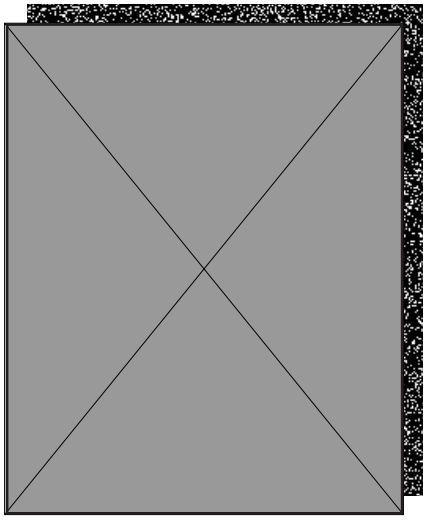
Cependant, en faisant disparaître les photographies contemporaines qui recouvraient les planches de Brecht et en ne conservant que leur légende et leur provenance originelle sur le web, Broomberg & Chanarin montrent

---

670 « The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution. The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. » Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », *The Wretched of the Screen*, art. cit., p. 31-45 [traduction personnelle].



Broomberg & Chanarin, *Poor Monuments, Planche 24, In this Sept. 11, 2001 file photo provided by the Portland Police Department, two men identified by authorities as suspected hijackers Mohamed Atta, right, and Abdulaziz Alomari, center, pass through airport security, in Maine, http://husseinandterror.com*, 2011, Sérigraphie sur papier, 24x29 cm



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, 2011, Londres, Mack, planche 24

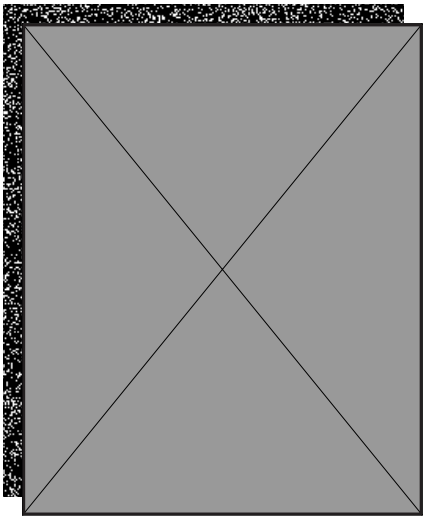
qu'une image ne peut être réduite à la surface de sa représentation et attirent l'attention du spectateur sur son contexte d'apparition. La légende et le lien qui localise l'image deviennent autant d'indices suppléant la représentation qui fait défaut. La planche 24 est accompagnée dans *Poor Monuments* de la légende suivante : « [d]ans cette photo d'archives du 11 septembre 2001 fournie par le service de police de Portland, deux hommes identifiés par les autorités comme présumés pirates de l'air, Mohamed Atta, à droite, et Abdulaziz Alomari, au centre, passent la sécurité de l'aéroport, dans le Maine ». L'image disparue dans *Poor Monuments*, mais visible dans *War Primer 2,* représentait en effet trois hommes et le tapis roulant d'un contrôle de bagages. Le terme « *screening* », la date et l'heure incrustées signifiaient au spectateur qu'il s'agissait d'un photogramme d'une vidéo de télésurveillance réalisée le jour de l'attentat. Alors que l'image a servi à les identifier, leur effroyable méfait accompli, c'est maintenant la légende qui attribue l'identité des deux hommes. Quant au site *husseinandterror.com,* aujourd'hui désactivé[671], qui hébergeait l'image, il a été conçu à partir d'un article de Deroy Murdock[672], commentateur politique américain intervenant entre autres sur Fox News. Il visait à établir la culpabilité de Sadam Hussein dans les attentats du 11 septembre 2001, en s'appuyant sur des images censées prouver son implication dans l'événement. L'image mentionnée par Broomberg & Chanarin participait de son argumentaire, Mohammed Atta étant supposé avoir rencontré un agent irakien peu de temps avant les attentats. En dehors de cette polémique et d'un lien finalement jamais établi entre l'ancien président irakien et le tragique événement, cette œuvre atteste que l'environnement médiatique et textuel oriente les significations et les fonctions de l'image. Susan Sontag affirmait, dans *Sur la photographie,* l'instabilité du sens des images en montrant qu'une photographie « est toujours un objet en contexte[673] », et que l'utilisation politique d'une image est suivie d'autres contextes qui remplacent cette utilisation par une autre.

Outre l'environnement médiatique, l'œuvre du duo anglais s'intéresse au hors-champ que constituent les circonstances de prise de vue. Dans cette série, une des photographies retenue, puis disparue en ne laissant que son

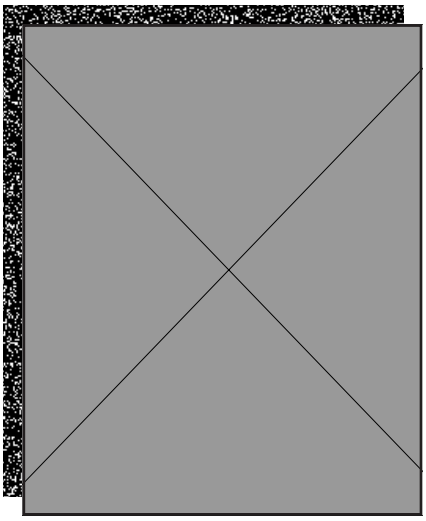
671 Nous en avons toutefois retrouvé la trace grâce à Wayback Machine qui réalise des clichés des sites web pour en constituer une archive : https://web.archive.org/web/20041202183002/ et http://husseinandterror.com (consulté le 4 février 2019).

672 Duroy Murdock, « Saddam Hussein's Philanthropy of Terror », *The Hudson Institute: American Outlook*,Automne 2003, p. 46-52.

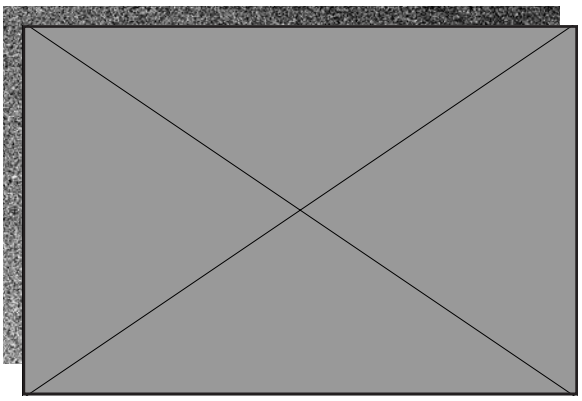
673 Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 151.



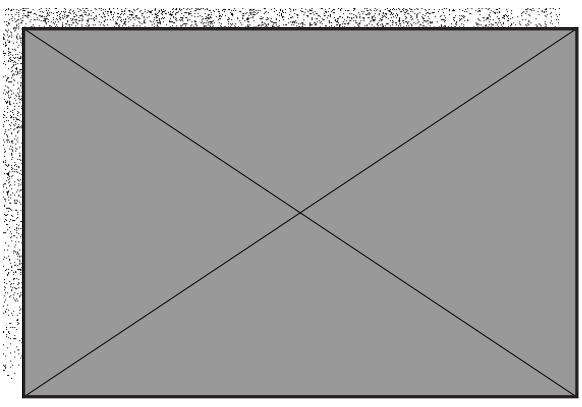
Broomberg & Chanarin, *Poor Monuments, Planche 44, Fabienne Cherisma, a 15-year-old girl shot by police in the wake of the earthquake in Haiti for looting two plastic chairs and three framed pictures. (photo Nathan Weber)*, *http://prisonphotography.wordpress.com/tag/haiti/ ; http://ed-yu.com/blog/2011/06/cherisma-pornography*, 2011, Sérigraphie sur papier, 24 × 29 cm



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, 2011, Londres, Mack, planche 44



Colors n°86, Avril 2013



Photographie représentant Fabienne Cherisma prise par Nathan Weber, sur le site *Prison Photography* (consulté le 2 août 2019)

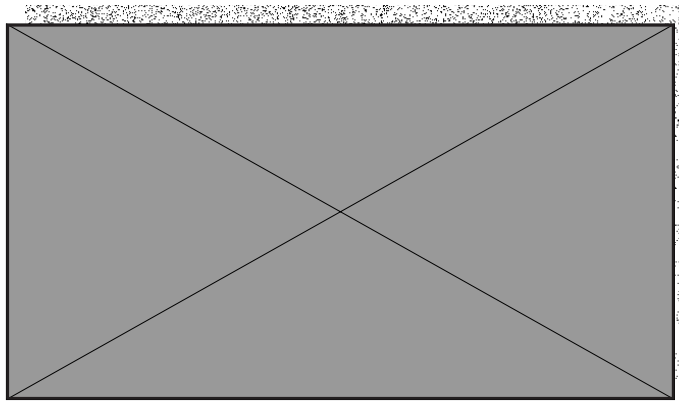
périmètre, est celle représentant le corps sans vie de Fabienne Cherisma, une adolescente tuée par une balle perdue après le séisme qui a secoué Haïti en 2010. Si son décès a engendré une production importante de photographies assez semblables dans leur configuration, dont témoigne un montage réalisé dans le numéro 86 du magazine *Colors*[674], c'est la photographie de Nathan Weber qu'ont fait figurer puis disparaître sur la planche 44 de l'*ABC de la guerre,* Broomberg & Chanarin. Celle-ci a la particularité d'inclure dans le cadrage la présence de sept photographes blancs capturant pour divers médias occidentaux des images du cadavre de la jeune fille, dont certaines seront ultérieurement récompensées par des grands prix[675], non sans attiser la polémique récurrente relative à l'esthétisation des photographies de drames et aux questions d'éthique. Cette image pourtant moins esthétisante et prise à distance du corps a pareillement indigné l'opinion publique. La fabrique de l'information, d'habitude hors-champ, est en effet ici dans l'image. Alors qu'elle encadre matériellement et mentalement, mais invisiblement la photographie de reportage, elle est devenue son contenu explicite. Les deux artistes ont choisi la mention du cliché de Nathan Weber sur le site *prisonphotography.org* où l'auteur, le critique et commissaire américain Pete Brook, a théoriquement contextualisé les photographies de Fabienne Cherisma et a alimenté, à partir de celles-ci, les questionnements sur le rôle des photoreporters dans des situations extrêmes, sur l'éthique journalistique, sur le voyeurisme, etc. Le quatrain de Brecht présent sur la planche – « [l]es maîtres s'empoignent pour toi, beauté/Se jettent bas en cognant avec démence/Car chacun se dit meilleur expert en saignée/

674 C'est ce magazine qu'Adam Broomberg et Oliver Chanarin ont quitté car ils ne se reconnaissaient plus dans l'usage des photographies qui y était fait.

675 Avec une photographie de Fabienne Cherisma, Lucas Oleniuk a remporté le National Newspaper Award au Canada tandis que Paul Hansen gagnait un prix en Suède (le Swedish Picture of the Year Awards). Olivier Laban-Mattei a remporté le Grand Prix Paris Match pour sa couverture du tremblement de terre à Haïti. Frédéric Sautereau a été nominé pour Visa d'Or News à Perpignan pour son reportage à Haïti, qui comprend des images de la mort de la jeune fille.

Le plus en droit de te faire violence[676] » – est réactivé et attise notre attention sur les rapports de pouvoir et l'idée d'une nouvelle agression exercée sur l'adolescente par la photographie. La scène d'Haïti disparaissant, le monochrome sérigraphié laisse réapparaître, par translucidité, l'image choisie initialement par Brecht, celle du buste d'une jeune femme noire.

Enfin, les artistes s'intéressent à la recontextualisation d'une image dans le champ de l'art. En ne conservant que la provenance de l'image, sa légende et non son apparence, les artistes opèrent un pied de nez aux gestes d'appropriation artistique qui isolent des photographies de leurs contextes de production, de leurs origines historiques et des systèmes médiatiques qui les ont initialement diffusées, ne conservant que le motif dans le champ exclusif de l'art. Un tel renversement permet d'aborder le rôle des artistes et les répercussions de ces gestes réalisés sous couvert de création. En effet, si les artistes de notre corpus de thèse suggèrent une attention face au transit des images accompli *via* les médias en ligne, Broomberg & Chanarin rappellent par leur geste que la reprise des images dans le domaine artistique, que celles-ci soient copiées ou seulement évoquées, n'est pas automatiquement vertueuse ou critique. À titre d'exemple, le *re-enactment* par Ai Weiwei de la photographie du petit Aylan Kurdi, ayant fait les unes des journaux internationaux en septembre 2015, peut être soumise à réserve. Si la publication par le quotidien *Le Monde,* simultanément au terrible cliché de l'enfant, d'une publicité Gucci présentant une mannequin dans une position similaire[677] peut être imputée à un mauvais *timing,* ce n'est pas le cas du geste de l'artiste-activiste chinois. Sur la photographie en noir et blanc le mettant en scène, la frêle silhouette de l'enfant cède place à la massive corpulence de l'adulte. En rejouant l'image un an après les faits « l'artiste omet de considérer qu'en se faisant passer pour Aylan Kurdi, il suggère en fait que l'image d'un défunt âgé de trois ans ne nous choque pas suffisamment, et qu'il nous faut plutôt une image d'un homme d'âge moyen, riche et puissant pour mesurer la véritable tragédie du sort des réfugiés[678] » note Karen Archey, critique d'art, rédactrice en chef d'*e-flux Conversations* et conservatrice au Stedelijk



Ai Weiwei, *Pose en Aylan Kurdi*, 2016

676 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, *op. cit.*, p. 80.

677 Il s'agit de l'édition du 14 septembre 2015. La juxtaposition a fait polémique et la rédaction du journal s'était excusée dès le lendemain.

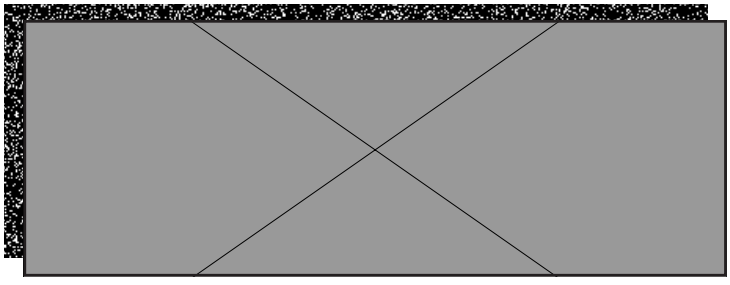
678 « the artist fails to consider that by posing as Alan Kurdi, he effectively suggests that the image of a dead three-year-old isn't sufficiently shocking to us, that we need instead an image of a middle-aged, wealthy and powerful man to confer the real tragedy of the refugees' plight. » Karen Archey, « For Photo Op, Ai Weiwei Poses as Dead Refugee Toddler from Iconic Image », *E-flux Conversations,* https://conversations.e-flux.com/t/for-photo-op-ai-weiwei-poses-as-dead-refugee-toddler-from-iconic-image/3169, février 2016 (consulté le 19 juillet 2019) [traduction personnelle].

Museum à Amsterdam. Il n'y a évidemment aucune raison de considérer que les circonstances artistiques et l'esthétisation d'une noyade feinte garantiraient d'emblée une portée politique plus effective que l'image originale. Surtout, l'artiste néglige de proposer un métadiscours sur le fonctionnement des images en général, sur le contexte médiatique ou artistique dans lequel celles-ci émergent et il semble leur octroyer une puissance réformatrice qui peut être nuancée. Interrogé par *Le Figaro*, en réaction à la publication de la photographie de l'enfant, André Gunthert nuançait l'approche largement partagée selon laquelle une simple image ferait basculer l'opinion publique. Le théoricien rappelle au contraire que c'est le contexte dans lequel émerge une image qui en oriente la réception et l'impact :

> cette image n'a de sens qu'en raison du débat médiatique qui l'entoure, elle y puise sa force. On ne devrait pas avoir cette lecture selon laquelle la photo, comme toutes celles de ce type, va tout changer. C'est, plus simplement, un élément du débat public qui caractérise et synthétise une prise de conscience existante. En ce sens, elle a un impact. Mais c'est beaucoup plus complexe que l'idée selon laquelle une image puisse faire évoluer le débat d'une façon fondamentale. Je ne pense pas qu'une image seule puisse éveiller les consciences[679].

Le théoricien explique ainsi que l'image ne devient pas iconique d'elle-même, mais parce qu'elle est prise dans une situation médiatique, culturelle, politique et sociale qui permet cette iconisation, si bien que sa perception relève d'un dialogue entre ce qui est cadré par l'image (ici l'enfant, une figure « classique » de la photographie humanitaire[680]) et ce qui l'encadre (entre autres une sensibilisation au sort des migrants qui s'est intensifiée pendant l'été 2015). David Birkin accentue cette exigence de prise en compte du contexte en mettant à jour le cadre idéologique qui entoure l'existence des images.

b• Manifester le cadre idéologique



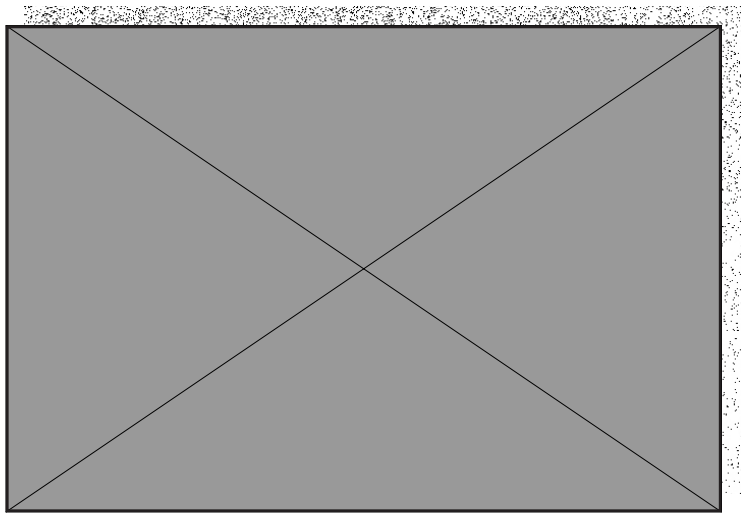
David Birkin, ***Untitled I, Embedded,*** 2011, impression jet d'encre, texte et image encadrés ensemble, 68,5 × 185,4 cm

Dans la série *Embedded* réalisée en 2011, David Birkin s'approprie sur le web les reproductions de trois photographies de guerre déjà existantes, dont il perturbe le code source en y insérant les noms de victimes des événements évoqués par l'image. L'introduction de ces identités au sein du script provoque des *glitches* et une altération de la représentation. En exposition, les impressions

679 Blandine Le Cain, « La Photo de cet enfant syrien "puise sa force dans le débat médiatique". Entretien avec André Gunthert », *Le Figaro,* http://www.lefigaro.fr/international/2015/09/03/01003-20150903ARTFIG00286-la-photo-de-cet-enfant-syrien-puise-sa-force-dans-le-debat-mediatique.php, 3 septembre 2015 (consulté le 11 février 2019).

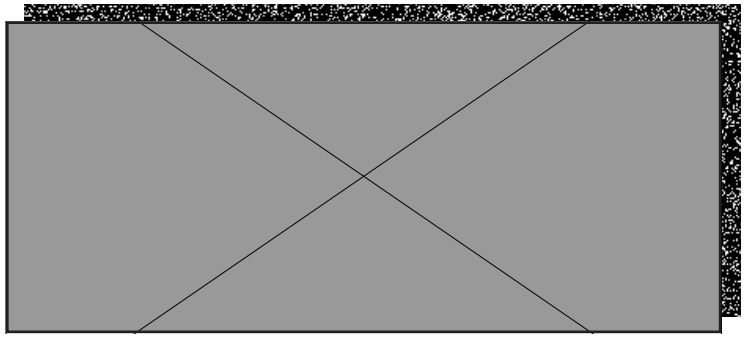
680 L'idée d'une photographie humanitaire est décrite dans André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, *op. cit.*, p. 187-191.

de l'image et du code numérique, toutes deux modifiées, sont présentées réunies sous un même cadre, constituant ainsi trois diptyques.

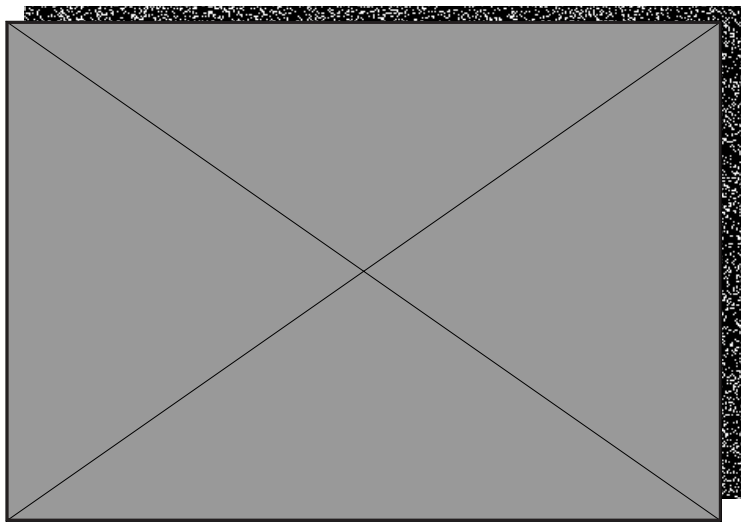


Katsushika Hokusai, ***Ejiri dans la province de Suruga, Les 36 vues du Mont Fuji***, éditée vers 1831-1833, estampe, 24,8 × 36,9 cm

La première image dont s'empare l'artiste a été réalisée par le photographe de l'armée impériale du Japon, Yosuke Yamahata (1917-1966), missionné le 10 août 1945 à Nagasaki, au lendemain du largage de la bombe atomique. Elle représente un épais nuage de fumée et les vagues vestiges d'un paysage d'une implacable horizontalité, conséquence de l'anéantissement de la ville. Seul subsiste à gauche un arbre dont la verticalité dissonante n'est pas sans rappeler l'estampe de Katsushika Hokusai (1760-1849), *Ejiri dans la province de Suruga*, de la série *Les 36 vues du Mont Fuji,* éditée vers 1831-1833. La seconde photographie donne à voir l'exécution imminente par un soldat d'une femme tenant un enfant dans ses bras. Au dos du tirage original, une inscription mentionne « Ukraine 1942, Action juive [opération], Ivangorod. ». Ce cliché et son texte sont considérés aujourd'hui comme un témoignage du massacre des Juifs d'Ukraine par les *Einsatzgruppen,* les unités d'extermination mobiles nazies. La dernière photographie n'est pas corrélée à la Seconde Guerre mondiale, mais aux affrontements qui opposent les États-Unis à l'Irak depuis le début du XXIe siècle. On y voit le rapatriement des corps des soldats américains tués au combat.



David Birkin, ***Untitled II, Embedded,*** 2011, impression jet d'encre, texte et image encadrés ensemble, 83,8 × 185,4 cm



David Birkin, ***Untitled III, Embedded,*** 2011, impression jet d'encre, texte et image encadrés ensemble, 116,8 × 160 cm

David Birkin introduit des noms et prénoms au sein du script numérique des photographies, visible en exposition au côté du cliché altéré. Ces patronymes sont ceux de victimes des événements mentionnés : celui du photographe mort quelques années plus tard d'un cancer attribué aux irradiations de la bombe atomique, ceux de deux adolescents tirés de la base de données Yad Vashem sur l'Ho-

locauste[681], ceux de martyrs de la guerre en Irak, autant que de cercueils sur l'image.

Le geste d'introduire concrètement des noms au sein des images vient souligner l'anonymisation des victimes, produite par la capture photographique impuissante à conserver l'identité de ses modèles. Citant l'historienne de l'art Griselda Pollock, l'artiste affirme que les images flottent alors librement, « en tant qu'icônes de l'événement, devenant génériques plutôt qu'historiquement identifiées en termes de ce qui a été vu, et surtout par qui et pourquoi[682]. » L'iconisation médiatique ainsi décrite est la transformation d'une situation précise en emblème, le passage du particulier au général. Cette transformation peut être favorisée par la comparaison d'une image à une œuvre d'art, telle que nous l'avons pratiquée en rapprochant la photographie de Yamahata de l'estampe d'Hokusaï. Elle est aujourd'hui accélérée par la possibilité de partage en ligne qui raccourcit le délai dans lequel l'image devient une représentation collectivement connue. La disparition de l'identité des personnes montrées constitue aussi l'un des facteurs de ce processus, et c'est précisément celui-ci que s'attache à révéler David Birkin. S'il nous semble que cette anonymisation n'est pas automatique, surtout quand une victime unique est photographiée[683], elle n'en demeure pas moins fréquente. Et quand bien même nous connaissons l'identité des personnes représentées, celle-ci se dissout et s'échappe des mémoires au profit d'une universalisation. Les individus font alors figure d'archétypes qui évoquent l'ensemble des êtres affligés par l'événement et plus largement par la guerre. Le corps meurtri devient celui de toutes les victimes, et corollairement d'aucune en particulier, plutôt que celui d'un être unique et singulier.

Si David Birkin instaure une tentative de réparation d'un mécanisme qui a déchu les personnes représentées de leur singularité, les noms qu'il utilise ne sont pas précisément ceux des figures photographiées. La troisième photographie, particulièrement, donne à percevoir la disparition des soldats américains tombés au combat, dont la nationalité ne peut être occultée tant le drapeau étoilé est répété, rehaussant plus qu'il ne dissimule chacun des cercueils. Cependant les noms introduits par David Birkin dans le code source de l'image sont ceux de civils irakiens[684] dont l'identité non-américaine apparaît comme une hypothèse probable dès lors que nous les déchiffrons.

---

681 Deux parents de sa grand-mère maternelle, nous a précisé l'artiste dans un mail du 3 novembre 2017.

682 « as icons of the event, becoming generic rather than historically identified in terms of what was being witnessed, and above all by whom and why. » https://www.davidbirkin.net/embedded (consulté le 8 novembre 2017) [traduction personnelle].

683 À titre d'exemple, on sait aujourd'hui que Kim Phuc est le nom de la petite fille brûlée au napalm sur le fameux cliché de Nick Ut pris le 8 juin 1972 pour le compte de l'agence Associated Press. Bien que son nom soit moins connu, la petite fille au vautour photographiée par Kevin Carter s'avère être un petit garçon du nom de Kong Nyong. L'enfant retrouvé mort sur une plage de Turquie et rendu « célèbre » par les photographies représentant son corps sans vie, prises par la journaliste Nilüfer Demir le 2 septembre 2015, se nomme Aylan Kurdi.

684 Leurs noms sont les trente premiers mentionnés sur *Iraq Body Count*, une plateforme en ligne recensant les victimes civiles en Irak : https://www.iraqbodycount.org (consulté le 8 novembre 2017). Nous reviendrons un peu plus loin sur cette base de données à partir de laquelle l'artiste a travaillé pour produire une autre de ses œuvres.

Cette apposition contradictoire manifeste la perte irrémédiable de l'identité des défunts et la vanité du geste rédempteur de l'artiste. Elle renvoie aussi au traitement médiatique différent des victimes selon leur nationalité et aux valeurs fluctuantes accordées aux vies humaines[685].

L'érosion du lien entre l'image et son référent est également reformulée par les *glitches* qui émanent de cette modification du code. L'artiste perturbe chaque image, par l'ajout d'informations qui possèdent l'ambiguïté d'être référentiellement liées à la représentation tout en lui étant extérieures, puisque totalement étrangères à l'écriture encodée. Au contraire de la légende qui permet d'éclairer l'analyse, comme dans les séries de Trevor Paglen et Taryn Simon décrites précédemment, les renseignements ajoutés font dérailler la représentation en provoquant des *glitches,* perceptibles à travers des altérations formelles et colorées qui entravent la lisibilité. Le geste de réparation n'a définitivement pas la portée curative qu'il semblait amorcer, mais son effet discursif est quant à lui bien tangible.

Au sens large le *glitch* consiste en une rupture électronique entraînant la défaillance du matériel informatique. Dans le cas des images numériques*,* il déclenche un accident dans le rendu graphique à l'écran. Le plus souvent, il provoque un résultat aléatoire de couleurs ou le remplacement d'un motif par un autre non prévu. Pourtant, Rosa Menkman (1983-), artiste et théoricienne décrit ce « pépin », dans son *Glitch Studies Manifesto,* comme :

> une expérience merveilleuse d'une interruption qui déplace un objet loin de sa forme et de son discours ordinaires. Pendant un moment, je suis ébranlée, perdue et stupéfaite, me demandant ce qu'est cet autre énoncé, comment il a été créé. C'est peut-être… un *glitch* ? Mais une fois que je l'ai nommé, l'élan – le pépin – n'est plus… Mais quelque part dans les ruines détruites un espoir de signification existe ; une sensation triomphale qu'il y a quelque chose de plus que de la dévastation. Les sentiments négatifs font place à une expérience intime et personnelle d'une machine (ou d'un programme), un système montrant ses formes, ses fonctionnements internes et ses défauts. En tant que célébration holistique plutôt que d'une perfection particulière, le *glitch* peut révéler une nouvelle opportunité, une étincelle d'énergie créative qui indique que quelque chose de nouveau est sur le point d'être créé[686].

685 Nous examinerons cette problématique à la fin de ce chapitre à travers une œuvre du même artiste.

686 « The glitch is a wonderful experience of an interruption that shifts an object away from its ordinary form and discourse. For a moment I am shocked, lost and in awe, asking myself what this other utterance is, how was it created. Is it perhaps… a glitch? But once I named it, the momentum – the glitch – is no more… But somewhere within the destructed ruins of meaning hope exists; a triumphal sensation that there is something more than just devastation. The negative feelings make place for an intimate, personal experience of a machine (or program), a system showing its formations, inner workings and flaws. As a holistic celebration rather than a particular perfection the glitch can reveal a new opportunity, a spark of creative energy that indicates that something new is about to be created. » Rosa Menkman, « Glitch Studies Manifesto », 2010, [En ligne], https://www.dropbox.com/s/9a7m2d40usx923r/2010_Original_Rosa%20Menkman%20-%20Glitch%20Studies%20Manifesto.pdf?dl=0 (consulté le 8 novembre 2017) [traduction personnelle].

Le spectateur peut se laisser abuser par la forte dimension esthétique des images, mais pour peu qu'il accepte d'y accorder de l'attention et de la réflexion, il pourra échafauder diverses significations à partir de ce qu'il voit. Sur la photo du paysage ravagé, le *glitch* coupe le ciel duquel est tombée la bombe atomique. Les visages de la femme et de l'enfant juifs sont masqués d'une barre non sans rappeler le procédé destiné à garantir l'anonymat des victimes dans nos médias contemporains, tandis que la moitié de l'image est comme recouverte d'un filtre rouge et semble tremper dans un bain macabre. Enfin, l'introduction des vingt identités disloque la dernière photographie, et notamment brise et inverse la disposition de l'image ; la moitié gauche passant à droite et vice-versa. Alors que l'image des cercueils recouverts de la bannière étoilée déjà interdite pendant la guerre du Vietnam est devenue un symbole de la protestation pacifiste, l'inversion dans l'image matérialise le choix de David Birkin de mentionner en lieu et place des militaires nord-américains, une liste de civils irakiens déclenchant un audacieux retournement du modèle bourreaux/victimes défendu par les États-Unis.

Avec *le glitch* « la création artistique semble alors s'apparenter à une lutte avec – et contre – les éléments, non dans le but d'un anéantissement, mais bien d'une métamorphose, d'une recréation qui rompt l'harmonie connue »[687], écrit Christine Buignet. Elle précise, en s'appuyant sur le manifeste de Rosa Menkman, que ces accidents constituent « une pratique politique au sens large du terme, parasite elle-même des idéologies du progrès, de la stabilité, de l'ordre systématique que relaient les médias[688] ». Ainsi David Birkin profane-t-il des icônes médiatiques en révélant leurs manques et leurs limites. Il met en crise l'illusion de transparence et de permanence que tentent d'entretenir les supports d'information.

Le *glitch* est également une cassure qui vient matérialiser la vie discontinue des images. Dans *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, paru en 2009, sous le régime Bush et la guerre en Irak, mais quelques années après le livre de Susan Sontag, en réponse à celui-ci, Judith Butler rejoint Sontag sur l'idée d'une impermanence de l'interprétation de l'image, mais se distingue de celle-ci en substituant au terme de contexte celui de cadre, en référence à l'ouvrage de la réalisatrice Trinh T. Minh-ha (1952-), *Framer Framed*[689], regroupant des éléments hors-champ de certains de ses films, notamment le script et des interviews. Concevoir l'idée d'un cadre aux images, c'est montrer que le cadre physique « n'a jamais véritablement contenu la scène qu'il était censé délimiter, que quelque chose se trouvait déjà au-dehors, qui rendait possible et reconnaissable le sens même de ce qui est dedans. Le cadre n'a jamais déterminé précisément ce que nous voyions, pensions, reconnaissions et appréhendions. Quelque chose dépasse le cadre, qui vient troubler notre sentiment de la réalité[690] », écrit l'autrice.

---

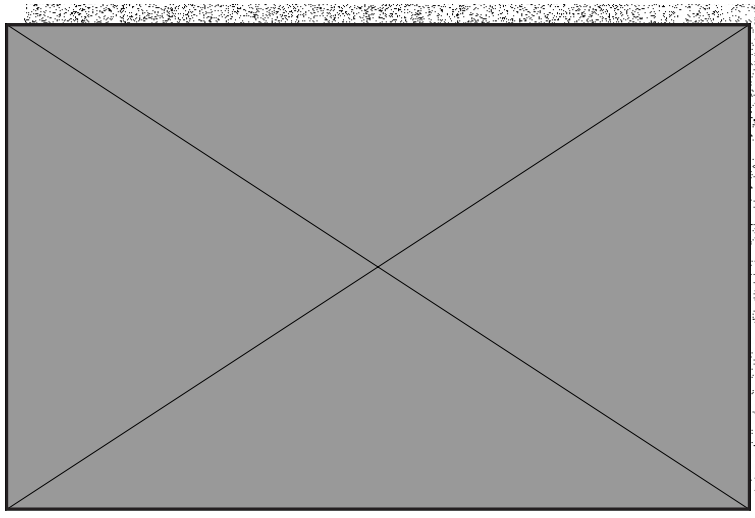
687 Christine Buignet, « De la buée au bruit – du voile dans les images », dans Dominique Clévenot (dir.), *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 166.

688 *Ibid.*, p. 163.

689 Trinh T. Minh-ha, *Framer Framed: Film Scripts and Interviews*, Londres, Routledge, 1992, 276 p.

690 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 14.

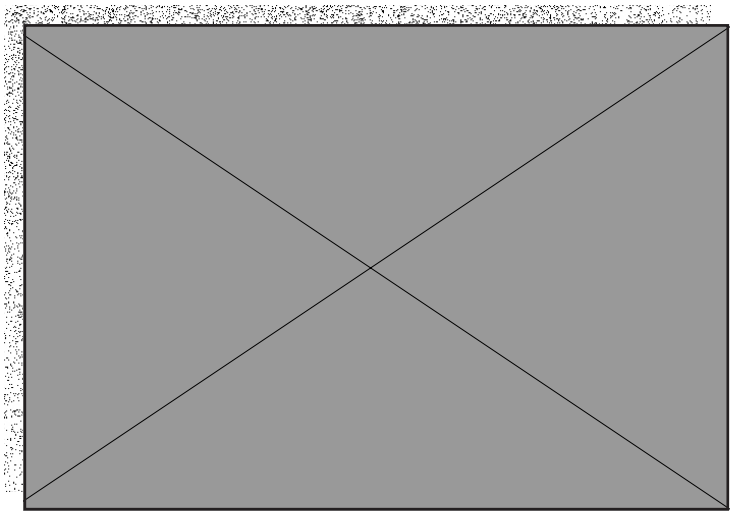
Mais contrairement à Sontag, Butler explique qu'« [i]l ne s'ag[it] donc pas de localiser ce qui est "dans" le cadre ou "hors" de lui, mais ce qui vacille entre ces deux localisations et ce qui, forclos, est crypté dans le cadre lui-même[691] ». Surtout elle souligne la mobilité du cadre. Elle appuie son argumentaire sur les photographies d'actes de torture prises par des soldats américains à Abu Ghraib. Réalisées au moyen de *smartphones*, c'est-à-dire par des appareils personnels qui autorisent la prise de vue tout autant que la diffusion immédiate, ces images ont successivement agi comme incitation à la brutalité dans les prisons, menace d'humiliation pour les détenus, chronique d'un crime de guerre, preuves irréfutables de l'existence de pratiques inhumaines au sein de l'armée américaine et témoignage du caractère inacceptable de la torture, avant de devenir des archives de musée. Le cadre, déjà avec la reproductibilité et plus encore à l'ère digitale, ne cesse de se déplacer dans le temps et l'espace. De sa production à ses diverses réceptions, l'image change d'environnements et « embarque » (*to embed* en anglais) des circonstances politiques et sociales différentes, souvent imperceptibles, qu'il convient pourtant d'identifier puisque ces dernières astreignent l'interprétation. La théoricienne américaine choisit le terme *embed* en anglais dont la polysémie est éloquente. Les auteurs des images reprises par Birkin sont des photographes militaires, c'est-à-dire embarqués, « *embedded* », terme qui a donné son nom à la série. Tout comme dans les zones de conflit, les photographes sont *embedded*, ou plus explicitement formulé : contrôlés, dirigés, entourés. Les images sélectionnées par David Birkin ont fait l'objet de cadrages successifs qui en ont orienté les significations et qui ont concouru au processus d'iconisation. La photographie de Yamahata provient d'un corpus d'images dont certaines furent publiées le 21 août 1945 dans *Mainichi Shimbun*, l'un des plus importants quotidiens japonais. Toutefois, leur diffusion fut interdite de 1945 à 1952 pendant l'occupation américaine. Elles furent à nouveau communiquées lors de l'itinérance au Japon de l'exposition *The Family of Man*, conçue par Edward Steichen[692]. Mais au cours de la visite de l'empereur nippon et de l'ambassadeur américain à Tokyo, les photographies relatives à la bombe nucléaire furent recouvertes, créant l'indignation de Steichen qui demanda le retrait des panneaux, devenus, par leur dissimulation provisoire, le



Yosuke Yamahata, *Nagasaki*, 1945

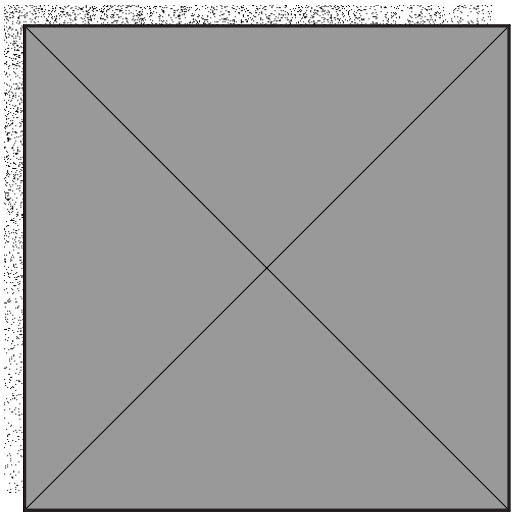
691 *Idem.*

692 Intitulées « illuminated transparency of H-bomb explosion ».



« Nagasaki », *Life*, 29 septembre 1952, p. 22

centre de l'attention des spectateurs[693]. Le magazine populaire américain *Life* publia certaines photos dans son numéro du 29 septembre 1952. En 1995, celle choisie par David Birkin composa la couverture de *Nagasaki Journey,* un catalogue consacré à l'ensemble des clichés pris par Yamahata au lendemain de cette journée dramatique. L'histoire de la seconde photographie est livrée dans *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War,* par Jannina Struk[694], photographe devenue spécialiste des images de l'holocauste. Envoyé dans un courrier privé, depuis le front de l'est vers l'Allemagne, le tirage a été intercepté par le photographe Jerzy Tomaszewski. Ce dernier s'est illustré par ses clichés de l'insurrection du ghetto de Varsovie, mais également par ses actes de résistance qui ont consisté à transmettre des photographies allemandes aux alliées, parmi lesquelles celle-ci. Le 26 janvier 1962, le journal allemand *Deutsche Soldaten Zeitung* publiait un article affirmant que le document était un faux russe. L'argumentaire concernait le soldat qui sur la photographie ne porterait ni uniforme ni arme allemands.



We Have Not Forgotten, Warsaw, Polonia Publishing House, 1961, 159 p.

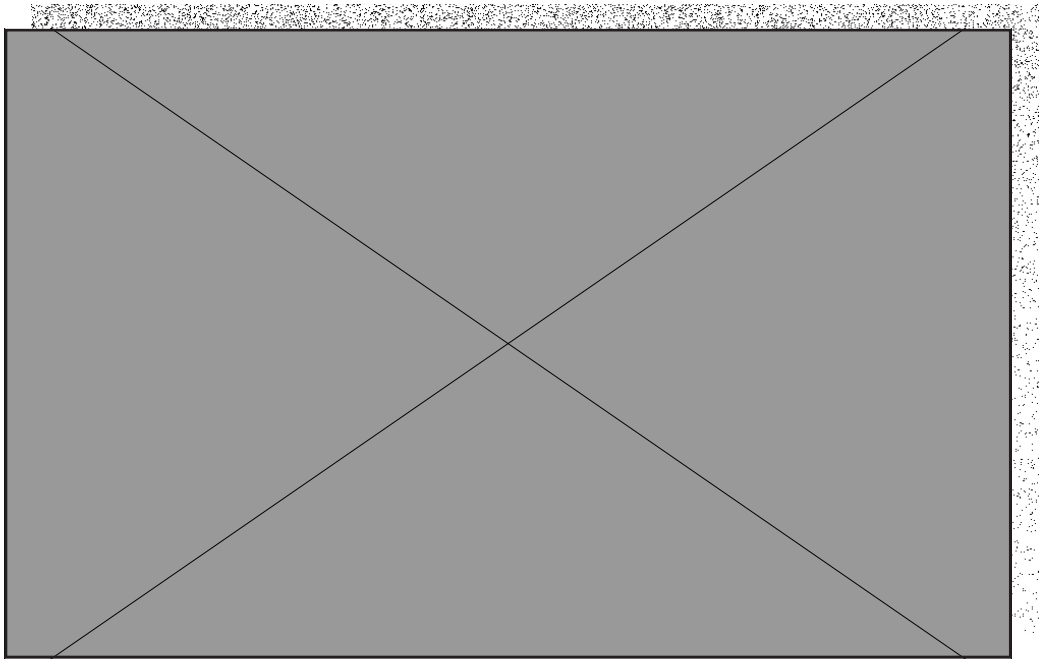
Le 25 février 1962, Jerzy Tomaszewski répondit dans le magazine polonais *Świat* en divulguant une deuxième image de la série. En 1964, l'hebdomadaire allemand *Der Spiegel* publia la photographie avec des commentaires de lecteurs affirmant que celle-ci était inauthentique. C'est le recadrage physique de cette occurrence que reprend David Birkin dans sa série. Enfin, l'image est apparue davantage resserrée sur la couverture d'un livre intitulé *1939-1945 : Nous n'avons pas oublié*, avant d'être à nouveau publiée dans de nombreux ouvrages[695]. Quant à la dernière photographie, elle a été diffusée par le Pentagone, suite à la levée en 2009 d'une interdiction faite aux médias d'information de représenter les cercueils américains rapatriés, réglementation qui avait été remise en place en 1991. Elle servit d'abord à illustrer les articles annonçant cet amendement, puis régulièrement à illustrer des articles en hommage aux soldats tombés au combat.

693 Lilian Froger, « Transposition : l'exposition The Family of Man au Japon », *2.0.1., Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle*, n°5, mars 2011, p. 28.

694 Janina Struk, *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*, Londres ; New York, I.B.Tauris, 2011, 231 p.

695 *Ibid.*, p. 86.

Les trois photographies ont ainsi été soumises à une alternance d'autorisations et d'interdictions de diffusion médiatique qui traduisent les change-



Elisabeth Bumiller, « Defense Chief Lifts Ban on Pictures of Coffins », *New York Times*, 27 février 2009

ments de signification projetée sur les images, selon le contexte dans lequel elles sont vues et l'idéologie qui y domine. À titre d'exemple, les images de Nagasaki s'instaurent tour à tour comme propagande japonaise contre l'ennemi, outil de dissuasion américain, témoignages de la guerre froide, supports de mémoire. Si le travail de David Birkin ne permet pas de connaître la morphologie de ces cadres successifs comme le court historique que nous venons de livrer autorise, au moins partiellement, à le faire, il donne néanmoins à saisir leur existence, fidèlement à l'injonction de Judith Butler :

> Apprendre à voir le cadre qui nous rend aveugles à ce que nous voyons, voilà qui n'est pas simple. Et si la culture visuelle a un rôle critique à remplir en temps de guerre, c'est précisément celui de thématiser le cadre forcé, ce cadre qui conduit la norme déshumanisante, qui restreint le champ du perceptible, et même de ce qui peut être. S'il est vrai que la restriction est nécessaire à toute mise au point et qu'il n'y a pas de vision sans sélection, la restriction avec laquelle on nous demande de vivre impose des contraintes sur ce qui peut être entendu, lu, vu, senti et su, et œuvre ainsi à saper à la fois une compréhension par le sensible (*sensate*) de la guerre et les conditions d'une opposition du sensible (*sensate*) à la guerre[696].

À travers sa série, David Birkin propose un nouveau cadre des images de guerre, ou plutôt, il cadre le cadre afin de saisir le hors-cadre. Dit encore autrement, l'artiste met en évidence que ces représentations, *a fortiori* quand elles sont commandées par l'armée, sont produites dans un environnement régi par un pouvoir régulateur et censeur décisif dans la détermination des interprétations. Il convient d'encadrer le cadre, car, dit Butler « on ne peut comprendre le champ du représentable en se contentant d'examiner son contenu explicite, puisqu'il est fondamentalement constitué de ce qui est

696 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 100.

laissé à l'écart, maintenu hors du cadre dans lequel apparaissent les représentations. »[697] David Birkin a pris soin d'encadrer ensemble image et code modifiés. Texte et image sont « *framed together* » précise-t-il dans les légendes de ces œuvres. Ce qui outrepasse la surface de la représentation apparaît donc à ses côtés, ce qui est ordinairement inaccessible est rendu à notre regard. Le codage, inintelligible aux yeux des non-initiés, laisse par contraste se détacher les patronymes écrits en rouge. Or, donner le nom, c'est reconnaître, reconnaître dans tous les sens du terme : identifier les individus à leur naissance et à leur mort, admettre les faits et les barbaries commises. C'est aussi ici expliquer les *glitches* présents sur l'image, les contextualiser.

Mais, dès lors qu'elles sont mises en circulation, les images quittent leur contexte originel pour en rejoindre d'autres, qui engagent la production de nouveaux sens. Si bien que la trajectoire d'une image est hautement ambiguë en entraînant une perte au profit d'un gain de significations conformément à son cadrage dans de nouveaux lieux et espaces. Pour Judith Butler, ces discontinuités successives créent les conditions d'une non-accoutumance aux images violentes, et même d'une efficience critique, car dit-elle « l'extraction de l'image [...] hors du confinement fourn[it] les conditions d'une rupture par rapport à l'acceptation quotidienne de la guerre, les conditions d'une généralisation de sentiments d'horreur et de scandale qui donneront l'impulsion et soutiendront les appels à la justice et à la cessation de la violence[698].» Très justement, l'œuvre de David Birkin ne dénonce pas la visibilité des photographies qui montrent des offenses et offensent en retour, mais manifeste l'existence de cadres qui en aiguillent la compréhension. Puisque le traitement médiatique produit un cadrage qui induit des valeurs et qui délimite notre vision du monde, en altérant la représentation, l'artiste invite le spectateur à regarder au-delà de l'image.

Les artistes dont le travail vient d'être analysé destituent ainsi une approche iconique qui réduirait l'exégèse au strict contenu cadré dans l'image, au profit d'une approche qui prend en compte la photographie et la vidéo dans leur environnement physique et conceptuel. Poursuivant cette démarche qui donne à percevoir le cadre des images comme un espace liminaire poreux entre une représentation et des circonstances sociales, géopolitiques ou économiques, d'autres œuvres tendent à montrer comment, à l'ère de la fluidité des données, la production et la diffusion des images sont prises dans des enjeux de pouvoir et d'idéologie dont la formalisation représente un défi. Plutôt que de chercher à provoquer leur matérialisation indirecte ou allégorique, plusieurs artistes vont s'employer à « figurer » leur absence de visibilité.

2• Révéler les systèmes de pensée

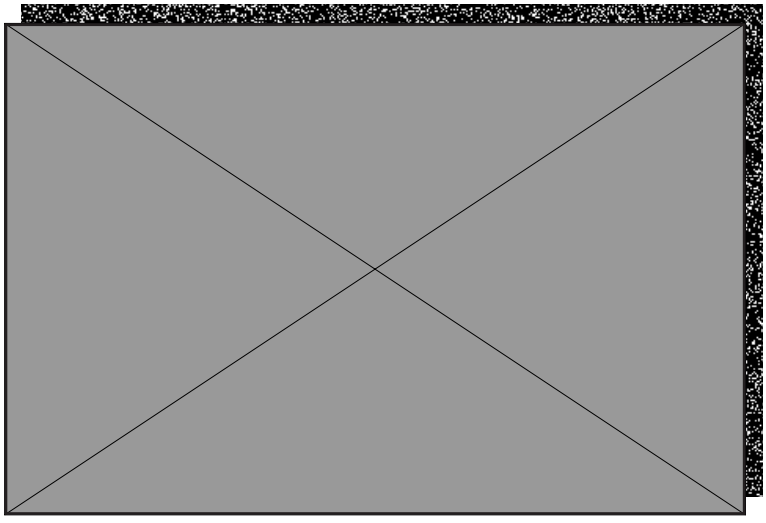
697 *Ibid.*, p. 74.

698 *Ibid.*, p. 16.

Certains artistes dont la démarche est documentaire vont simultanément opter pour des images échappant à la figuration, provoquant une absence de représentation du phénomène considéré. Si Broomberg & Chanarin procèdent toujours par la photographie, d'autres comme David Birkin et Hito Steyerl proposent des images numériques radicales n'émanant pas d'un enregistrement du réel. Si ce type de démarches semble au premier abord placer leur travail en dehors de notre champ d'étude, nous croyons à l'inverse fort opportun de l'y inclure, puisque leur pratique est habituellement photographique ou liée à l'image technique. Au moyen de ces représentations rompant volontairement avec la figuration et l'enregistrement, les artistes paraissent ne pas proposer en priorité un vide, une désaturation, un désencombrement temporaire dans le flux incessant des images, mais chercher plutôt à identifier ce qui fait filtre ou écran à notre perception des images et du monde[699]. Ils semblent tenter de montrer comment la fabrique de l'information, et plus particulièrement des images, est conditionnée par le système idéologique dominant.

a• Modéliser les biais du photoreportage

En 2011, avec *Poor Monuments*[700], Adam Broomberg et Oliver Chanarin substituaient aux images contemporaines de *War Primer 2*[701] des écrans sérigraphiés rouges. De la représentation ne restait que son emplacement physique et sa localisation initiale sur le web indiquée par l'adresse URL apposée au titre de la pièce. Avec *Portable Monuments,* les deux artistes poursuivent la déconstruction des photographies marquant l'actualité. En qualifiant leurs images de *Monuments,* les artistes interrogent la dimension certifiante et mémorielle des images mécanisées, mais aussi leur présomptive vertu à consigner les faits remarquables et à générer une pensée collective. Le qualificatif *portable* vient souligner la fluidité des images contemporaines, en opposition avec l'immobilité des monuments historiques. Une partie des images dont il est question dans le projet proviennent d'ailleurs souvent, avant leur diffusion dans la presse, d'appareils qui autorisent leur immédiat déplacement : téléphone portable ou vidéosurveillance.



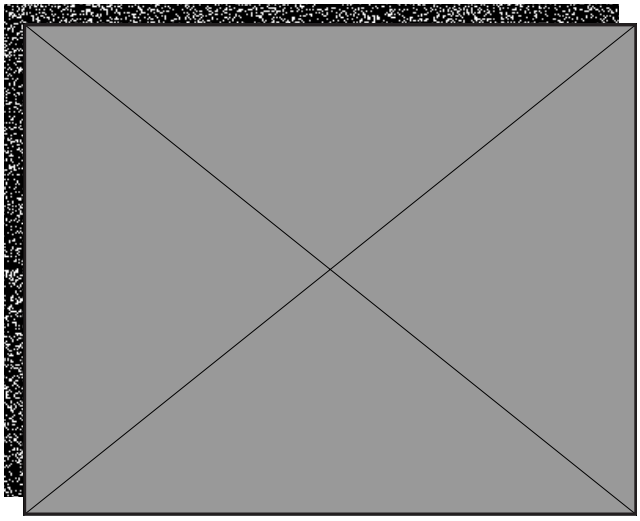
Broomberg & Chanarin, ***Portable Monument***, 2011, tirage argentique, 150 × 190 cm, vue de l'exposition *Portable Monuments* présentée du 16 janvier au 18 février 2012 à la Galerie Gabriel Rolt (Amsterdam)

699 En outre, la page d'accueil du site Internet de Sean Snyder est une reproduction du *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malevitch.

700 Cette œuvre a été examinée dans la partie précédente.

701 Cette œuvre a fait l'objet d'une analyse dans le premier chapitre.

Les images de cette série créée en 2012 représentent des empilements de cubes colorés aux teintes acidulées, pouvant évoquer tant des jeux éducatifs que les diagrammes utilisés dans les champs de l'économie ou de la sociologie. Leur fond blanc dématérialise les cubes, les transformant en simples figures géométriques flottantes, désincorporant la représentation et effaçant toute narration. Ces accumulations cubiques sont le résultat d'une codification élaborée et réaffinée pendant des *workshops* conduits par les deux artistes auprès d'étudiants ou d'amateurs. À travers un travail collaboratif, le duo propose de concevoir un système fictif susceptible de permettre une lecture faussement objective des images. En amont de l'atelier, les artistes sélectionnent une photographie présente dans la presse imprimée du jour qu'ils soumettent à l'analyse des participants à travers une série de vingt questions, telles que : à quelle distance est le photographe du sujet ? Quel est le degré de violence affichée ? Quel est le degré de violence implicite ? Quelle est la résolution de l'image ? Pour répondre, les membres du groupe utilisent de petits dés colorés, dont la taille et la couleur sont proportionnellement définies par la réponse. L'assemblage est ensuite photographié[702]. La méthodologie est volontairement empirique, l'ingénuité des cubes vient souligner la faiblesse scientifique du processus analytique, tout comme les tours de cubes susceptibles de s'effondrer à tout moment témoignent de son caractère instable. Elle produit néanmoins une forte disjonction. Une photographie d'une vidéo tournée par un rebelle libyen avec son *smartphone* montrant Khadafi le visage ensanglanté peu de temps avant sa mort devient ainsi une composition de quinze cubes de tailles et de couleurs diverses. Les images des dernières heures du dictateur libyen prises par des amateurs ont été l'objet de vives discussions dans les médias, car elles annonçaient la capture du tyran et sa mort imminente. Ces commentaires engendrés par les images et qui ont accompagné leur diffusion dans la presse et sur le web, sont alors réactivés au cours du *workshop*, puis matérialisés et restitués symboliquement par l'empilement des parallélépipèdes. Dans ce glissement d'une représentation dramatique à une représentation apaisante, dont les tons pastel viennent appuyer le caractère ingénu, s'opère une forme d'humour noir qui invite à la vigilance.



Broomberg & Chanarin, *Portable Monument, Gaddafi killed by bullet in head. That's for Lockerbie. And for Yvonne Fletcher. And IRA Semtex Victims. The Sun, October 21st, 2011*, 2011, tirage argentique, 150 × 190 cm

Selon Stuart Hall, théoricien et figure centrale des *Cultural Studies* :

> Un événement historique « brut » ne peut être transmis sous cette forme [celle de l'événement] par un bulletin d'informations télévi-

702 Cette œuvre évoque la série photographique *Monuments* de Mathieu Bernard qui introduit dans des paysages des motifs de graphiques économiques. Voir https://matbr.com/monuments (consulté le 4 juillet 2019).

> sées, par exemple. Les événements ne peuvent être signifiés que dans les formes auditives et visuelles du discours télévisuel. Dès lors qu'un événement historique passe sous le signe du discours, il devient soumis à toutes les « règles » formelles complexes au moyen desquelles le langage fait sens. Paradoxalement, l'événement doit devenir une « histoire », une « nouvelle », avant de pouvoir constituer un événement communicationnel. À ce moment-là, les sous-règles formelles du discours « dominent », sans pour autant, bien sûr, asservir jusqu'à faire disparaître l'événement historique ainsi signifié, les rapports sociaux au sein desquels les règles sont mises en œuvre, ni les conséquences sociales et politiques du fait que l'événement ait été signifié de cette façon. La « forme message » est la « forme d'apparition » nécessaire de l'événement lorsqu'il passe de la source au récepteur. La transposition en – ou à partir de – la « forme message » (soit le mode d'échange symbolique) n'est donc pas un « moment » aléatoire, que nous pouvons retenir ou ignorer à notre convenance[703].

Pour Stuart Hall, un mécanisme d'encodage puis de décodage produit la communication de l'événement. Autrement dit, la mutation d'un fait en un récit, visuel et auditif dans le cas de la télévision sur laquelle il appuie son argumentaire, génère une codification, une mise en signes, qui exige ensuite un déchiffrement de la part de celui qui cherche à comprendre. Cette nécessaire attention à la médiatisation de l'événement avait d'ailleurs conduit Brecht à créer l'*ABC de la guerre* à l'origine de la démarche de Broomberg & Chanarin. La dimension pédagogique manifestée par le titre chez Bertolt Brecht, qui renvoie aux abécédaires destinés aux jeunes lecteurs, est réactivée par le duo anglais à travers l'évocation des jeux éducatifs et le recours aux *workshops* participatifs et expérimentaux. Ceux-ci visent à fonctionner comme un moyen pour déchiffrer collectivement les images du XXIe siècle, déchiffrement qui va produire une nouvelle syntaxe. Alors que Stuart Hall théorise un modèle d'encodage/décodage, Broomberg & Chanarin appliquent ce mécanisme à l'image elle-même et proposent une construction en miroir où le processus de décodage embraye sur un nouvel encodage reposant sur une nomenclature de couleurs et de dimensions variables.

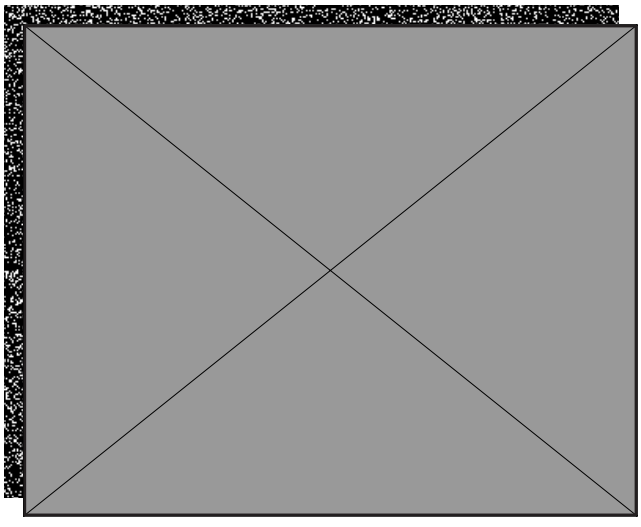
Les théories de la photographie se sont largement appuyées sur le triptyque icône-symbole-indice, défini par le sémiologue Charles Sanders Peirce, qui décline la relation du *representamen* à l'objet selon ces trois modalités[704]. Philippe Dubois démontre comment la prédominance d'une de ces relations sur les autres a déterminé « trois positions épistémologiques quant à la question du réalisme et de la valeur documentaire de l'image photographique[705]. » La photographie dans les médias d'information s'appuie sur le lien indiciel, au sens peircien, entre la représentation et le référent, c'est-à-dire sur une continuité entre l'événement et l'image au moment de sa création. Elle institue également une relation iconique fonctionnant sur une ressemblance entre l'objet photographié et sa représentation photographique. Si les images créées lors des *workshops* menés par Broomberg & Chanarin

703 Stuart Hall, « Codage/décodage » [1973], traduit par Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n°68, 1994, p. 30-31.

704 À ce sujet nous renvoyons le lecteur au premier chapitre.

705 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 49-50.

établissent bien un lien iconique et indiciel avec les cubes photographiés, elles entraînent une scission avec la photographie d'origine qui vise à souligner la dimension symbolique des images. En effet, par la formulation de réponses dimensionnellement et colorimétriquement codifiées, les artistes établissent une relation conventionnelle entre les images obtenues et les photographies à l'origine du travail. Or, une convention, bien qu'arbitraire, doit être stable et partagée pour devenir opérante. Ici, le code est mis au point par une poignée d'individus et est redéfini à chaque atelier, si bien que la traduction n'est pas partagée avec le spectateur. Alors qu'en regardant habituellement nos écrans nous faisons l'expérience quotidienne des liens indiciel et iconique entre la photographie d'information et son référent, la construction disjonctive mise en œuvre dans *Portable Monuments* nous invite à expérimenter la dimension symbolique de la photographie. L'abstraction concerne ici le lien entre l'image et son référent, cependant selon Adam Broomberg, les photographies en général sont déjà des « abstractions[706] ». L'artiste signale de la sorte que l'appareil est une *black box* encodant sur le plan technique toute photographie. Ces propos rappellent ceux de Vilém Flusser qui a également recours au terme d'abstraction pour désigner les photographies, ainsi que nous l'avons mentionné au sujet des œuvres de Taryn Simon et Trevor Paglen, les images techniques sont codées par l'appareil photographique qui constitue une *black box*[707]. Plutôt que d'entretenir l'illusion d'un réel directement perceptible dans la photographie de presse, le duo insiste sur son caractère fabriqué, artificiel et non-immédiat. Incapables de comprendre le code qui peut lier les images et l'événement référent dans *Portable Monuments*, nous nous heurtons à une frustrante incompréhension. Et c'est à l'aune de cette expérience que nous saisissons pleinement la nécessité d'opérations intermédiaires pensées ici sous l'angle du décodage pour accéder aux sens des événements médiatisés par les images.

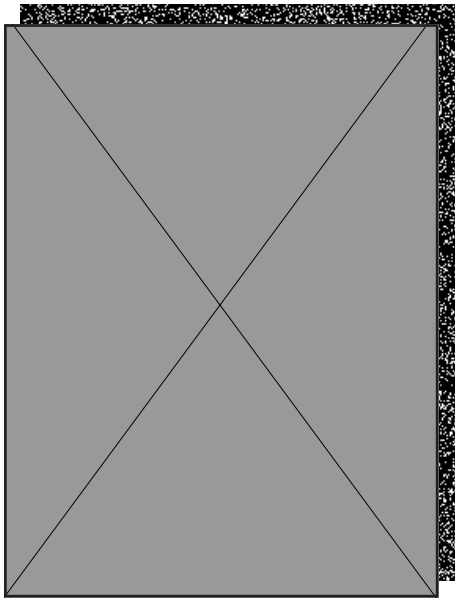


Broomberg & Chanarin, *Portable Monument, London suicide bombers (L-R) Hasib Hussain, Germaine Lindsay, Mohammed Sidique Khan and Shehzad Tanweer are captured on CCTV at Luton railway station on 7 July 2005. The Guardian, Thursday April 22, 2010*, 2011, tirage argentique, 150 × 190 cm

Les titres – *London Suicide Bombers (L-R) Hasib Hussain, Germaine Lindsay, Mohammed Sidique Khan and Shehzad Tanweer are Captured on CCTV at Luton Railway Station on 7 July 2005, The Guardian, Thursday April 22, 2010* ou encore *Gaddafi Killed by Bullet in Head. That's for Lockerbie. And for Yvonne Fletcher. And IRA Semtex Victims. The Sun, October 21st, 2011* – n'indiquent pas tant les événements que les photographies des événements saisies dans leur fonction médiatique, puisqu'il s'agit d'une reprise de leur légende initiale dans les médias. Si bien que les inoffensifs cubes colorés ne désignent

706 Entretien par Skype avec Adam Broomberg que nous avons mené le 8 novembre 2016.

707 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 20.



The Sun, 21 Octobre 2011

pas des poseurs de bombes ou la mort d'un dictateur, mais leur représentation par le truchement des médias. L'image de Khadafi ne certifie pas seulement la capture du despote. Réalisée dans l'urgence avec un *smartphone,* la vidéo d'un rebelle libyen anonyme fait d'abord figure de trophée. L'écran de l'appareil a par la suite été photographié par Philippe Desmazes, un photographe de l'AFP. Largement reproduite dans la presse occidentale, cette image d'une image, la première montrant Khadafi depuis plusieurs semaines, signait internationalement la fin du régime tyrannique. Publiée en couverture de *The Sun* le 21 octobre 2011 avec le titre « That's for Lockerbie », l'image signifiait l'exécution d'une forme de justice pour l'équipe de rédaction du tabloïd, à l'encontre de celui qui était soupçonné d'avoir commandité l'attentat perpétré dans cette ville écossaise en 1988[708].

Les deux artistes renouent avec une approche sémiologique des images, mais celle-ci aboutit à un système de codification absurde sans décodage possible. Ce choix radical vient formaliser les biais[709] idéologiques qu'ils soient géopolitiques, sociaux ou culturels qui entravent un accès supposé direct aux images, sans leur octroyer pour autant une identité et une corporalité explicites, qu'ils n'ont clairement pas. Il vient également manifester qu'une image, pour les deux artistes, ne s'épuise pas dans le décodage, car comme le dit Oliver Chanarin dans un entretien avec le critique Rémi Coignet :

> la bonne nouvelle est qu'en fin de compte c'est vraiment un échec, dans le sens suivant : l'image décodée que nous représentons par des cubes de couleurs en dit très peu sur ce qui était intéressant dans l'image originale. Mais cela nous a du moins conduits à une intéressante conversation sur les photographies. Et, d'une certaine manière, cela a renouvelé notre confiance dans la photographie, car il y a quelque chose dans les images qui ne peut pas être décodé[710].

La démarche du duo rend en définitive compte d'une difficulté à se satisfaire de l'approche sémiologique appliquée aux images, tout à fait analogue, nous semble-t-il, au positionnement brechtien dans l'*ABC de la guerre*. L'ouvrage, par sa référence didactique, est proposé comme un manuel pratique de lecture des images. Dans l'introduction, Ruth Berlau note que « [l]a grande ignorance des relations sociales, une ignorance nourrie avec soin et

708 Le 21 décembre 1988, un Boeing 747 explose au dessus de Lockerbie en Écosse. La communauté internationale soupçonne fortement Khadafi d'être le commanditaire de cet attentat. Sa culpabilité a cependant été remise en cause, voir notamment à ce sujet l'enquête de Pierre Péan, « Les preuves trafiquées du terrorisme libyen », *Le Monde diplomatique*, n°564, mars 2001, p. 8-9. En 2001, l'ex-ministre libyen de la Justice, Mustafa Abdel-Jalil, affirmait dans un entretien accordé au quotidien suédois *Expressen*, que Kadhafi avait personnellement commandité l'attentat. Depuis d'autres recherches et déclarations ont invalidé cette théorie.

709 On reprend ici le terme de biais dans le sens que lui accorde Harold Innis, présenté dans le deuxième chapitre.

710 Rémi Coignet, « Broomberg & Chanarin », art. cit., p. 63.

brutalité par le capitalisme, réduit des milliers de photos de journaux illustrés à des hiéroglyphes indéchiffrables pour le lecteur sans méfiance[711]. » Ainsi présentée, la photographie est comparée à un langage textuel procédant d'un codage analogue à l'écriture. Cependant, c'est la présence des épigrammes, de purs éléments alphanumériques, qui montre comment « lire » une photographie de presse. Cette dernière peut donc être une source précieuse de savoir, à la condition d'être correctement sous-titrée. En conséquence, si les images sont bien prises dans des conventions, « programmées » par des biais politiques, sociaux et culturels, il n'existe pas pour autant de clé, de code, d'alphabet mis en œuvre par celles-ci qui permettrait leur traduction immédiate et encore moins le déchiffrement strict de ce qui les encadre. Il est possible d'en construire des significations à la faveur de croisements et de comparaisons d'informations de natures diverses.

Afin de poursuivre cette recherche concernant la visualisation des systèmes de pensées et leur manifestation artistique à travers des formes abstraites, il convient de s'intéresser à certains artistes produisant des représentations qui, si elles sont bien d'origine numérique, ne proviennent pas d'un enregistrement visuel ; elles viendraient en cela formuler l'idée d'un manque, d'une impossibilité à rendre compte de façon explicite ou directe de la réalité et de ce qui en contraint la représentation.

b• Pallier les images manquantes

En 2008, Jacques Rancière invalide la *doxa* de « l'excès d'image » dans *Le Spectateur émancipé* en s'appuyant sur le travail d'Alfredo Jaar :

> Le système de l'Information ne fonctionne pas par l'excès des images, il fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de « décrypter » le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler. C'est cette leçon que confirment très platement ceux qui prétendent critiquer le déferlement [...] des images[712].

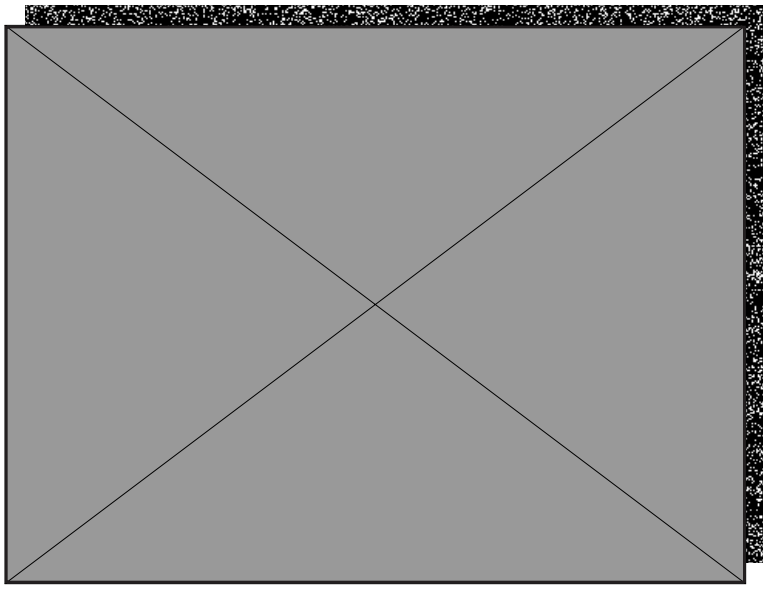
C'est dans un catalogue de l'artiste chilien, paru l'année précédente, que le philosophe a soigneusement commencé à déconstruire le mythe du nombre excessif des images comme facteurs d'aliénation. « Il n'est pas vrai que les maîtres du monde nous trompent ou nous aveuglent en nous montrant trop d'images. Le pouvoir s'exerce d'abord par le fait de les écarter[713] », écrit-il. Depuis, la sphère communicationnelle s'est accrue d'un nombre pléthorique de photographies et de vidéos amateurs. Dans ces conditions, reste-t-il des événements qui échappent à l'enregistrement photographique ou vidéographique, et à notre connaissance ?

David Birkin, avec la série *Profiles,* produite en 2011, se concentre sur l'inexistence de certaines photographies dans les médias, plus particuliè-

711 Ruth Berlau citée dans Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, p. 35.

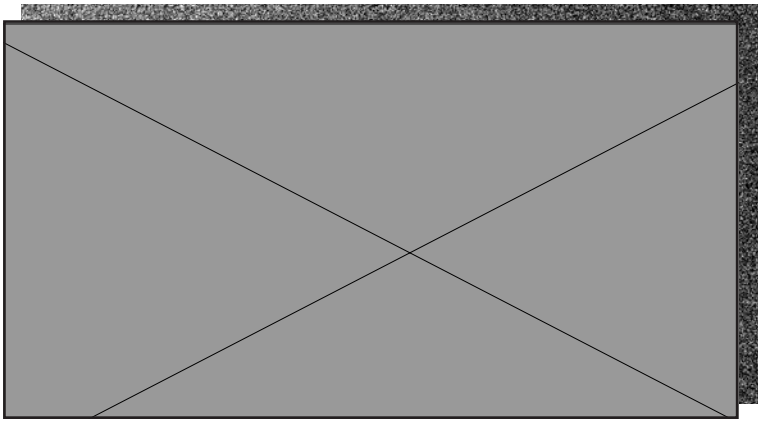
712 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 106.

713 Jacques Rancière, « Le Théâtre des images », dans *Alfredo Jaar, La politique des images*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 72.

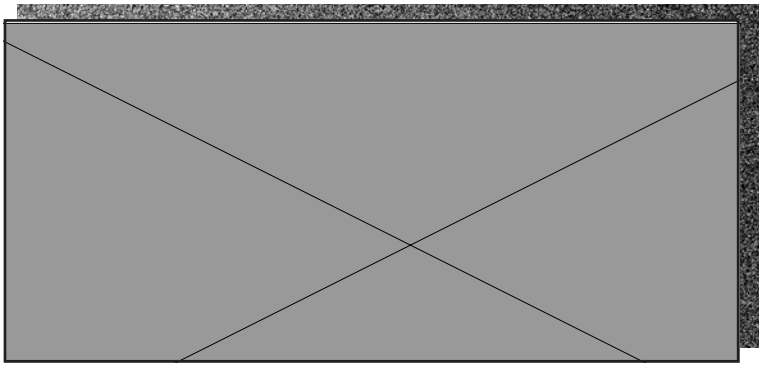


David Birkin, *Profiles*, 2011, photographies sur transparents et boîtes lumineuses à rayons X d'hôpitaux, 20,3 × 25,4 cm

rement celles montrant les civils, victimes des armées occidentales en Irak. Depuis 2003, le site Internet *Iraq Body Count*[714] dresse chaque jour la liste des morts violentes résultant de l'intervention militaire en Irak. Cette base de données en ligne a été créée pour combler le déficit d'informations officielles concernant les civils tués par les forces américaines et alliées. David Birkin prend conscience en consultant *Iraq Body Count* des lacunes photographiques de la base de données qui ne présente aucune image des disparus, divergeant radicalement en cela du traitement accordé aux soldats américains et britanniques dont le décès fait l'objet d'une annonce illustrée d'un portrait photographique dans les médias. Ainsi, la BBC propose sur son site la liste des pertes britanniques pendant la campagne qui a suivi l'invasion en Irak de mars 2003 à avril 2009[715]. Les 179 décès sont répertoriés, classés par cause ou par année, et accompagnés pour chacun des disparus d'une brève notice précisant le corps de rattachement au sein de l'armée, l'âge et la raison de la mort, ainsi que d'un portrait photographique montrant le soldat en tenue militaire ou en civil.



Liste et portraits des soldats britanniques morts au combat sur le site de la BBC (consulté le 19 octobre 2016)



Listes des victimes irakiennes d'interventions militaires britanniques et américaines sur Iraq Body Count (consulté le 19 octobre 2016)

714 www.iraqbodycount.org est la plus grande base de données publique au monde recensant les morts violentes civiles depuis l'invasion de 2003. Les données de l'IBC proviennent de rapports croisés des médias, des hôpitaux, des morgues, des Organisations Non Gouvernementales et des chiffres officiels.

715 https://www.bbc.com/news/uk-10637526 (consulté le 8 août 2019).

L'artiste relève la fulgurante disparité entre une visibilité des victimes occidentales et une invisibilité des victimes irakiennes. En cela, il semble se positionner *a contrario* de Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres.* Sur les photographies des drames, note la théoricienne, les visages des victimes occidentales sont dissimulés, contrairement à ceux des blessés ou défunts des pays plus éloignés[716]. L'autrice voit dans ce traitement différentiel des relents de colonialisme. Mais ce qui interpelle David Birkin, c'est l'absence dans les médias des visages des Irakiens avant le drame, l'inexistence d'image de leurs traits avant d'être ceux de victimes.

En effet, dans *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Judith Butler, dont David Birkin est un lecteur[717], explique que pour pleurer un mort, il faut prendre conscience qu'il a été vivant. « Une vie déterminée ne peut être, à strictement parler, appréhendée comme ayant été blessée ou perdue si elle n'a pas, au préalable, été appréhendée comme vivante. Si certaines vies ne sont pas qualifiées comme étant des vies, ou si elles ne sont pas d'emblée concevables en tant que telles dans certains cadres épistémologiques, il en résulte qu'elles ne sont jamais vécues ni perdues en un sens plein ou reconnaissable[718] » écrit-elle. C'est précisément le rôle des photographies de la BBC qui montrent les soldats avant leur décès, posant dans leur uniforme militaire ou dans une tenue civile. Ces images nous présentent ces hommes et ces femmes en vie et c'est seulement à la mesure de ces représentations que nous pouvons prendre la mesure de leur mort. Judith Butler poursuit son argumentaire en évoquant les dualités présence/absence, passé/futur inhérentes à l'image et décrites par Roland Barthes dans *La Chambre claire*. Le sémiologue, au sujet d'une photographie de Lewis Payne, écrit en effet : « [e]n 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le Secrétaire d'État américain W.H. Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule ; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur[719]. » La photographie porte en elle ce qui a été et ce qui ne sera plus, elle présente à la fois la vie d'alors et la mort à venir, tout comme elle manifeste cette vie qui n'est plus et la mort présente, et c'est en cela qu'elle permet le deuil.

Iraq Body Count s'efforce de garder la trace de ceux dont la disparition n'est pas portée à la connaissance publique. La base de données tente de contrer une distinction d'intérêt pour les vies humaines en collectant sous forme de fiches numériques le nom, l'âge, l'identité sociale et les circonstances du décès des victimes oubliées, mais ne présente aucune photogra-

716 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 80.

717 L'artiste cite Judith Butler dans certaines notices des œuvres sur son site, notamment sur https://www.davidbirkin.net/profiles (consulté le 8 août 2019), et a confirmé l'importance des écrits de la théoricienne dans son travail lors d'un échange par courrier électronique le 3 novembre 2017.

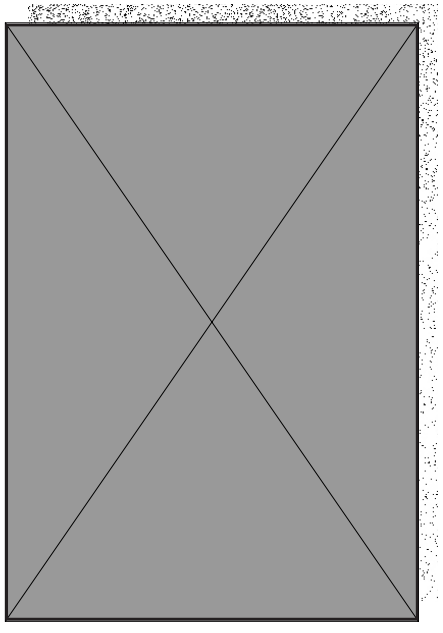
718 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 7.

719 Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 148-149.

phie de celles-ci. L'effort amorcé reste alors parcellaire, puisque sans image de leur existence nous échouons à appréhender la vie des autres comme étant perdue. Face à ce diagnostic, David Birkin entreprend de produire une image des disparus privés de portrait. En l'absence de référentiel visuel, l'artiste transforme en image les données à sa disposition. Sur *Iraq Body Count,* chaque victime est enregistrée sous un item alphanumérique. Ainsi, Rekan Hasan Abdullah, chauffeur de taxi est enregistré sous l'item fd1684. David Birkin utilise cet enchaînement comme un code hexadécimal (ce système est l'un des modes de codage informatique des couleurs des écrans d'ordinateur) qu'il traduit en code RGB (*Red Green Blue*) pour obtenir une tonalité, ce que permet de faire un site comme *http://www.color-hex.com*. Fd1684 qui désigne Rekan Hasan Abdullah se convertit alors avec la codification RGB en 253_22_52. Le monochrome coloré correspondant devient le portrait de la victime, portrait abstrait sans ressemblance avec le visage de référence.

David Birkin accroche les aplats de différentes nuances de rouge obtenus sur d'anciennes visionneuses de films radiographiques. Ces appareils utilisés en milieu hospitalier ont pour fonction d'améliorer la lisibilité des images obtenues aux rayons X, révélant elles-mêmes ce qui n'était pas visible à l'œil nu. Ironiquement, ni l'image ni le caisson lumineux ne nous permettent d'atteindre une visibilité qui demeure inaccessible. La représentation échoue, les images créées ne nous donnent rien des victimes sinon un écran coloré auquel se heurter. En effet, elles proviennent des codes attribués aux disparus. Ainsi, le lien entre l'image et le code est symbolique mais continu, alors que le lien entre le code et les individus est arbitraire et c'est précisément là que faillit une deuxième fois la représentation. En choisissant le numéro, une donnée arbitraire (et controversée, impossible de ne pas se remémorer les infâmes chiffres tatoués sur la peau des déportés des camps d'extermination), il démontre que quelque chose s'est irrémédiablement perdu, il donne à voir une rupture que rien ne parviendra à combler.

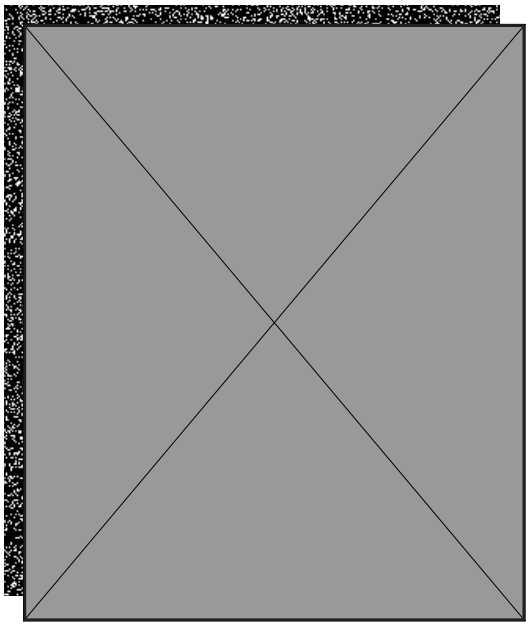
Si l'œuvre de David Birkin échoue à corriger le manque des représentations, elle ne faillit cependant pas en tant qu'œuvre. Il est même primordial pour l'œuvre de fonctionner comme un échec. La surface à laquelle nous nous heurtons dissimule tout autant qu'elle montre, c'est toute l'ambiguïté écranique que vient éclairer l'usage du caisson lumineux. Faute de pouvoir révéler des visages, David Birkin nous divulgue les mécanismes de déni participant aux stratégies globales de la guerre : en refusant de comptabiliser les victimes civiles, les États belligérants nient leurs morts, en refusant leurs images et leur divulgation médiatique, ils nient leurs existences.



Man Ray, *Ma dernière photographie*, 1929, rayogramme, 20 × 13,7 cm

En 1929, Man Ray (1890-1976) créait *Ma dernière photographie.* C'est à la lecture de ce titre que ce photogramme totalement noir devenait une image porteuse de sens. Le monochrome photographique de Man Ray

dressait alors un clin d'œil à l'accomplissement de la pensée moderniste en peinture, tout comme il livrait une vision parodique de la propre carrière du photographe, loin d'être achevée à cette date. Dans la série analysée, le texte vient pareillement déclencher des émotions. *Profiles* de David Birkin, avec ses monochromes lumineux indistincts, semble nous proposer une esthétique résolument clinique bien éloignée du pathos inhérent à un tel sujet. Mais l'émotion jaillit par la dénomination du fichier de chacune des images rapportée sur le bord du tirage qui précise le nom, la profession, l'âge, et les conditions du décès de chacune des personnes :



David Birkin, *Profiles, letif_alwan_mohammed__teacher__age_40__shot_dead_in_front_of_students__iraq_body_count_number_df1344__=__HEX_colour_value_#df1344__=__RGB_equivalent_223_19_68_.jpg*, 2011, photographie sur transparent, 20,3 × 25,4 cm

alaa_afar_ahmed_daughter_of_afar_ahmed_zeidan_age_6_killed_by_us_air_strike_iraq_body_count_number_bc1212_=_HEX_color_value_#bc1212_=_RGB_equivalent_188_18_18_.jpg,

ahmad_amer_ibrahim_furniture_shopkeeper_age_19_driveby_shooting_iraq_body_count_number_eb1801_=_HEX_colour_value_#eb1801_=_RGB_equivalent_235_16_1_.jpg, et letif_alwan

mohammed_teacher_age_40_shot_dead_in_front_of_students_iraq_body_count_number_df1344_=_HEX_colour_value_#df1344_=_RGB_equivalent_223_19_68_.jpg

L'émotion émerge aussi dans le rouge omniprésent, hasard du code, qui ne peut qu'évoquer le sang versé. Les caissons lumineux suggèrent l'imagerie médicale et au-delà les corps meurtris des victimes invisibles, que rien ne pourra cette fois réparer. Enfin et surtout, ce qui touche, c'est l'échec formulé par l'association du texte et de l'image : l'échec à représenter, l'échec à penser tous les morts sans distinction.

Malgré son abstraction et son apparent mutisme, cette œuvre peut déclencher de vives émotions. Pour Susan Sontag, la compassion fait écran à l'action, car bien que les photographies de scènes violentes provoquent notre rage ou notre indignation, celle-ci reste une posture de lecteur d'images, de spectateur d'une représentation, qui ne révèle que notre impuissance, loin d'une interprétation éthique, politique à l'origine d'une responsabilisation et de gestes réparateurs[720]. Au contraire, pour Judith Butler il y a déjà une prise de conscience efficiente :

> La photographie n'opère pas seulement, pas uniquement sur un registre affectif, mais elle institue aussi un certain mode de reconnaissance. Elle « argumente » en faveur de la possibilité du deuil d'une vie : son *pathos* est à la fois affectif et interprétatif. Si on peut être hanté, alors on peut reconnaître qu'il y a eu une perte et donc qu'il y a eu une vie : c'est un moment initial de la connaissance, une appréhension, mais aussi un jugement potentiel, et cela nécessite de concevoir la possibilité du deuil comme une prémonition de la vie,

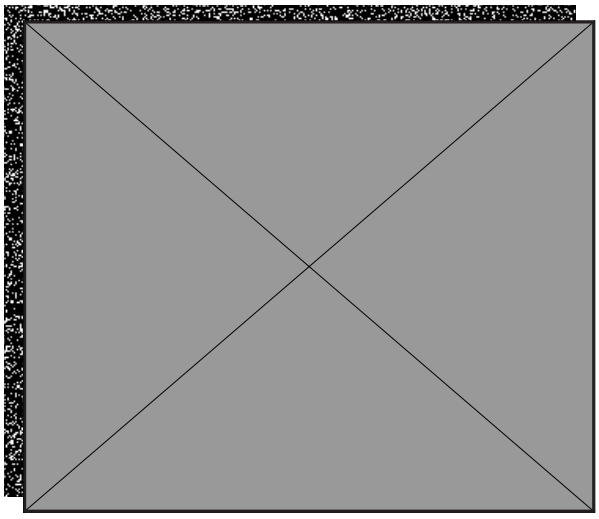
720 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 125.

> une prémonition découverte rétrospectivement à travers la temporalité instituée par la photographie elle-même[721].

Peut-être peut-on penser les réactions affectives issues de ces images visuellement défaillantes comme des écrans qui dissimulent et révèlent à la fois. Le temps du contact avec celles-ci, puis dans des moments diffus, des résurgences inopinées et inattendues, nous pensons que l'émoi peut, parmi d'autres facteurs, introduire une rupture dans notre incapacité ou notre impossibilité à voir. Et si de ces œuvres naissent une conceptualisation et une esthétisation d'événements effroyables dont la portée éthique pourrait être interrogée – la séduction visuelle issue des données dramatiques ainsi traduites ne serait-elle pas immorale, en contradiction avec les intentions de l'artiste ? – rapidement cette piste est invalidée par le caractère défaillant des images qui peuvent être perçues comme « malades », comme ayant perdu leur propriété iconique au profit de marques-cicatrices abstraites à l'origine de l'ambivalent jeu de dissimulation et de divulgation qui permet de penser la disparition de l'autre.

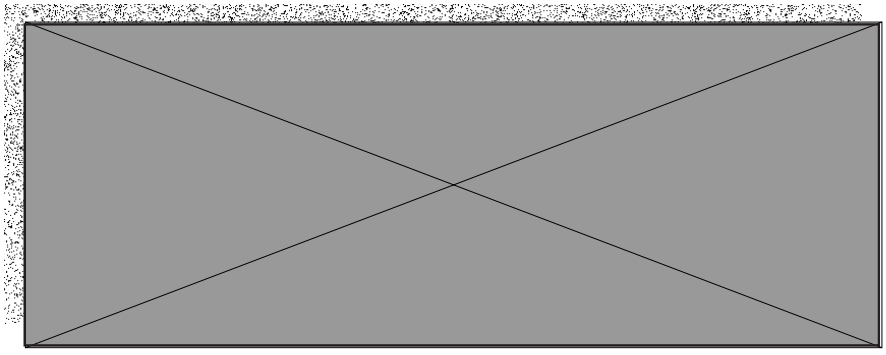
Pallier les images manquantes par la présence d'un monochrome était déjà une tactique adoptée par Taryn Simon dans *Birds of the West Indies* pour manifester l'existence, dans son inventaire, des actrices qui avaient refusé d'être photographiées. Chez David Birkin, cette réparation s'accompagne d'une critique du système médiatique. Malgré le flux incessant des images, malgré l'autoproduction et l'autodiffusion de photographies, la réflexion de Jacques Rancière concernant les images maintenues à l'écart des médias d'information reste opérante – à la différence qu'aujourd'hui, l'omniprésence de certaines images sur les réseaux sociaux numériques et les prolifiques commentaires qu'elles suscitent astreignent parfois les médias traditionnels à les reproduire. Tout en mentionnant l'existence de plateformes d'information alternatives comme *Iraq Body Count,* David Birkin dénonce l'absence d'images des victimes irakiennes dans les médias *mainstream* comme stratégie de guerre et de domination de la part des états occidentaux. Ainsi la démarche documentaire, basée sur une image abstraite, vient formaliser l'existence d'un cadre idéologique qui entoure la fabrique, la diffusion et la réception des images d'information.

721 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 90.



Hito Steyer, ***Red Alert***, 2007, vidéo numérique (couleur) pour trois écrans

Visuellement proche de l'œuvre de Birkin en proposant trois surfaces rectangulaires rouges rétroéclairées, *Red Alert* d'Hito Steyerl, réalisée en 2007, est en réalité composée de vidéos de trente secondes diffusées en boucle et présentant invariablement le même monochrome écarlate transmis par des écrans d'ordinateur identiques, suspendus verticalement sur un mur et placés à proximité les uns des autres. L'artiste réinterprète dans le contexte contemporain l'œuvre d'Aleksander Rodtchenko, *Rouge, Jaune, Bleu*, exposée en 1921 dans *5 x 5 = 25*[722].



Alexandre Rodtchenko, ***Couleurs pures : rouge, jaune, bleu,*** 1921, huile sur toile, 62,5 × 52,5 cm

En réduisant la peinture aux seules couleurs primaires, l'artiste constructiviste ambitionnait de libérer celle-ci de tout contenu. Affranchie de ses finalités illusionnistes, la peinture relevait d'une présence matérialiste analogue à n'importe quel autre objet. De plus, la mort de la peinture signifiait, selon l'historienne de l'art américaine Barbara Rose, celle du capitalisme puisque « la naissance de la peinture de chevalet en tant que propriété privée coïncida[it] avec celle du capitalisme dans l'Europe protestante du Nord[723] ».

Outre la référence picturale, Steyerl précise que :

> [s]a pièce était principalement une réaction aux images d'actualités à la télévision de l'invasion américaine de l'Irak (2003). C'étaient des images prises avec des téléphones portables par des soldats dans des véhicules en mouvement. Elles étaient tremblantes et de faible résolution – presque abstraites. Mais c'étaient des images documentaires. Imaginez cela : l'image la plus réelle ne montre rien du tout ! *Red Alert* marque la fin de la vidéo en tant que moyen de représenter quelque chose de réel. Celle-ci avait atteint ses limites. Ce que nous

722 Cette référence à la peinture abstraite n'est pas isolée au sein des pratiques que nous étudions : certaines photographies de Paglen, qui procèdent pourtant d'un enregistrement du réel, sont rapprochées d'œuvres de Mark Rothko qui compte parmi les tenants du *color-field painting*. Cette comparaison est par exemple réalisée par Julia Bryan-Wilson, chercheuse et directrice du Berkeley's Art Research Center : Julia Bryan-Wilson, « Trevor Paglen at the Limit », dans Lauren Cornell, Julia Bryan-Wilson et Omar Kholeif, *Trevor Paglen*, *op. cit.* L'artiste se réfère également à Barnett Ne.

723 Barbara Rose, « Les Significations du monochrome », dans Gladys Fabre, Cristopher K. Ho, Barabara Rose et Vincenzo Trione, *Le Monochrome de Malevitch à aujourd'hui*, Paris, Éditions du regard, 2004, p. 31.

> voyons n'est pas une image, mais le médium lui-même. Le média est un filtre d'information qui influence notre perception[724].

Partant du postulat que la photographie et la vidéo constituent des media documentaires, l'artiste envisage leur fin dans l'abstraction la plus aboutie qui soit, le monochrome, puisque celui-ci dissout la relation fond-forme à laquelle les premières expérimentations abstraites n'avaient pas mis terme. Steyerl, comme Birkin, retourne ainsi le paradoxe médial et rejoue numériquement le projet pictural moderniste : alors que nous expérimentons habituellement une disparition du média dans l'apparition de la chose médiée[725], ici la chose médiée se dissout et seul subsiste son moyen. En proposant cette expérience, l'artiste montre que la présence de l'écran comme intermédiaire et son pouvoir de représentation sont habituellement invisibles. L'attention du spectateur porte alors sur le medium lui-même : est-ce une vidéo ou une image fixe ? Est-ce toujours le même rouge ou un dégradé ? Puisque toute entreprise d'information sur le monde soumet les faits et les choses à un filtre, le documentaire participe à la production d'un savoir-pouvoir, que l'artiste fait provisoirement cesser.

Le titre de la pièce indique que l'artiste substitue aux trois couleurs primaires choisies par Rodtchenko, celle du plus haut niveau du système d'alerte terroriste américain, le *Homeland Security Advisory System*[726]. Outre que ce dispositif sécuritaire vigoureusement critiqué produisait un contexte de crainte permanente[727], son déclenchement a vraisemblablement fait l'objet de manœuvres politiques étrangères à la sécurité nationale[728]. Ainsi, bien que les images techniques susceptibles d'informer sur le monde aient disparu, le projet documentaire n'a pas tout à fait trépassé, il survit sous les traits d'un dévoilement des pouvoirs dominants comme dans les œuvres précédemment analysées. Pareillement au monochrome qui n'a que provisoirement achevé le projet pictural, *Red Alert* n'a pas définitivement achevé le documentaire et devient dans la démarche de Steyerl, l'écran d'apparition d'un discours critique : le monochrome pictural briguait de signer, en son

724 « the piece was mostly a reaction to the news images on TV of the US invasion of Iraq (2003). These were images shot with cell phones by soldiers in moving vehicles. They were shaky and of low resolution–almost abstract. But they were documentary images. Imagine that: the utmost real image didn't show anything at all! Red Alert signals the end of video as a medium for representing something real; it had reached its boundaries. What we see is not an image but the medium itself. The medium is an information filter and it influences our perception. » Edo Dijksterhuis, « Interview with Hito Steyerl: "The medium is an information filter" », *ArtSlant,* https://www.artslant.com/ny/articles/show/42668-interview-with-hito-steyerl-the-medium-is-an-information-filter, 7 avril 2015 (consulté le 18 janvier 2019) [traduction personnelle].

725 À ce propos nous renvoyons au chapitre 2.

726 Créé en 2002 par Georges W. Bush, il a été remplacé par le National Terrorism Advisory System en 2011.

727 À ce sujet, Hito Steyerl cite Brian Massumi, « Peur, dit le spectre », *Multitudes*, n°23, 2005, p. 135-152, disponible sur https://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-4-page-135.htm (consulté le 12 mars 2019).

728 Dans *The Test of Our Times: America Under Siège* publié en 2009, Tom Ridge conseiller du président Bush pour la sécurité intérieure de 2001 à 2014 rapporte que les principaux collaborateurs de ce dernier l'ont pressé de relever le niveau d'alerte la veille de l'élection présidentielle de 2004, que Bush a remportée.

temps, la fin du capitalisme, le monochrome numérique révèle le triomphe de celui-ci.

Steyerl, certainement parce qu'elle est aussi théoricienne, laisse transparaître par ses choix sémantiques en interview ou dans ses essais écrits, son cadre théorique, le marxisme, pour reconsidérer l'art. Si nous avons appliqué ce cadre à certaines œuvres analysées précédemment à travers la mention de théoriciens marxistes, leurs auteurs ne se réclament pas expressément de ce courant, alors que chez Steyerl l'usage du champ lexical marxiste était déjà manifeste dans le texte *In Defense of the Poor Image* cité plus tôt[729]. Ce système de pensée lui permet d'envisager l'art comme une marchandise au sens économique généralement admis, mais aussi au sens plus large que Karl Marx lui octroie, celui d'un support de cristallisation des rapports sociaux. C'est par l'élaboration de cette notion que le théoricien allemand introduit *Le Capital*. Dans le langage marxiste, la marchandise a une valeur d'usage, c'est « une chose, qui satisfait, grâce à ses qualités propres, des besoins humains d'une espèce quelconque. La nature de ces besoins, qu'ils surgissent dans l'estomac ou dans l'imagination, ne change rien à l'affaire[730] », dit Marx. La marchandise possède également une valeur d'échange, un rapport quantitatif entre des valeurs d'usage qui permet leur échange. On sait par ailleurs que c'est entre autres quand la valeur d'usage de la photographie s'est doublée d'une valeur d'échange, c'est-à-dire quand elle a commencé à être acquise par des collectionneurs, que la photographie est entrée pleinement dans le champ de l'art[731]. L'art documentaire peut se révéler, malgré les bonnes intentions des artistes, complice d'une socialisation qui se réalise sur le mode de l'exploitation, de la domination et de la dépendance. Sous couvert de divulguer des événements, certaines pièces rejouent à leurs dépens ces mécanismes. En produisant des œuvres dépourvues de représentation, il s'agit de s'intéresser non pas à ce que l'art montre, mais à ce que l'art *fait*. La piste empruntée par les artistes analysés dans cette recherche, n'est donc pas seulement de représenter ou de désigner les phénomènes inhérents aux doctrines politiques et économiques mondialisées, mais d'écailler le vernis qui occulte brillamment le capitalisme, pour ne pas être condamnés à y contribuer.

Le théoricien Fredric Jameson s'est employé à examiner ce système politique et économique globalisé qui caractérise depuis les années 1980 les sociétés contemporaines[732]. Plus particulièrement, il a démontré que le post-modernisme constitue la logique culturelle du capitalisme tardif. Dit autrement, dans ce nouvel âge du capitalisme, la culture et l'art perdent leur

729 Elle y avait, entre autres, recours au terme de lumpenprolétariat pour qualifier les images fluides – terme qu'elle emprunte à Marx et Engels.

730 Karl Marx, *Le Capital* [1867], Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 39.

731 Michel Poivert, « La Photographie : cause capitale ? », *Image & Narrative*, vol. 19, n°4 : Photographie & Capitalisme, 2018, [En ligne], https://arthist.net/archive/20033 (consulté le 18 mars 2019).

732 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*

autonomie et sont intégrés au régime de production, avec pour conséquence majeure la fin de la distinction entre culture savante et culture de masse[733]. Le capitalisme tardif comme système-monde se qualifie aussi, selon le théoricien, par son abstraction et son irreprésentabilité. Dressant une analogie avec l'ouvrage de Kevin Lynch intitulé *The Image in the city,* Jameson montre que, comme le citadin incapable de se situer et de cartographier sa propre ville, nous ne sommes pas en mesure de visualiser et donc de penser l'espace social mondialisé. Notre désaliénation requiert une reconquête de l'espace qui doit passer, selon lui, par l'esthétique d'une cartographie cognitive, c'est-à-dire « une culture politique pédagogique qui cherche à doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial[734] ». L'activité culturelle doit permettre d'entreprendre une cartographie de ce dernier, le manifester, en saisir l'agencement, les connexions, rendre les processus globaux accessibles à nos sens et à notre expérience. À l'ère d'un capitalisme qui privilégie le développement de marchandises fluides comme le secteur tertiaire, l'information et les données, cette stratégie paraît d'autant plus nécessaire. Si la tâche est ardue, elle constitue bien sûr un horizon vers lequel tendre plutôt qu'un programme à réaliser *stricto sensu*. De nombreux mécanismes qui contribuent fondamentalement au monde contemporain se soustraient au domaine du visible et donc du pensable : c'est précisément ce que formalisent et cherchent à rendre perceptibles les pratiques documentaires artistiques à travers l'abstraction et plus encore le monochrome numérique. Différemment, il n'est sans doute pas anodin de retrouver au sein des œuvres étudiées des systèmes cartographiques comme des planisphères chez Trevor Paglen, *Google Street View* chez Doug Rickard et Michka Henner, et de façon moins littérale, mais tout aussi organisationnelle, des bases de données chez Taryn Simon.

733 Pour une synthèse du livre de Fredric Jameson, voir Thierry Labica, « Le grand récit de la postmodernité », *La revue internationale des livres et des idées*, n°1, octobre 2017, [En ligne], http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Frevuedeslivres.net%2Farticles.php%3Fid%3D29 (consulté le 18 mars 2019).

734 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 104.

Conclusion intermédiaire

Les démarches des artistes analysées dans cette recherche doivent beaucoup aux études visuelles. Sous cette étiquette fédératrice, des savoirs universitaires très divers sont réunis qui ont toutefois en commun d'avoir mis à jour les processus de domination se déployant autour des représentations visuelles, et la dimension politique de l'imagerie et du regard. Les artistes ont assimilé ces réflexions et recherchent ces mécanismes dans notre société contemporaine globalisée et connectée, pour les rendre si ce n'est visibles, au moins manifestes.

Se tenant à distance des récits de la vérité, de l'objectivité, de la neutralité que prétendent atteindre les médias d'information, les artistes provoquent une mise en doute et suscitent notre vigilance. Néanmoins, ils n'entreprennent pas de disqualifier les photographies ou la démarche documentaire (ni même le journalisme dans son ensemble), qui demeurent des pratiques valables à condition d'être réflexives. La procédure de l'enquête leur permet d'atteindre une forme d'« assertabilité garantie » qui désigne chez Dewey une solution circonstanciée, révisable sans être arbitraire.

La condition fluide de l'information et des images conduit les artistes à substituer à une stratégie de cadrage, une stratégie de décadrage. Au lieu de viser l'événement pour le faire entrer dans l'image, comme le photojournalisme procède, il s'agit chez eux d'observer le milieu physique, social, politique et culturel qui accueille l'image de l'événement.

Finalement, les artistes montrent que l'ère du soupçon, intensifiée par certains usages politiques d'Internet, n'est pas inhérente à l'image, quand bien même celle-ci est numérique et fluide, mais relève d'un cadre idéologique. Dans les pratiques artistiques à dimension documentaire, une part importante des artistes s'attache alors à dévoiler comment les dogmes dominants *via* les systèmes de visibilité les plus contemporains organisent une séparation des corps, une réification des corps, et finalement une disparition des corps. Le caractère défaillant de leurs images qui peuvent être perçues comme « malades », c'est-à-dire comme ayant perdu leur caractère iconique, se révèle une tentative de remède à l'invisibilité imposée par les régimes politiques, économiques, sociaux et culturels hégémoniques.

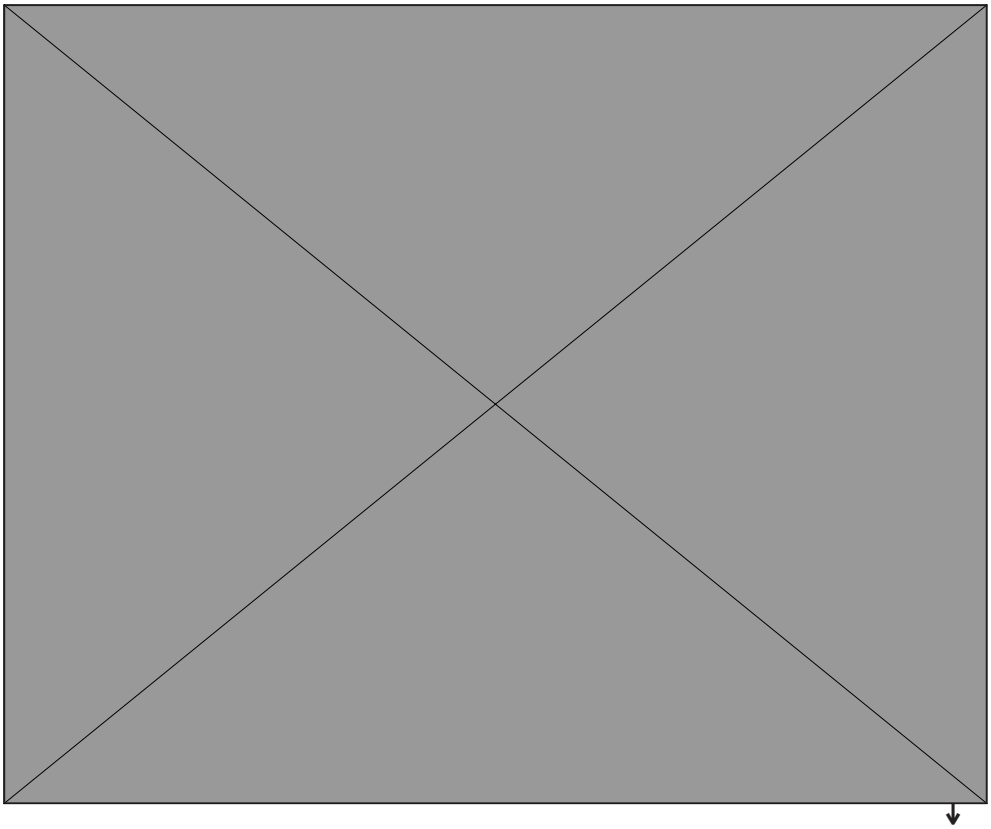
Les œuvres dont il a été question ici ont une portée critique évidente tant les artistes qui les réalisent s'emploient à rendre visibles les systèmes idéologiques dominants. Toutefois, nous faisons l'hypothèse que leur implication politique ne se restreint pas à ce qu'elles *re-présentent* du réel, mais s'étend à ce qu'elles *font* en son sein.

4

De la représentation au faire *: la portée politique des pratiques artistiques documentaires*

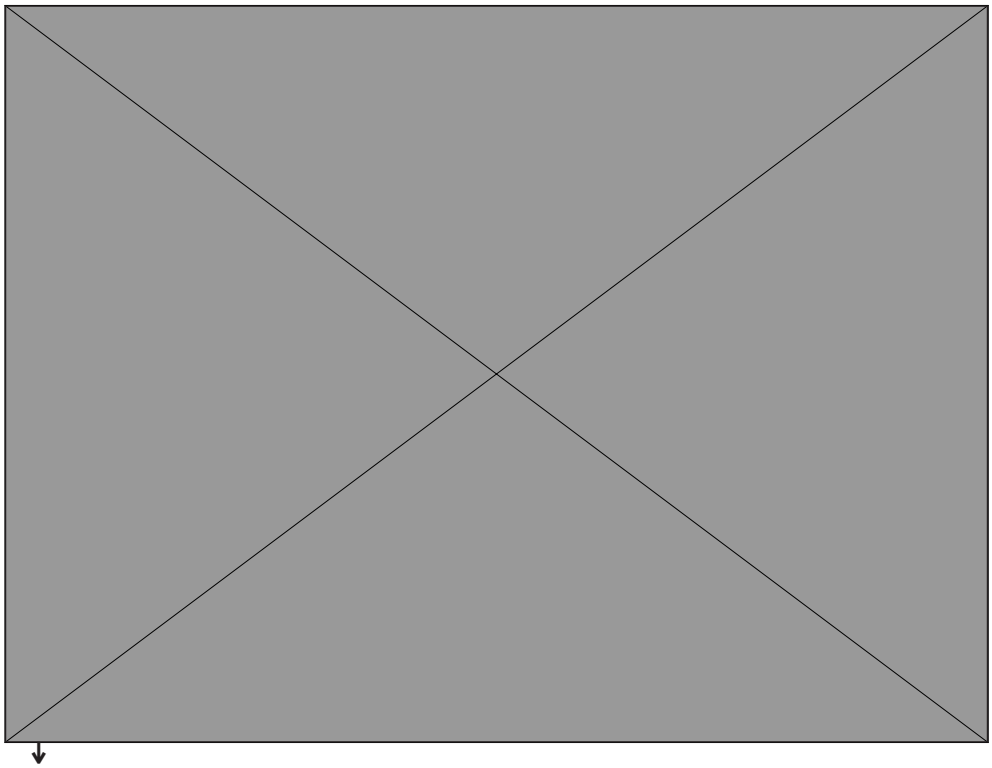
« comment “se fondre sans s’y confondre”, s’y plonger, s’immerger, sans pour autant fusionner avec lui ? Telle est la situation de tout art à velléité critique, prise incessamment entre deux feux. […] Il s’agit donc de produire des signes susceptibles de s’ajouter au réel et, par là-même, s’arracher à sa simple déclinaison, sans reconduire un régime du symbolique. »

Aline Caillet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l’art à l’âge contemporain,* Paris, L’Harmattan, 2008, p. 55-56.

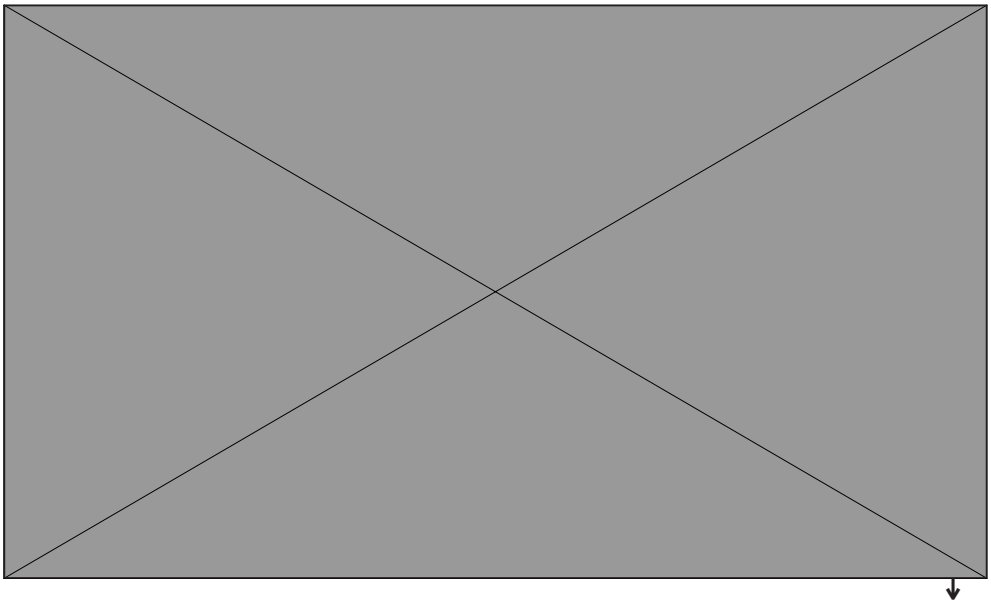


1

→ 378

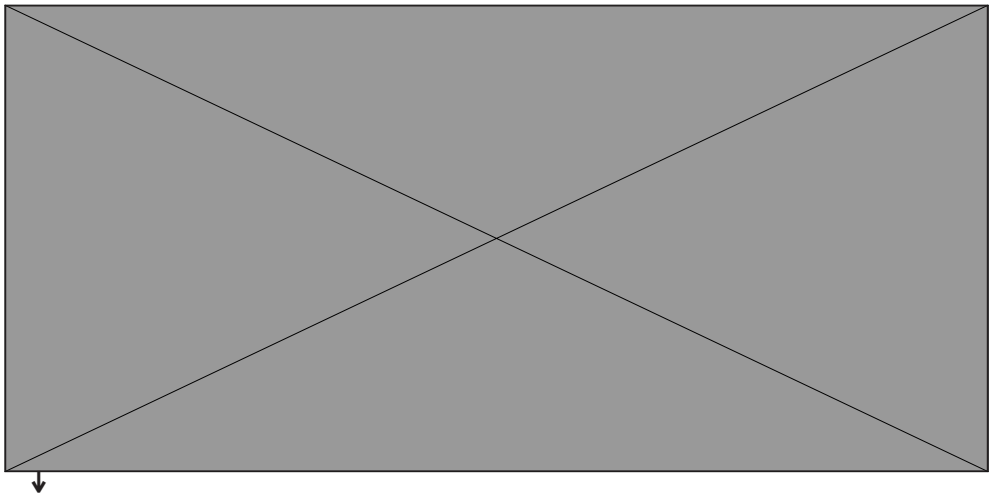


2

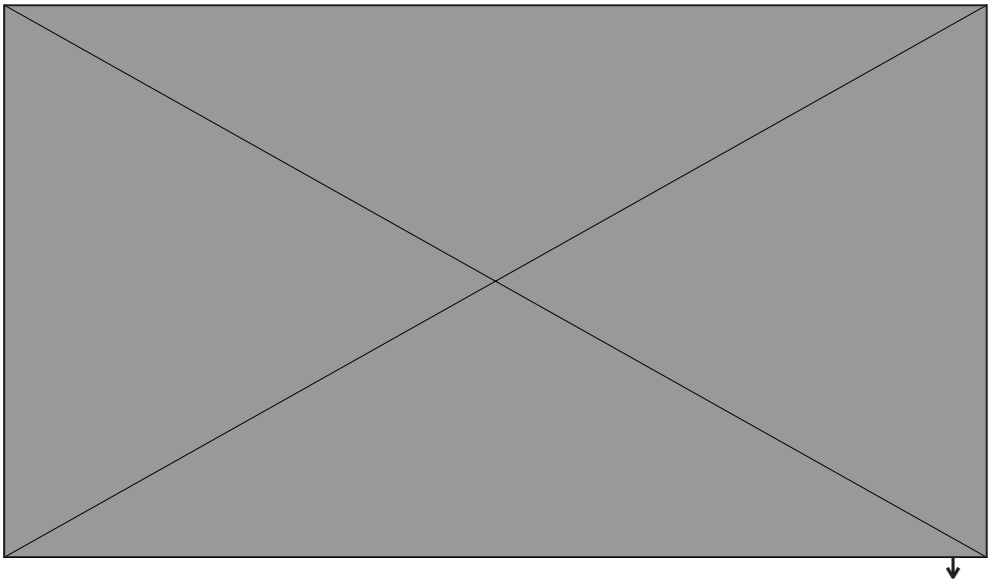


3

→ 380

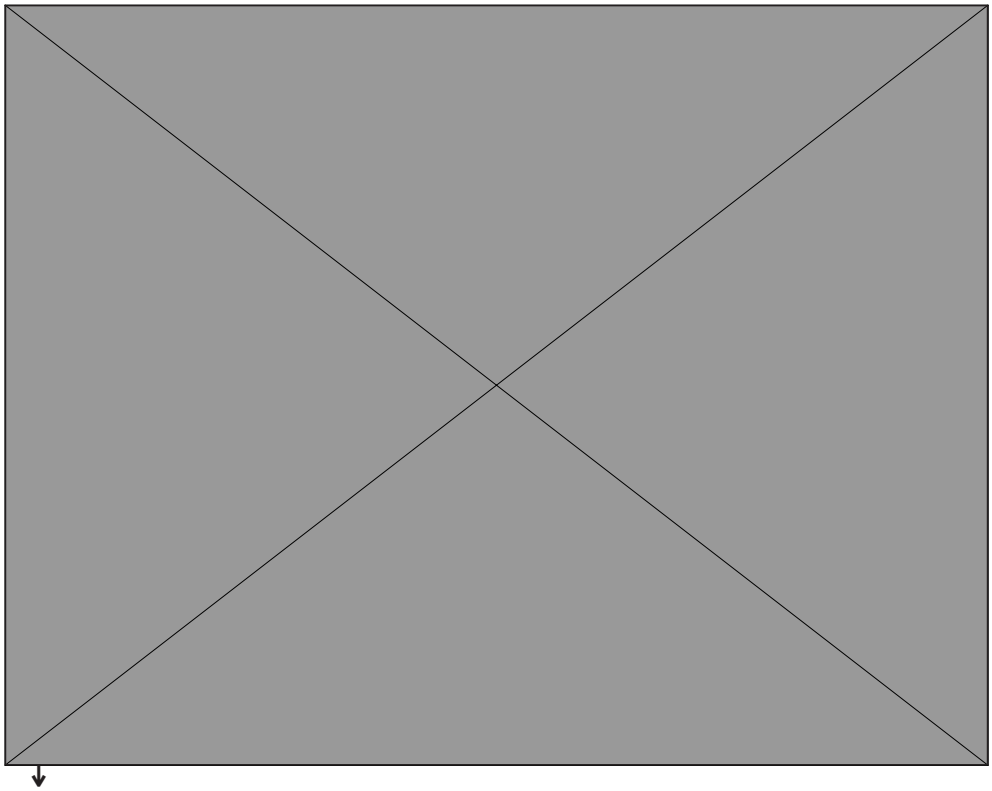


4

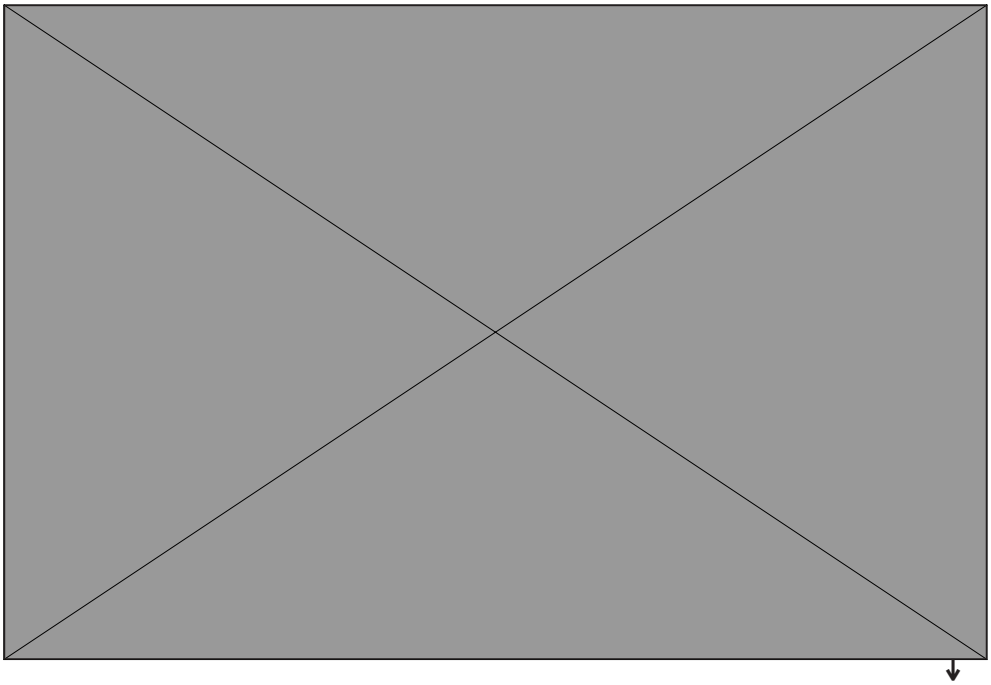


5

→ 382

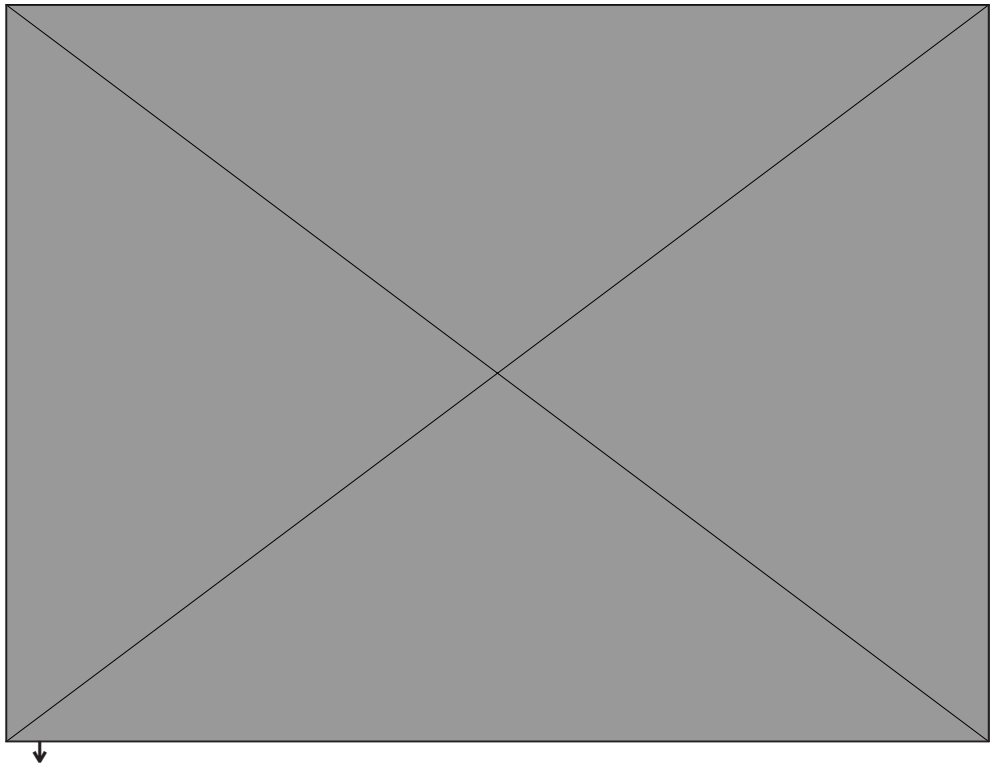


6

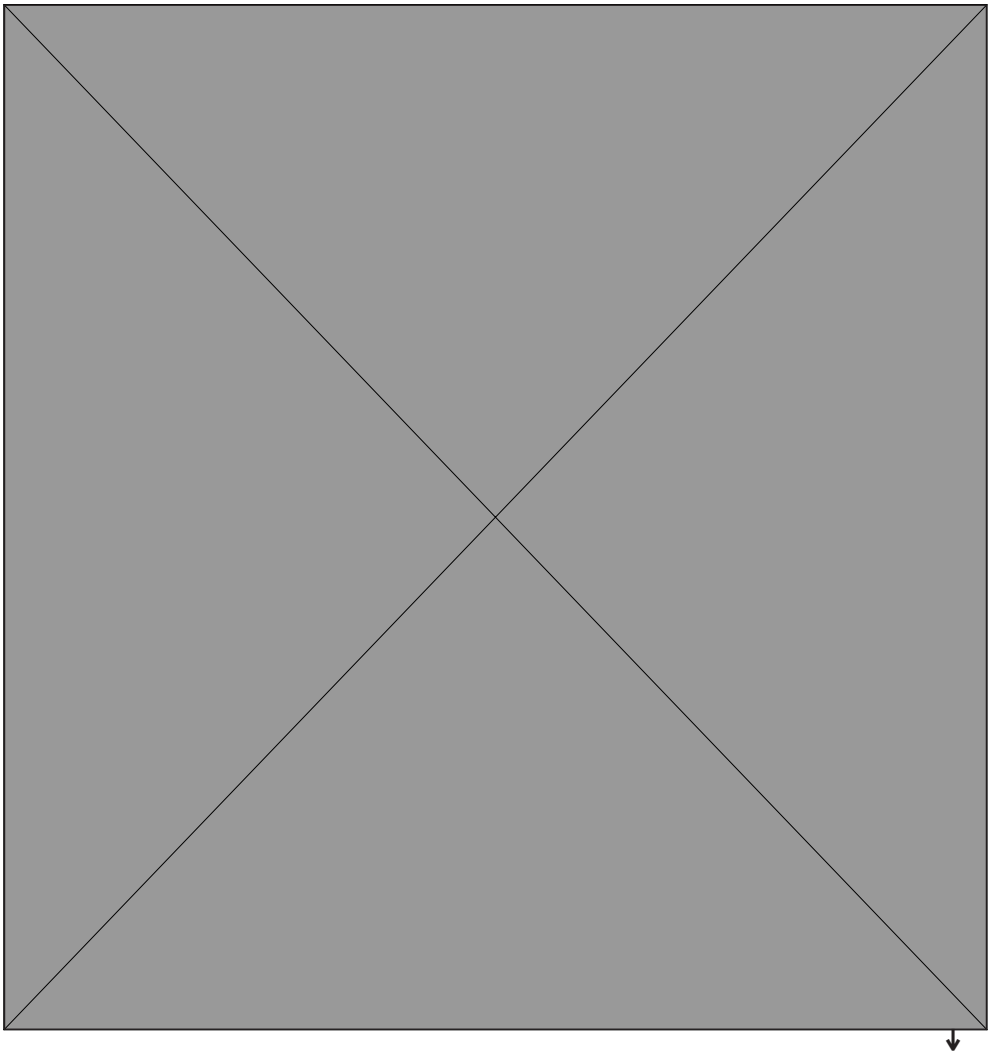


7

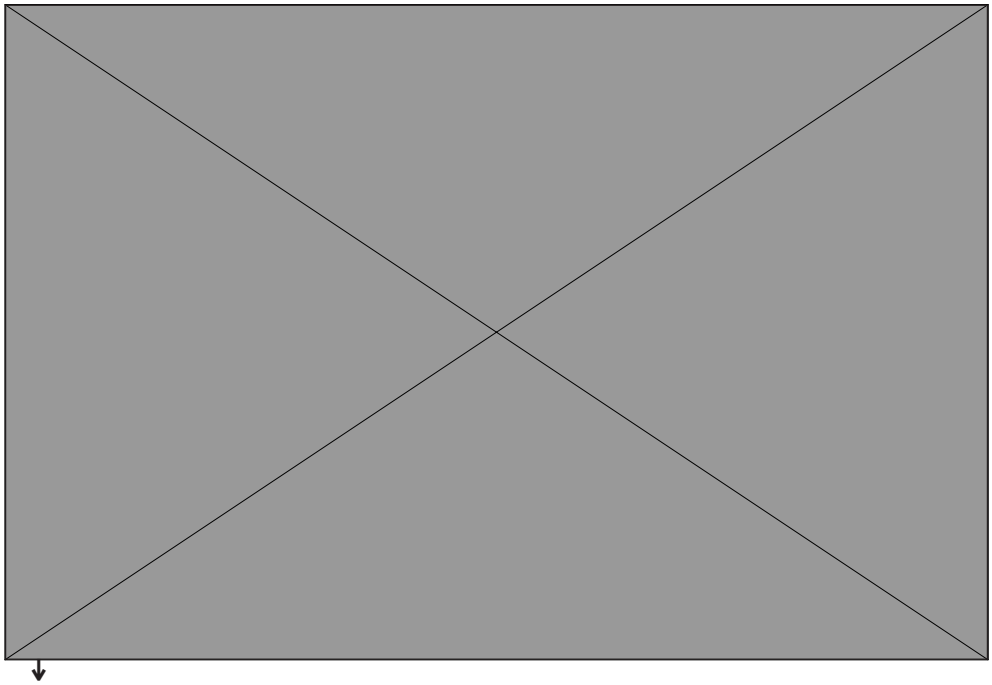
→ 384



8



→ 386



10

Légendes

1
Mohamed Bourouissa
Temps Mort - 2009

2
Mohamed Bourouissa
Temps Mort - 2009

3
Rabih Mroué
Sand in the Eye
- 2018

4
Hito Steyerl
Is the Museum a Battlefield?
- 2013

5
Hito Steyerl
Is the Museum a Battlefield?
- 2013

6
Sean Snyder
Compression/Propaganda (Department of Defense/Al-Qaeda), Group V - 2007

7
Mohamed Bourouissa
L'Utopie d'August Sander
– 2012
Vue de l'exposition présentée du 18 janvier au 3 février 2013 dans le cadre du festival Hors-Piste au Centre Pompidou

8
Mohamed Bourouissa
L'Utopie d'August Sander
- 2012
Marché aux puces des Arnavaux, Marseille

9
David Birkin
SEVERE CLEAR part 1: Existence or Nonexistence - 2014
Collage de posts Instagram

10
Mishka Henner
Photography is – 2010
Installation sur la devanture de l'International Center of Photography, New York

↓

La dimension engagée des œuvres de ce corpus, abordée en termes de réalité visible montrée, n'est plus à prouver tant les images précédemment décrites témoignent d'une sensibilité et d'une éthique des artistes à l'égard des mécanismes sociétaux. Toutefois, la définition d'un art véritablement politique ne peut se satisfaire de cette seule caractérisation.

Documenter artistiquement le monde présume un projet social basé sur le partage qui engage des modes de publicisation des œuvres ne pouvant être considérés comme neutres. Le choix des espaces où l'œuvre se confronte au regard spectatoriel n'est pas anodin et revêt au contraire une vive signification politique. Continuer, aujourd'hui, à occuper le musée ou le livre, comme le font les artistes « documentaristes », pourrait bien ne pas traduire une forme de conservatisme ou d'opposition, mais un moyen de considérer les modalités médiatiques offertes par le web avec un recul critique, sans en rejeter toutes les possibilités.

De même, la pluralisation des lieux occupés par un même projet artistique, en particulier l'annexion conjointe de la rue et du web, semble manifester une reconfiguration de la notion d'espace public politique qui dépasse le seul champ de l'art.

Enfin, se fait jour l'idée d'un art en acte, qui ne peut être borné au visible documenté au moyen de la représentation. Il convient alors d'examiner comment l'art documentaire advient comme fait politique à travers ses moyens de production – en particulier ceux qui ont trait à la fabrication et la diffusion des images fluides – et ce que ces moyens modifient dans les rapports entre sujet documentant et sujet documenté, entre auteur et spectateur.

I.
Maintenir des territoires « autres »

1• L'espace d'exposition

Supposer une portée politique aux œuvres revient à leur accorder une dimension esthétique qui outrepasse la seule expérience formelle et sensible. Pour autant, les espaces spécifiquement dédiés à l'art ne sont pas désertés par les artistes qui entendent engager un rapport critique au monde. Alors que d'autres ont revendiqué Internet comme un mode de diffusion autonome, loin des structures institutionnelles qu'ils jugent aliénantes ou coupées du champ social, les artistes de notre corpus explorent les changements culturels produits par les « nouvelles technologies » en quittant le plus souvent le web pour réaliser des œuvres tangibles exposées dans les lieux conventionnels de l'art contemporain comme les galeries, les musées, les centres d'art ou tout autre endroit dont la mission principale dans un temps donné est de favoriser la rencontre de personnes constituées en public avec des œuvres.

Cette relation avec les formes conventionnelles de diffusion de la création ne traduit toutefois pas une subordination aveugle aux mécanismes de pouvoir, dont n'est pas exempt le « milieu » de l'art contemporain. Au contraire, certains des artistes émettent des réserves à l'encontre du marché de l'art où se rejouent les logiques capitalistes d'investissement et de spéculation : Rabih Mroué, notamment, refuse que ses œuvres soient vendues à des collectionneurs privés[735]. Certains des créateurs qui s'emploient à interroger les ressorts du monde contemporain sont également soucieux du contexte financier et implicitement idéologique dans lequel est montré leur travail. Condamnant fermement les agressions israéliennes envers le Liban et la Palestine, Mroué a annulé sa participation en 2013 au Festival International de cinéma de Marseille du fait du « partenariat entre le FID

735 Propos tenus par Rabih Mroué lors d'un entretien le jeudi 21 mars 2019.

et le Consulat d'Israël[736] ». Quant à Hito Steyerl, apprenant en recevant le carton d'invitation, qu'un fabricant d'armes était l'un des sponsors de l'exposition collective *Deutschland 8 : German Art in China* présentée à Pékin du 15 septembre au 31 octobre 2017, elle a provoqué un débat sur la nature des financements des projets artistiques. En plus d'écrire aux organisateurs avec d'autres artistes invités, pour exprimer son refus « d'améliorer l'image de telles sociétés[737] », et en l'absence de réponse, de diffuser la lettre sur les réseaux sociaux numériques, elle a participé à la rédaction d'un modèle de contrat d'exposition engageant les conservateurs de musée et les institutions à faire preuve d'éthique dans l'élaboration de leurs projets. Quant à son œuvre intitulée *I Dreamed a Dream : Politics in the Age of Mass Art Production* (2013), l'artiste notifie que cette conférence n'est pas à vendre, mais que les institutions peuvent l'ajouter aux collections à but non lucratif contre un don en soutien aux réfugiés des villes kurdesPendant la campagne sur la sortie du Royaume-Uni de l'Union Européenne, Broomberg & Chanarin ont milité contre le retrait, en créant notamment des T-shirts sérigraphiés du slogan « Baby it's cold outside ».

Forts de ces constats et de cette déontologie, les artistes qui documentent le réel contemporain persistent à occuper les territoires conventionnels de l'art et à estimer que ceux-ci peuvent constituer l'un des lieux spécifiques d'attention au monde et d'élaboration d'une pensée critique. Au lendemain des résultats du *Brexit* et de l'élection de Trump, Broomberg & Chanarin ont appelé les artistes, écrivains, acteurs de l'art à se regrouper au sein de *Hands off our Revolution,* une plateforme en ligne vouée à fédérer des actions artistiques contre « ces voix du fascisme moderne[738] ». David Birkin, Trevor Paglen et Hito Steyerl sont parmi les artistes signataires.

Si les lieux d'art ne sont pas délaissés, deux stratégies principales, apparemment opposées, semblent toutefois animer les artistes de notre corpus. Certains envisagent l'espace d'exposition comme un territoire de déplacement et de ralentissement du réel qui favorise l'émergence d'un regard distancié et d'une concentration propices à la réflexion. Au contraire, pour d'autres, le champ de l'art condense particulièrement les phénomènes qu'ils documentent et parfois dénoncent, et constitue en cela un terrain stratégique à investir.

---

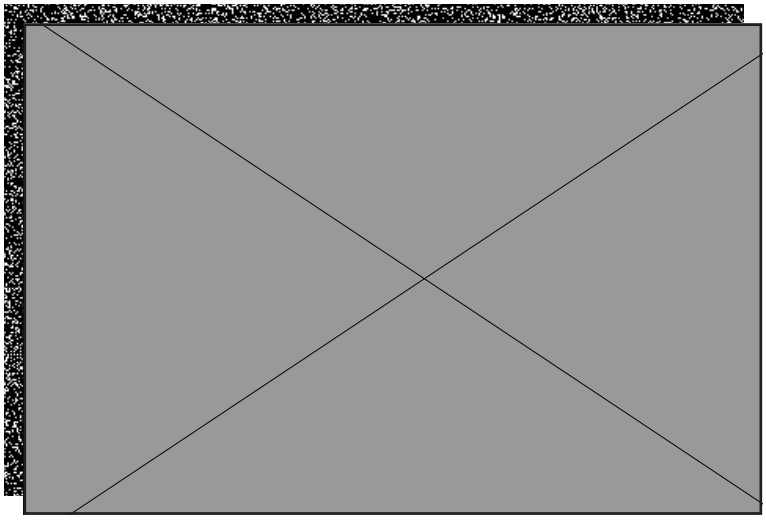
736 « Compte tenu du partenariat entre le FID Marseille et le consulat d'Israël, et étant donné [sic] les positions politiques qui sont celles de Rabih Mroué "contre les agressions israéliennes envers le Liban et la Palestine", nous, le FID Marseille, le Berlin Documentary Forum et le [mac] Marseille, sommes au regret d'annoncer que Rabih Mroué a annulé sa participation au FID ». Publié sur la page Facebook du FID le 13 juillet 2014 sur https://www.facebook.com/FIDMarseille/posts/annulation-trilogy-on-three-posters-the-inhabitants-of-images-the-pixelated-revo/10151464924922301 (consulté le 9 mai 2019).

737 « we refuse to enhance the image of such corporations ». Hito Steyerl, profil facebook, https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10154977148826824&set=a.10150996553576824&type=3&theater (consulté le 16 avril 2019) [traduction personnelle].

738 « to counter these voices of modern fascism ». Broomberg & Chanarin, profil facebook, https://web.archive.org/web/20161120065938/http://handsoffourrevolution.com (consulté le 21 juillet 2019) [traduction personnelle]. Mis en ligne en 2016 le site Internet www.handsoffrevolution.com n'est plus actif aujourd'hui. Sous l'appellation *Hands off our Revolution* plusieurs *workshops,* rencontres et discussions ont également été menés entre 2016 et 2018.

a• Déterritorialisation et reterritorialisation

L'espace de diffusion artistique, qu'il s'agisse de la scène de théâtre ou de la salle d'exposition, est supposé rompre avec l'agitation et les prérogatives de la vie ordinaire et présenter un terrain favorable à la réflexion et à l'émancipation. La charge politique de l'art et la vertu sociale des institutions culturelles résideraient ainsi dans cette capacité à créer des circonstances propices et autonomes pour penser le réel depuis des représentations. Avant de vérifier cette hypothèse, il nous semble nécessaire, à l'ère d'une omniprésence des images de la réalité tant dans les rues que dans l'espace domestique, d'examiner si le déplacement de celles-ci vers des lieux consacrés à l'art, ne constitue pas déjà un acte politique.



Rabih Mroué, ***Pixelated Revolution***, 2011, Conférence non-académique, 50'

Bien que nous l'ayons présentée plus tôt[739], nous revenons sur l'œuvre *Pixelated Revolution,* car celle-ci détourne provisoirement des images de leur trajectoire initiale. L'artiste introduit en effet sur scène des documents filmiques de manifestations syriennes trouvés sur Internet, et fait alors surgir ce sujet dans des théâtres, des expositions et des festivals[740], bien loin des places publiques et de leur agitation.

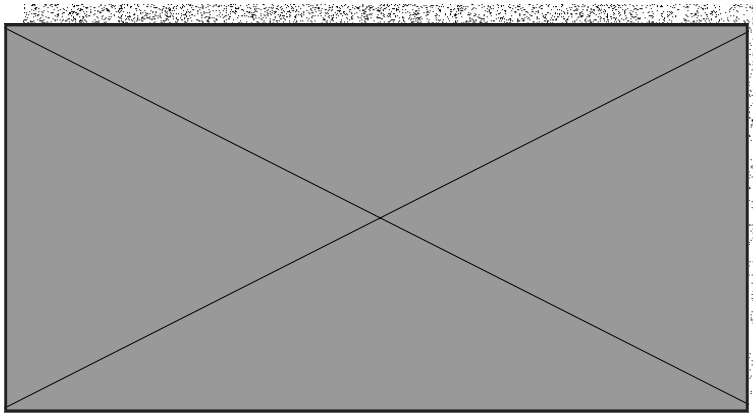
Dans cette pièce qui adopte les modalités d'une conférence, l'artiste analyse une vidéo amateur réalisée en Syrie. Alors qu'un soldat fait feu sur des passants, un témoin a saisi par réflexe son *smartphone* pour filmer la scène qui s'achève par la chute de l'appareil et de son propre corps atteint par un tir du sniper. Toujours à portée de main, l'objet est devenu l'instrument quotidiennement employé pour garder une trace attestant d'un événement. Paradoxalement, et dans l'urgence pourtant, les images ont semblé immédiatement insuffisantes au caméraman, comme en atteste le commentaire oral factuel qu'il y apporte : « les forces de sécurité sont en train de tirer sur nos concitoyens dans la rue Cham dans le quartier de Karam al Chami. La date est le 1er mars 2011. Il n'y a pas de manifestation ou quelque chose comme ça », dit-il[741]. En quelques secondes, il a simultanément mesuré le

739 Cette œuvre a été analysée dans le deuxième chapitre.

740 Présentée pour la première fois lors de la Documenta 13 en 2012, l'œuvre a été présentée en France notamment au théâtre de la Bastille à Paris en 2014, à la Kunsthalle de Mulhouse en 2015, et en 2016 au Jeu de Paume en marge de l'exposition *Soulèvement* conçue par Georges Didi-Huberman.

741 La version présentée par Rabih Mroué est sous-titrée.

potentiel et les limites de l'image, et a décidé d'ajouter des renseignements non contenus dans l'image afin d'expliquer au spectateur éventuel de la vidéo ce qu'il est censé voir. Si le film n'apporte aucune information qui ne soit pas plus explicitement mentionnée par le commentaire, il est pourtant fondamental, car il vise à établir la véracité des observations orales ajoutées. La plasticité du film, ici sa mauvaise qualité, ses flous et sa pixellisation qui donne le nom à la conférence, paraît constituer un certificat de réalité de la révolution en cours et corroborer l'authenticité du document. Les mouvements saccadés de prise de vue traduisent les déplacements d'un corps en train de filmer[742]. En d'autres termes, la vidéo ne cesse de nous dire que ce qu'enregistre l'appareil, c'est ce qu'un œil voit. Rabih Mroué s'est procuré *via YouTube* les matériaux à l'origine de son œuvre à l'aide de mots-clés tels que « Syria », « dead », « death »[743], etc. Nous avons à notre tour recherché ce film pour connaître son contexte initial de diffusion. Sur la plateforme de partage *YouTube*, un titre indique que la vidéo est tournée à Homs en Syrie. Le diffuseur *freedom2syr* semble très actif de 2011 à 2014, comme nous le montre sa chaîne à laquelle l'internaute peut s'abonner. Peut-être n'est-il pas le caméraman lui-même, mais plutôt un relais (ce que paraît confirmer le décalage entre les dates de l'enregistrement et de la mise en ligne). Aucune autre donnée ne vient préciser ce que nous voyons. Les images se trouvent de la sorte adressées à des spectateurs qui méconnaissent les circonstances de leur élaboration. L'homme livre son commentaire dans ce qui est sans doute sa langue maternelle et évoque le nom d'un quartier et non celui de la ville, dont l'identité n'est pas évidente pour l'ensemble des internautes.



« *Security forces in Syria Homs shooting cameraman while filming* », *YouTube*, 4 juillet 2011 (consulté le 10 mars 2016)

La mise en ligne arrache les images de la réalité à laquelle ces dernières renvoient, les vidéos subissent alors une déterritorialisation. Elles s'extraient littéralement d'un ici et d'un maintenant, d'une sphère temporelle et géographique, entraînant un brouillage – celui de la langue –, et une perte des informations implicites – le nom de la ville, sous-entendu dans le nom du quartier. Malgré cet appauvrissement des significations, de nouveaux sens affleurent dans ce geste. Les philosophes Felix Guattari et Gilles Deleuze mettent à jour la dimension politique de la notion de déterritorialisation

742 Nous renvoyons ici à aux célèbres photographies de Robert Capa prises pendant le débarquement de Normandie, publiées dans le *Life Magazine* du 19 juin 1944, dont nous avons parlé plus tôt. La légende les accompagnant attribuait la piètre qualité du cliché à l'urgence de la prise de vue : « L'immense excitation du moment a poussé le photographe Capa à bouger son appareil photo et à brouiller la photo ».

743 Cette vidéo est disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=gri8DpLvkIc (consultée le 31 août 2019).

qu'ils lient de façon immanente au capitalisme et au désir[744]. En délaissant cette relation, nous leur empruntons l'idée d'une déterritorialisation comme transposition génératrice de nouvelles significations et de nouveaux rapports, articulée à la question idéologique et politique. Puisque tout territoire, au sens deleuzien, est traversé de pouvoirs et impose une organisation contraignante, détourner une chose de son usage spatial originel engendre une nouvelle activité corrélée au nouvel espace. Déterritorialiser une chose la désaffecte de son emploi initial pour la rendre, potentiellement, libre de ses contraintes premières. La déterritorialisation entraîne une déclassification qui libère des affectations conventionnelles, codifiées, ou despotiques. Georges Didi-Huberman décrit, dans *Images malgré tout,* comment la production d'une forme déterritorialisée d'Auschwitz est réhumanisante : « [a]rracher une image à cela, malgré cela ? Oui. Il fallait coûte que coûte donner forme à cet inimaginable. [...] [L]a simple émission d'une image ou d'une information – un plan, des chiffres, des noms – devenait l'urgence même, un parmi les derniers gestes d'humanité[745] », écrit-il. En livrant une image des événements subis en Syrie et une alternative à la vision donnée par le régime officiel, la vidéo participe de cette dynamique désaliénante. Davantage encore, en étant extirpées de leur contexte d'enregistrement, ces images provoquent une échappée, qui nous semble répondre aux caractéristiques décrites par la philosophe Judith Butler :

> L'extraction de l'image ou du texte hors du confinement est une espèce d'« évasion » (*breaking out*) de sorte que même si l'image ou le poème ne peuvent [sic] libérer personne de la prison, ni arrêter une bombe, ni même inverser le cours de la guerre, ils fournissent pourtant les conditions d'une rupture par rapport à l'acceptation quotidienne de la guerre, les conditions d'une généralisation de sentiments d'horreur et de scandale qui donneront l'impulsion et soutiendront les appels à la justice et à la cessation de la violence[746].

Dans le cadre des images circulant sur Internet, il nous semble possible d'appliquer au geste déterritorialisant le concept de virtualisation théorisé par Pierre Lévy. L'expert des sciences de la communication et plus particulièrement d'Internet, écrit : « [l]a virtualisation n'est pas une déréalisation [...], mais une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré[747] ». Il précise : « [l]e virtuel n'est pas du tout l'opposé du réel. C'est au contraire un mode d'être fécond et puissant qui donne du jeu aux processus de création, ouvre des avenirs, creuse des puits de sens[748] ». Enfin, il ajoute que « virtualiser une entité quelconque consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter

744 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe* [1972], Paris, Éditions de Minuit, 2013, 615 p.

745 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 21.

746 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 16.

747 Pierre Lévy, « Sur les chemins du virtuel », 1995, http://manuscritdepot.com/edition/documents-pdf/pierre-levy-le-virtuel_01.pdf (consulté le 29 mars 2016).

748 *Idem.*

l'entité en direction de cette interrogation[749] ». Virtualiser n'est pas rompre avec le réel, c'est se déplacer pour poser une question. Pour Rabih Mroué, l'interrogation, née de la déterritorialisation de la vidéo, de son passage du média que constitue Internet au média que constitue la conférence, autrement dit de sa virtualisation, est la suivante : les Syriens filment-ils leur propre mort ? Elle est le point de départ de son œuvre. D'autres questions affleurent avec celle-ci : qu'est-il possible de montrer ou de voir des conflits ? Que nous dévoilent les médias ? L'enregistrement de l'événement et sa diffusion sur le web constituent une déterritorialisation, une virtualisation. C'est un geste émancipateur pour celui qui le réalise et déclencheur d'un questionnement chez celui qui le reçoit. Mais la virtualisation est transitoire, dans l'attente d'un exégète à même de produire une reterritorialisation.

D'Internet au dispositif artistique, d'autres retournements opèrent. Rabih Mroué choisit de présenter lui-même les images et ses commentaires face au public[750]. Dans la conférence, la présence de l'artiste contribue à la forme : elle est porteuse de sens et engendre des significations qui participent à l'œuvre. Alors que les régimes totalitaires s'attaquent au corps des opposants pour anéantir les idées, ici l'artiste s'engage symboliquement par sa propre présence. Cette dernière accorde une identité à l'auteur de l'objet culturel créé et répond par là à l'identité perdue du caméraman et à la clandestinité forcée du diffuseur sur Internet. Le visage de l'artiste est une réplique à l'anonymat de la victime toujours hors-champ, et aux visages pixelisés et illisibles des vidéos réalisées avec des *smartphones.* Elle provoque un sentiment de réhumanisation face à des images déconnectées de leurs auteurs, face à des images diffusées sur Internet sans autre destination. Jaillissent alors toutes les disparités entre des territoires où des images identiques n'impliquent pas les mêmes risques physiques ni les mêmes conséquences.

Par une criante économie de moyens, par l'inexistence des déplacements, Rabih Mroué construit une conférence anti-performative sur le plan de l'action. Issu du spectacle vivant, l'artiste s'est demandé comment créer un langage physique au théâtre après l'expérience corporelle de la guerre. Le jeu dramatique devenu pour lui bavardage, il choisit la forme de la conférence qui réduit au maximum l'expressivité du corps. L'agitation et l'urgence, prérogatives des résistants syriens contrastent avec l'étirement du temps de production et de réception de l'œuvre.

Toutefois, s'il y a bien retournement, il n'y a pas de retour en arrière. La navigation rapide et la consultation distraite sont des usages courants d'Internet. Avec *Pixelated Revolution,* la lecture individuelle sur l'écran d'ordinateur de la vidéo réalisée en Syrie est remplacée par une lecture collective sur un écran de projection. Une minute vingt-trois secondes d'images en mouvements visibles sur *YouTube* devient quarante-neuf minutes d'images et de commentaires partagés durant la conférence. Les déplacements qu'ils soient physiques ou au sein du web cèdent à l'immobilité et à l'attention.

749 *Idem.*

750 La version vidéo de la conférence inclut également son image, l'artiste s'y filmant en train de parler devant un fond blanc.

L'espace du théâtre (ou de la salle d'exposition dans le cas de la diffusion du projet sous la forme d'une projection vidéo) et le moment de la présentation produisent une dilatation du temps vouée à la réflexion, à la prise de recul et à l'assimilation, qui adviennent par des arrangements inédits, formulés par un artiste. Les gestes de rapprochements visuels, de déconstruction, de commentaire oral, de projection sur un écran, de mise en espace au sein d'un théâtre produisent métaphoriquement un terreau sur lequel le sens de la vidéo initiale peut s'accroître de façon inattendue. Cette reterritorialisation prend le nom d'actualisation chez Pierre Lévy :

> L'actualisation est création, invention d'une forme à partir d'une configuration dynamique de forces et de finalités. Il s'y passe autre chose que la dotation de réalité à un possible ou qu'un choix parmi un ensemble prédéterminé : une production de qualités nouvelles, une transformation des idées, un véritable devenir qui alimente le virtuel en retour[751].

C'est tout l'enjeu de *Pixelated Revolution* : bousculer et densifier notre expérience d'une vidéo que nous aurions pu voir sur Internet, mais dont notre perception aurait certainement été moins féconde.

Toutefois Rabih Mroué a aussi expérimenté les limites de ce transfert qui peut impliquer un déplacement des pays dits extra-occidentaux vers l'occident et ainsi des cadres de lecture distincts. Dans une œuvre antérieure intitulée *Three Posters,* Elias Khoury, directeur de théâtre et écrivain, et Rabih Mroué ont travaillé à partir d'une déclaration filmée d'un kamikaze du Parti Communiste libanais, Jamal Sati, qui s'est fait exploser en 1984 devant un poste israélien situé dans le sud du Liban. « Filmer le dernier témoignage des résistants suicidaires juste avant l'exécution de leur mission et les diffuser pendant les informations télévisées du soir [était] devenu chose commune au Liban[752] », expliquent les deux auteurs, qui ont décidé de faire de ce matériau visuel une performance (*Three Posters*) puis une vidéo (*On Three Posters*[753]). Diffusée en 2000 au Liban, la pièce est pensée comme une réflexion sur les « martyrs » de la guerre civile, les formes de résistance contre l'occupation de l'armée israélienne et l'histoire de la gauche libanaise. Diffusée après le 11 septembre 2001 dans des pays occidentaux, l'œuvre a fait l'objet de nouvelles perspectives et des connotations inattendues lui ont été portées à l'aune de l'attentat religieux qui a bouleversé le monde. L'œuvre a été abordée sous l'angle du terrorisme alors que le kamikaze mentionné dans la pièce ne ciblait pas arbitrairement les civils d'une autre nation à des fins de terreur, mais les soldats d'une armée d'occupation, selon une stratégie d'affrontement entre des forces militaires.

---

751 Pierre Lévy, « Sur les chemins du virtuel », art. cit.

752 Rabih Mroué et Elias Khoury, « Three Posters », *Kunstenfestivaldesarts*, http://www.kfda.be/fr/programme/three-posters (consulté le 10 juin 2019).

753 Nous avons présenté *On Three Posters* à la galerie Préface à Toulouse en écho à la journée d'étude intitulée *Prolifération des images : une (ré)articulation par la pratique vidéo ?*, programmée le 7 avril 2016 par Damien Beyrouthy, Christine Buignet, Carole Nosella et le laboratoire LLA-CREATIS.

Si cet exemple témoigne des écueils de sens que peut engendrer le déplacement des événements, *via* les technologies de l'image, depuis des lieux tourmentés vers des espaces institutionnels apaisés, et de façon implicite d'un pays à un autre, il n'en demeure pas moins que les espaces dédiés au regard et à la pensée continuent d'être généralement envisagés comme des écrins favorables à la réflexion. Les artistes concernés semblent estimer que le musée, la galerie, le théâtre, en tant que lieux de médiation relativement autonomes, peuvent se révéler des espaces de déterritorialisation propices à la distance et au regard critique à condition de garder à l'esprit les risques liés à une esthétisation d'événements réels souvent dramatiques, qui pourrait devenir parasitaire, voire malsaine.

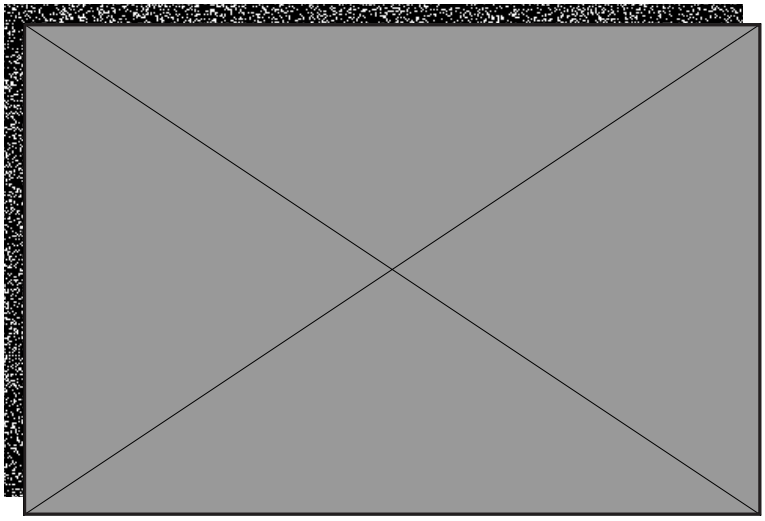
Le déplacement provoqué par les artistes ne consiste pas seulement à délocaliser le sujet d'un territoire à un autre, mais paraît porter aussi sur la trajectoire même des images dont la nature fluide est déviée du web pour rejoindre l'espace d'exposition.

b• Un lieu attentionnel hors des flux

En dépit d'une existence numérique et d'une accessibilité autonome en ligne des images, l'exposition reste un moyen privilégié de la diffusion des œuvres et la fréquence de cette forme d'événement ne semble pas avoir subi d'impact majeur consécutif à l'arrivée du web. D'après le sociologue Jean Davallon : « On peut […] considérer l'exposition comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention constitutive de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux[754] ». L'exposition procède ainsi d'une disposition d'objets à des fins discursives dont le visiteur co-construit les significations et les liens, par son déplacement, le regard qu'il leur porte et l'attention qu'il y consacre. Elle relève d'une intention communicationnelle et peut, à ce titre, être qualifiée de média, fonctionnant sur la coprésence d'artefacts et de spectateurs.

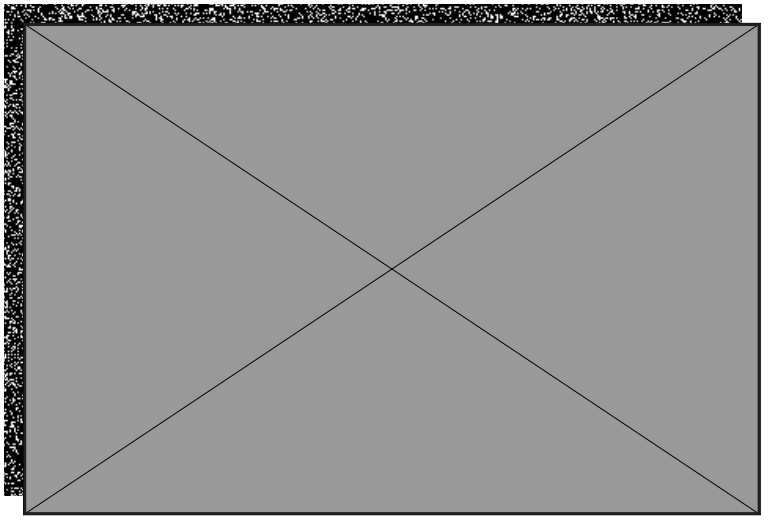
Intégrant la dimension dématérialisée des images et des données, Hito Steyerl produit des installations vidéo qui proposent une véritable expérience physique et spatiale comme en témoigne particulièrement l'occupation des salles du Musée de la Reine Sofia à Madrid à l'occasion de l'exposition monographique de l'artiste du 11 novembre 2015 au 21 mars 2016. Avec *Factory of the Sun* – présentée pour la première fois au Pavillon allemand lors de la Biennale de Venise en 2015 –, l'artiste immerge le spectateur à l'intérieur d'un univers spécifique : une *black box* quadrillée de rais de lumière. Au-delà du visionnage d'une vidéo livrant entre autres l'histoire surréaliste de travailleurs dont les mouvements sont transformés en soleil artificiel, le visiteur évolue dans un espace analogue à celui du film de science-fiction *Tron* (1982), dont les héros se téléportent dans un système informatique.

754 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.



Hito Steyerl, ***Liquidity Inc***, 2014, vidéo (couleur, son), 30', structure architecturale, 257 × 450 × 40 cm, vue de l'exposition monographique de l'artiste présentée du 8 mars au 24 mai 2015 à Artists Space (New York)

Plus remarquablement encore, l'installation vidéo d'Hito Steyerl, intitulée *Liquidity Inc.*(2014), met à l'épreuve de l'espace physique et matériel du musée, le trope de la liquidité, fréquemment utilisé pour désigner la réalité contemporaine[755]. Le philosophe Zygmunt Bauman[756] qui a théorisé cette notion décrit dans son essai « une société moderne liquide », dans laquelle tous les fragments du monde, vivants ou non, sont assujettis à la vitesse et traités comme des objets de consommation. Les choses et les relations y sont marchandisables quitte à creuser les inégalités entre les individus. La moindre opposition, friction ou tension à ce modèle est assimilée et digérée. La métaphore de la liquidité était aussi en œuvre dans le film *Lottery of the Sea* d'Allan Sekula qui, en 2006, analysait à travers elle les liens entre la mer, l'économie et le sublime. L'artiste américain empruntait l'expression « *lottery of the sea* » à Adam Smith qui l'avait employée en 1776 dans *La Richesse des Nations* considéré comme la première thèse sur l'économie de marché.



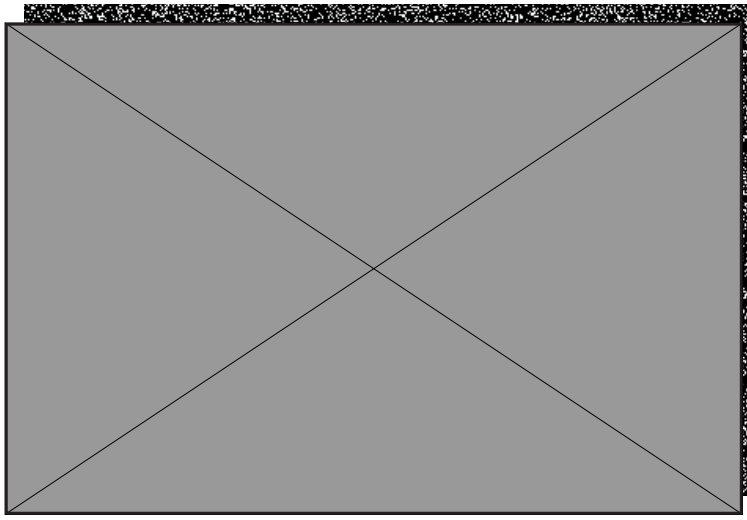
Hito Steyerl, ***Liquidity Inc***, 2014, vidéo (couleur, son), 30', structure architecturale, 257 × 450 × 40 cm, vue de l'exposition monographique de l'artiste présentée du 8 mars au 24 mai 2015 à Artists Space (New York)

Dans la vidéo de Steyerl, d'une durée de trente minutes, exposée sous la forme d'une projection, l'eau est visuellement omniprésente. Des paysages, créés en images de synthèse par un logiciel dont l'interface-utilisateur est apparente, montrent la surface de la mer agitée de flots. Des vidéos de tsunami et d'autres catastrophes naturelles sont présentées par des *weathermen,* qui loin des inoffensifs présentateurs météo évoquent plutôt les militants du groupe armé américain *The Weather Underground Organization* (1969-1977) luttant contre l'impérialisme occidental dans les années 1970. L'eau inonde le commentaire de la vidéo par un langage largement em-

755 Nous avons vu cette œuvre à deux reprises, dans l'exposition *Co-Workers – Le Réseau comme artiste* présentée du 9 octobre 2015 au 31 janvier 2016 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, ainsi que dans l'exposition *Under the Cloud: From Paranoia to the Digital Sublime* présentée du 20 juin au 20 septembre 2015 à la Fondation Serralves à Porto. Outre l'évocation pertinente de la liquidité du monde contemporain dans cette œuvre, il nous paraît plus opportun de proposer l'analyse d'une installation vidéo que nous avons pu expérimenter physiquement.

756 Zygmunt Bauman, *La Vie liquide* [2004], Paris, Fayard, 2013, 266 p.

prunté au champ sémantique relatif à cet élément, mais imprègne aussi la texture des images d'effets numériques coulant, bullant, remuant ou tourbillonnant. La fluidité est quant à elle évoquée par la mobilité permanente des adversaires dans les tournois d'arts martiaux auxquels participe le personnage principal Jacob Wood. Ancien analyste financier qui a lancé sa carrière lors de la bulle spéculative liée à Internet dans les années 1990, il a perdu son emploi consécutivement à la crise de 2008 et a entrepris de transformer sa passion pour les arts martiaux en nouvelle situation professionnelle. Sa propre histoire est faite de flux et de reflux depuis son émigration vers les États-Unis pendant la guerre du Vietnam alors qu'il était bébé, jusqu'aux aléas de sa carrière interrompue par le krach financier. Pendant que des images de synthèse encore au stade du maillage donnent à voir des hommes en costume qui coulent sous la surface de la mer, Wood assène qu'il est devenu nécessaire de se diversifier pour rester financièrement à flot. Peut-être peut-on voir dans cette injonction, l'image de l'artiste devenu le travailleur flexible par excellence. La liquidité incorpore tout, et tout est incorporé, au sens financier du terme : climatologie, loisir, travail, nouvelles technologies. L'abréviation « inc. » du titre renvoie ainsi au statut juridique des sociétés détenues par des actionnaires. Plutôt qu'un écoulement linéaire à l'articulation claire, l'artiste propose dans sa vidéo un déversement tumultueux des phénomènes contemporains, semblable à l'enchevêtrement de ceux-ci dans notre société.



Hito Steyerl, ***Liquidity*** **Inc**, 2014, vidéo (couleur, son), 30', structure architecturale, 257 × 450 × 40 cm, vue de l'exposition monographique de l'artiste présentée du 8 mars au 24 mai 2015 à Artists Space (New York)

Toutefois, cette vidéo numérique est projetée sur un écran devant une rampe dont la rigidité contraste avec la liquidité des images et du sujet documenté. De grande taille, cette structure évoque une vague analogue à celle représentée par Katsushika Hokusai dans sa fameuse estampe (1831) et déclinée à de nombreuses reprises dans la vidéo, sous la forme de GIF ou parfois affichée dans la plateforme de micro-blogage *Tumblr*. Le support solide est recouvert d'un tatami. Plutôt qu'à s'affronter, des coussins déposés sur le tapis qui accueille habituellement les sports de combat invitent les spectateurs à venir s'y lover. Si le monde peut être étudié sous l'angle de l'hydrologie, Steyerl rapporte ainsi que la matérialité de la réalité ne s'est pas totalement dissoute et affirme que l'expérience que nous avons du réel est à la confluence de systèmes, qu'ils soient matériels ou non.

En rompant avec la liquidité, l'installation vidéo d'Hito Steyerl constitue un moyen d'interrompre le flot des images. L'artiste Trevor Paglen évoque l'institution muséale comme le lieu d'un choix opéré au sein du flux des images :

> j'aime bien mettre des choses dans des galeries et des musées parce qu'il n'y a pas beaucoup d'espaces dans notre société ou dans le monde qui se consacrent à regarder et à contempler des images. Je pense qu'en mettant des images dans une galerie, vous créez un espace dont le but est d'être un endroit où vous allez regarder et penser des images. […] C'est aussi une façon de décider et d'affirmer que c'est une chose à laquelle la culture devrait accorder une attention particulière. Parmi les milliards d'images et de concepts du monde, c'est une façon d'en sélectionner quelques-uns et de dire : « je pense que nous devrions tous vraiment regarder cela maintenant. » Ces institutions vous permettent de le faire[757].

Un artiste ne peut pas assumer la mission de contrôle global du flux des images. Toute tentative de séparation du pertinent et du non pertinent, de l'important et du futile à grande échelle est vaine. Sa tâche, plus humble, peut consister toutefois à ralentir le transit en le déviant de son cours habituel et à ancrer temporairement des significations. En sélectionnant des images, en les montant, en les proposant en boucle, l'artiste opère un choix, des rapprochements et une réitération.

Jacques Rancière, dans *Le Destin des images*, montre que ces dernières peuvent échapper à l'accumulation capitaliste par le dispositif de l'installation. Le dispositif n'est pas entendu ici dans le strict héritage foucaldien utilisé précédemment. Il constitue plutôt un agencement matériel hétérogène qui peut s'instaurer comme une forme subversive des structurations autoritaires, selon la définition qu'en a donnée la « critique des dispositifs » littéraires et artistiques mise en œuvre par Stéphane Lojkine, Philippe Ortel et Arnaud Rykner[758]. Pour Rancière, le geste élémentaire de livrer des images non artistiques au sein d'un espace culturel permet déjà de susciter un regard analytique. Les images se présentent alors dans une « logique de face à face ostensif[759] ». Autrement dit, le dispositif – l'installation, le cartel – exhibe l'image dans une présence brute propre à l'art, qui restitue « l'aura de l'œuvre arrêtant les flux de la communication[760] ». Par sa pure présence en tant qu'œuvre, l'image gagne une « heccéité », autrement dit une singularité qui la distingue des autres images et l'extrait du flux.

En outre, la sociologue de l'art Anne-Marie Duguet, qui s'est particulièrement intéressée au medium vidéo, a montré la force critique de l'installation vidéo pensée sous l'angle du dispositif qui, dit-elle, « [p]lus qu'une simple organisation technique, […] met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives [et] engage des situations institutionnelles comme des

---

757 « I like putting things in galleries and museums because there are actually not very many spaces in our society or in the world that are dedicated to looking at and contemplating images. I think that by putting images in a gallery, you create a space whose purpose is to be a place where you go to look at and think about images. […] It's also a way of deciding and stating that this is something the culture should be paying particular attention to. From the trillions of images and concepts in the world, it's a way of picking a few and saying, "I think we should all really take a look at this right now." These institutions allow you to do that. » Trevor Paglen dans Dylen Kerr, « Can an Artist Take on the Government (and Win)? », art. cit. [traduction personnelle].

758 Pour une synthèse, lire Bernard Vouilloux, « La critique des dispositifs », *Critique*, n°718, 2007, p. 152-168.

759 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 36.

760 *Ibid.*, p. 37.

procès de perception[761] » notamment en exposant le processus de création, en dilatant le temps ou encore en faisant du corps entier du spectateur l'instrument d'expérience de l'œuvre. Pour Françoise Parfait, chercheuse dans le champ des arts et médias contemporains, le dispositif vidéo en exposition reconfigure le regard en faisant varier le positionnement du regardeur[762]. Si le jeu, l'ironie ou le montage perturbe la circulation ordinaire des images médiatiques et publicitaires, ce qui s'opère particulièrement dans *Liquidity Inc..,* le dispositif d'exposition vient aussi proposer une expérience de tous les sens, une perception de l'espace architectural. Plutôt que d'être niée par une obscurité qui en dissout les limites, la salle qui accueille l'œuvre d'Hito Steyerl est plongée dans une ambiance lumineuse aquatique tandis que la vague figée et ses coussins reçoivent le corps du spectateur délesté de sa fonction de tenir debout, et amplifient la concentration de ce dernier en aménageant des conditions propices de perception.

Médias de la présence donc, mais également du temps, car, même s'ils s'y emploient, les espaces de diffusion artistique ne sont pas des lieux de l'immédiateté. Les événements y sont le plus souvent représentés bien ultérieurement à leur déroulement en raison de l'étirement des processus de production et de communication artistiques, accordant de la sorte aux artistes le temps d'une analyse personnelle et collective qui peut se révéler plus avisée que la réaction instantanée. De plus, les œuvres en général, et celles d'Hito Steyerl en particulier, ne sont pas discursivement efficaces dans le sens où il demeure difficile d'en saisir immédiatement les significations. Ce délai est, à notre sens, particulièrement politique, car il introduit de l'inefficacité et admet la possibilité du ratage, deux perspectives abhorrées par les économies de l'attention qui se disputent nos capacités cognitives à des fins lucratives.

On sait que le numérique et les nouveaux médias prennent aujourd'hui une part écrasante au sein du marché économique sollicitant notre disponibilité. Yves Citton qui s'est employé ces dernières années à examiner la notion d'attention, encourage à reprendre la main sur nos ressources attentionnelles. Il décrit une perspective écologique de l'attention, c'est-à-dire une gestion plus méticuleuse de cette dernière au moyen notamment d'une attention présentielle dans les situations d'enseignement ou de spectacle vivants et démontre que des « laboratoires esthétiques[763] », l'exposition incluse, peuvent rediriger notre attention continuellement sollicitée par le flux des données et des images. Les lieux artistiques constituent ,parmi d'autres, des places de curiosité individuelle ou collective, des espaces d'expériences sensibles et corporelles, des endroits d'attente. Ainsi, plus encore quand ils intègrent des œuvres ayant trait aux nouveaux médias, les musées, les galeries et les centres d'art peuvent constituer des espaces à même de participer à une écologie de l'attention qui riposte aux économies de l'attention traitant nos facultés cognitives comme des ressources financières.

761 Anne-Marie Duguet, « Dispositifs », *Communications*, n°48, 1988, p. 226.

762 Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 140.

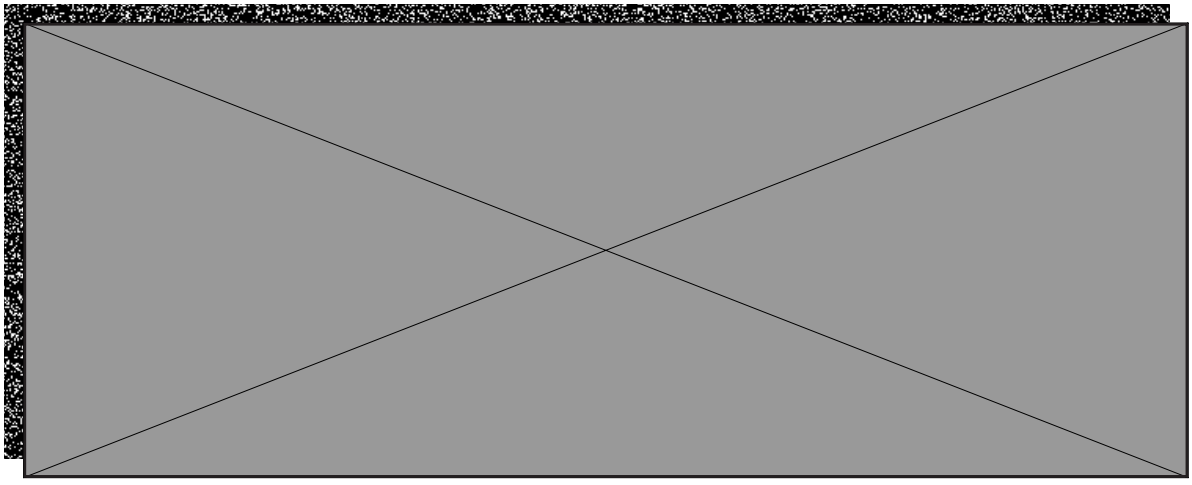
763 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 217-220.

c• Le musée comme champ de bataille

À rebours des promesses si ce n'est de neutralité au moins de préservation que semblent porter les cimaises des w*hite cubes*, certains artistes considèrent que les institutions culturelles ne constituent pas des espaces hors-sol. Elles sont au contraire, selon eux, des terrains sur lesquels se jouent les problématiques documentées.

La production artistique et théorique ainsi que les positionnements éthiques d'Hito Steyerl sont à ce titre particulièrement intéressants. Tout en participant à des biennales, à des expositions à dimension diplomatique ou en exposant dans les musées les plus renommés[764] dans lesquels elle installe ses vidéos hors des cadences de la vie ordinaire, l'artiste et théoricienne écrit des articles ou réalise des œuvres aux airs de véritables pamphlets, qui mettent en crise les institutions culturelles qui les accueillent. Si ces deux positionnements semblent a priori contradictoires, ils sont conciliés par Hito Steyerl, selon laquelle :

> [l]'art affecte cette réalité, précisément parce qu'il est empêtré dans tous les aspects de celle-ci. Il est désordonné, imbriqué, tourmenté, irrésistible. Nous devrions tenter de comprendre l'espace qu'il occupe comme un espace politique, au lieu d'essayer de représenter une politique qui se déroule toujours ailleurs. L'art ne se situe pas en dehors de la politique qui, au contraire, réside au cœur de sa production, de sa distribution et de sa réception. Si nous acceptons cela, peut-être pourrons-nous dépasser le degré d'une politique de la représentation et nous aventurer dans une politique qui se tient là, devant nos yeux, prête à être saisie[765].



Hito Steyerl, ***Is a Museum a Battlefield?***, 2013, vidéo (couleur, son), 36'48

Il s'agit ainsi de ne pas quitter ce champ qui devient celui de la bataille des idées. *Is a Museum a Battlefield?* est le titre d'une conférence qu'Hito Steyerl a présentée à la 13e Biennale d'Istanbul en 2013 puis transformée en une vidéo accessible en ligne[766]. Sur celle-ci, l'artiste est filmée telle une

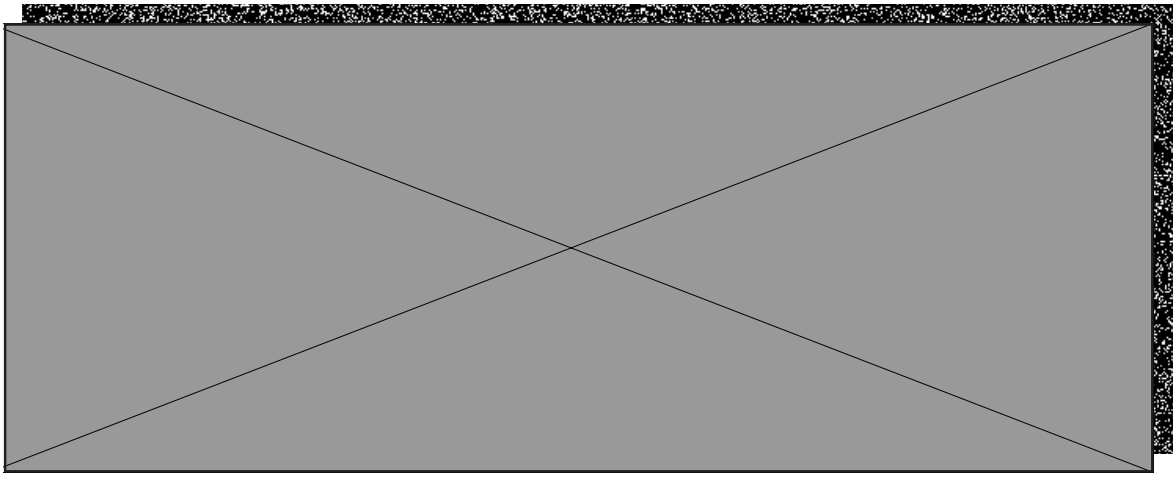
764 Elle a représenté l'Allemagne à la Biennale de Venise en 2015, et été exposée au Museo National Centro de Arte Reina Sofia à Madrid la même année et au Museum of Contemporary Art à Los Angeles en 2016.

765 Hito Steyerl, « Politique de l'art : art contemporain et transition vers la postdémocratie », *Critique d'art*, n°40, 2012, [En ligne], http://critiquedart.revues.org/5703, 2012 (consulté le 3 décembre 2015).

766 Disponible en ligne sur https://vimeo.com/76011774 (consulté le 27/04/2019).

conférencière prenant la parole derrière un pupitre, une présentation visuelle étant projetée dans son dos.

Sur un écran partagé en deux, des vidéos selon toute apparence contradictoires sont projetées simultanément. L'une montre un musée tandis que sur l'autre apparaît un désert en Turquie où le corps de l'amie de l'artiste, Andrea Wolf, a été retrouvé. Engagée dans la résistance kurde face à l'État turc et assassinée en 1998, la jeune militante défunte est une figure récurrente du travail d'Hito Steyerl. Son histoire est notamment mentionnée dans *Novembre* (2004)[767] et *Lovely Andrea* (2007). Dans *Is a Museum a Battlefield?*, la vidéo projetée derrière Hito Steyerl pendant la conférence montre l'artiste se rendant sur le lieu présumé du meurtre de son amie, et y découvrant divers débris d'armes et des munitions, notamment un projectile de 20 millimètres confectionné par la société General Dynamics et une cartouche de 7,62 millimètres tirée d'un G3, un fusil produit par la compagnie allemande Heckler & Koch. L'artiste explique dans son allocution avoir remonté la piste

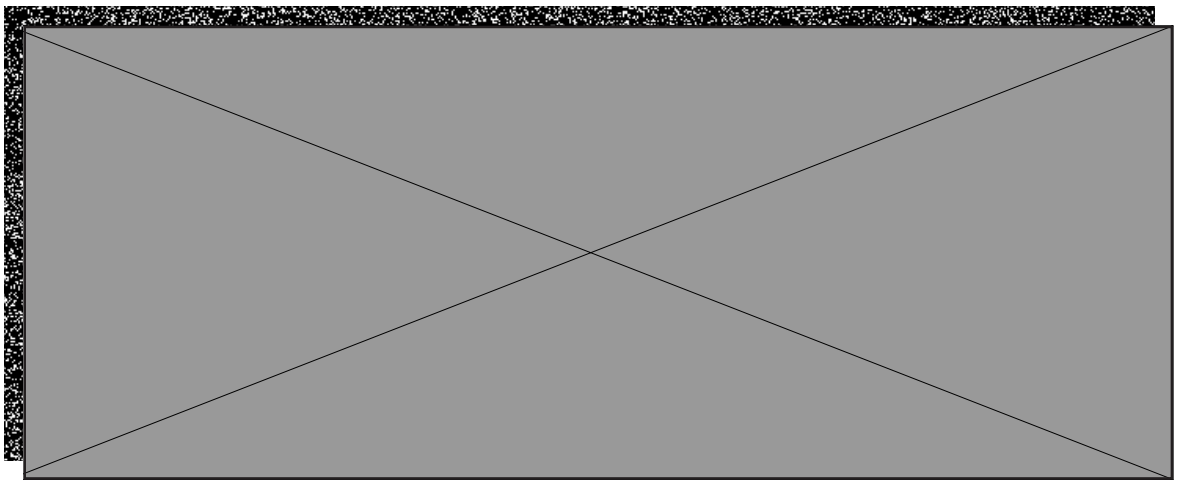


Hito Steyerl, *Is a Museum a Battlefield?*, 2013, vidéo (couleur, son), 36'48

de leur fabrication jusqu'aux sièges des entreprises qui les conçoivent dans des métropoles occidentales et avoir identifié la société Lockheed Martin, qui produit le Hellfire, un missile dont elle a vu des éclats dans le charnier turc. L'artiste projette alors une image de ce projectile suspendu à un hélicoptère Cobra et le compare à l'un des corps de bâtiment abritant Lockheed Martin à Berlin, regardé depuis *Google Earth*. Le toit fuselé du siège social de l'entreprise de défense américaine semble une réplique du missile. L'artiste rapporte que le studio de Franck Gehry qui a produit le design de l'édifice a eu recours au même logiciel que la société qui conçoit les hélicoptères d'où est lancé le missile.

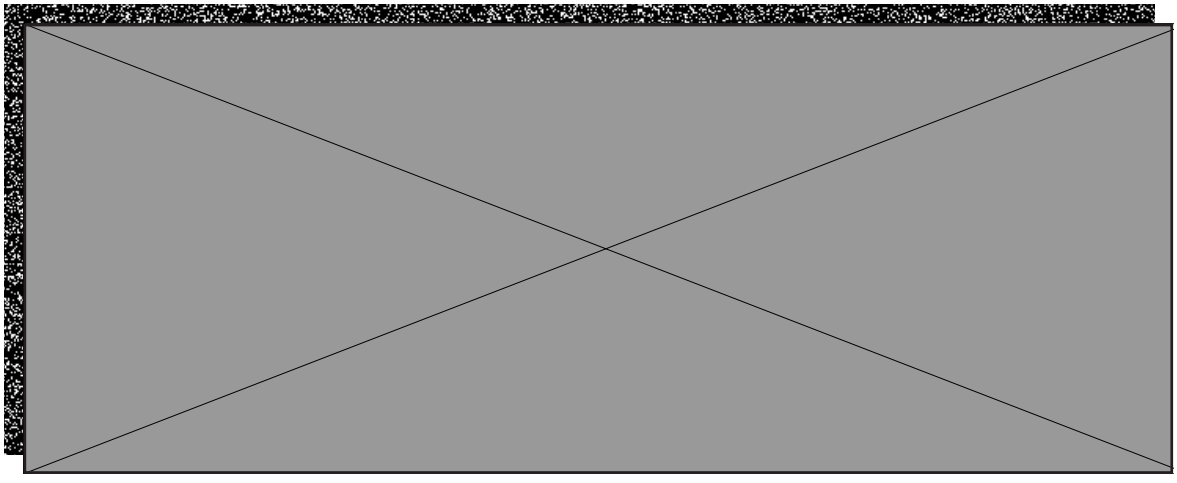
Steyerl réitère cette association formaliste à travers une seconde anecdote incriminant davantage les institutions muséales. Elle raconte avoir reçu, au cours de ses investigations en Turquie, un communiqué de presse de la Royal Academy of Arts de Londres annonçant une rétrospective sur la sculpture britannique et au même moment avoir accidentellement visé un étui à munitions de fusil G3 avec la caméra de son *smartphone*. Quelques mois

767 *November* est disponible en ligne sur https://vimeo.com/88484604 (consulté le 27/04/2019).



Hito Steyerl, *Is a Museum a Battlefield?*, 2013, vidéo (couleur, son), 36'48

plus tard, l'artiste visite l'exposition de la prestigieuse galerie, sponsorisée et soutenue par le président de la société Heckler & Koch qui a délivré les licences de cette arme et de ces munitions dans le monde entier. Longuement intriguée par l'une des photographies qu'elle y a réalisées avec son portable, l'artiste s'aperçoit qu'un orifice dans la sculpture représentée (une œuvre de Barbara Hepworth) possède sur l'image affichée à l'écran de son *smartphone*



Hito Steyerl, *Is a Museum a Battlefield?*, 2013, vidéo (couleur, son), 36'48

un diamètre de 7,62 millimètres, soit l'exacte dimension des munitions fabriquées par Heckler & Koch. Ainsi, à travers cette coïncidence parfaitement rocambolesque, Steyerl établit une « preuve fictive » que les traces des activités des fabricants d'armes ne disparaissent pas totalement des expositions que ceux-ci soutiennent. Finalement, dit-elle, « nous sommes confrontés à la physique étrange des balles qui entrent et sortent des espaces artistiques en laissant des trous sur leur passage[768] ». Outre leurs interventions au sein des conflits actuels, ces entreprises, qui s'essaiment en filiales délocalisées, achètent et revendent des capitaux, engendrent des flux d'informations et de services aux trajectoires invisibles, sont aussi les moteurs du capitalisme mondialisé.

En construisant ces comparaisons absurdes, l'artiste révèle les liens substantiels, mais passés sous silence, qui sont tissés entre les institutions

768 Dans *Is a Museum a Battlefield?*, 2013.

muséales[769] et l'industrie de l'armement. Naturellement, leur complicité ne se trahit pas dans l'esthétique des architectures ou de certaines œuvres exposées aussi directement et explicitement qu'évoquée. Toutefois, Hito Steyerl démontre que la production artistique d'une œuvre ne peut pas être inconsidérément autonomisée des conditions financières qui l'ont permise et que la provenance monétaire vivement critiquable se répercute sur l'œuvre.

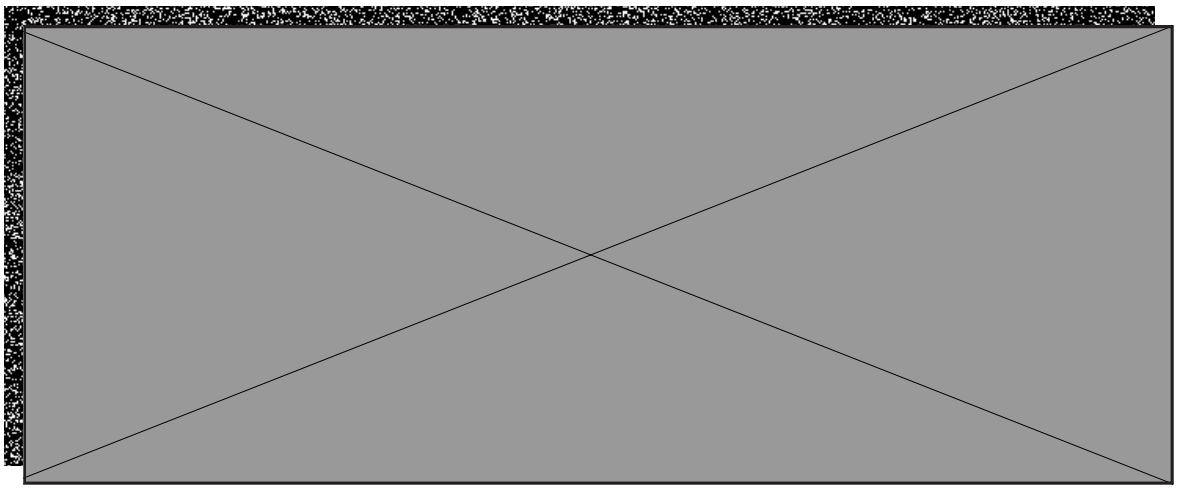
Cette démarche n'est pas sans rappeler la critique institutionnelle, émanant d'artistes comme Marcel Broodthaers et Daniel Buren en Europe, et Michael Asher et Hans Haacke aux États-Unis. Théorisée par des auteurs proches de la revue *October* comme Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Hal Foster et Craig Owens[770], celle-ci livre une analyse critique de la logique des musées et des galeries d'art, mais aussi des relations sociales et économiques qui participent à produire la sphère artistique. Interrogé par Pierre Bourdieu dans *Libre-échange,* Hans Haacke mentionne le rôle des *sponsors* culturels. Outre une opération marketing et des exemptions fiscales, les dons créent, dit-il, « un climat politique favorable à leurs intérêts en ce qui concerne par exemple les impôts, la réglementation du travail ou de la santé, les contraintes écologiques ou l'exportation de leurs produits. […] Le but stratégique […] est de "neutraliser les critiques"[771] ».

Pourtant, Steyerl débute son allocution en rappelant que les musées ont traditionnellement été des sites de guerre et de révolution, des champs de bataille. En témoigne la scène du film *Octobre : dix jours qui ébranlèrent le monde* (1927) de Sergei Eisensten (1898-1948) diffusée en appui du commentaire, et dans laquelle le peuple envahit le Palais d'Hiver, devenu aujourd'hui le musée de l'Ermitage. Rapidement, la perspective est inversée puisque l'artiste ne cherche plus à savoir si le musée se transforme ou non en champ de bataille, mais examine si un champ de bataille possède un lien quelconque avec un espace d'art contemporain. Toutefois, en forgeant et en présentant cette optique au sein d'un événement éminent d'art contemporain dont les sponsors interviennent dans les conflits armés, l'artiste livre bien une bataille au cœur de l'institution artistique. En effet, cette conférence prend place au cours de la 13e édition de la Biennale d'Istanbul parrainée, entre autres, par la société turque Koç Holding dont Hito Steyerl révèle qu'une succursale nommée Otakar est spécialisée dans la production de véhicules militaires. Le groupe Siemens, qui a été l'un des plus grands fabricants d'armes en Allemagne, apporte également son soutien à l'événement. Au cours des dernières années, nous apprend Steyerl, sa filiale Nokia Siemens a développé un système de surveillance des communications téléphoniques

769 Dans son emploi du terme, Steyerl ne désigne pas le musée au sens strict de l'ICOM qui le définit comme « une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation » (définition en cours d'actualisation). L'artiste réunit plutôt sous cette appellation l'ensemble des structures institutionnelles culturelles qui diffusent l'art.

770 À ce propos lire Nicolas Heimendinger, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges. Revue d'art contemporain*, n°22, avril 2016, p. 50-63.

771 Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Seuil ; Les Presses du réel, 1994, p. 27.



Hito Steyerl, *Is a Museum a Battlefield?*, 2013, vidéo (couleur, son), 36'48

et Internet vendu à la Syrie, à l'Iran, au Yémen et à l'Égypte, qui a permis, notamment en Syrie, d'espionner et d'arrêter les opposants au régime. C'est d'ailleurs un *smartphone* qu'utilise l'artiste pour filmer le champ de bataille en Turquie et les musées au sein desquels elle expose. L'ambiguïté de l'outil est ainsi pointée : sa potentialité émancipatrice quand celui-ci permet de réaliser des œuvres ou une argumentation visuelle à charge contre des régimes autoritaires et son revers répressif quand il est le moyen de la surveillance et de la sanction.

Consacrée à la question de l'espace public au sens politique, la biennale initialement prévue dans les rues d'Istanbul ne s'y est pas déroulée en raison d'un mouvement de contestation émanant des riverains et des écologistes à l'encontre d'un projet de transformation du parc Gezi en centre commercial. Né en mai 2013 et violemment réprimé par les forces de l'ordre, le mouvement s'est amplifié et étendu à d'autres villes de Turquie sous le nom d'*Occupy Gesi* (en référence au mouvement *Occupy Wall Street* de 2011 qui mobilisait, à New York puis dans d'autres villes, des opposants au capitalisme financier). Les réseaux sociaux ont été des espaces relais de la protestation en particulier à travers l'usage des hashtags *#OccupyGezi* et *#DirenGeziParki* (« Résistez Gezi Park »). Cependant, les œuvres et les projets artistiques de la Biennale ont dans l'urgence regagné des espaces fermés et protégés équivalents aux musées. Ce rapatriement vers des lieux conventionnels a été parfois envisagé comme une fuite à l'abri des oppositions conflictuelles, preuve d'une inaptitude de l'art à véritablement accueillir la controverse et la discussion politique[772]. En nommant les sponsors de la Biennale, Steyerl désigne de manière concomitante les entreprises qui tirent profit des opérations urbanistiques dans la capitale turque et signale la gentrification des quartiers sous l'effet des événements d'art contemporain, reliant ainsi l'œuvre au contexte polémique qui entoure l'événement. Toutefois, plutôt que de se retirer de ces lieux d'art compromis par des subventions immorales, et apparemment incapables d'accueillir une émancipation et une critique qu'ils ambitionnent habituellement de déclencher, la réalisatrice explique qu'elle conçoit cette œuvre pour la diffuser au sein des espaces spécifiquement muséaux et finan-

772 Lire à ce sujet Gaëtane Lamarche-Vadel, « Istanbul 2013 », *Multitudes*, n°57, 2014, p. 219-229.

cièrement reliés aux champs de bataille. La stratégie du projet de Steyerl semble alors être celle du cheval de Troie, pour reprendre l'expression de Lucy R. Lippard dans son essai « Chevaux de Troie : art et pouvoir militants[773] ». L'artiste fait en effet le constat accablant que l'art contemporain et ses institutions ne reflètent pas seulement, mais interviennent directement au sein des mécanismes capitalistes, même les plus délétères. En témoignent certaines de ses formules : « [l]'art contemporain se nourrit des miettes d'une redistribution massive et générale des richesses des pauvres vers les plus riches, dirigée par le haut au moyen d'une lutte des classes continue[774] », ou encore : « [l]e système du gouvernement postdémocratique se rapproche tout particulièrement du genre de comportement excentrique de l'artiste masculin de génie. Opaque, corrompu et complètement inexplicable. Ces modèles reposent l'un comme l'autre sur des structures de camaraderie masculine, aussi démocratiques que la branche mafieuse du coin[775] ». Puisqu'elle est artiste, plutôt que de boycotter les institutions culturelles à son sens viciées, Steyerl mène sa critique du capitalisme depuis le terrain qui est le sien, y pénètre et en examine les racines. Selon Lippard, « [u]n artiste peut fonctionner tel un jardinier paresseux qui coupe les mauvaises herbes comme une action de maintien temporaire[776] » ou, ajoute la théoricienne, « il/elle peut aller sous la surface de la cause. Un changement social peut se produire lorsque vous arrachez les racines, ou – pour filer la métaphore – lorsque vous retournez aux racines et que vous distinguez les mauvaises herbes, des fleurs et des légumes[777]. » Au moyen de l'enregistrement vidéo, Steyerl peut diffuser sa critique hors de l'institution artistique, notamment sur Internet. Elle pourrait alors décider de ne plus se « compromettre » et refuser de s'impliquer dans les mécanismes qu'elle exècre. Elle fait pourtant le choix inverse. En révélant les conditions souterraines d'existence de la Biennale, l'artiste n'annihile pas la gentrification d'Istanbul et n'a manifestement pas mis fin à son financement délétère – Koç Holding restant à ce jour l'un de ses sponsors. Néanmoins, chaque fois que la vidéo est montrée, elle place les directeurs, les conservateurs, les commissaires face à leurs compromissions et informe les spectateurs et les touristes des grandes foires internationales des dessous d'un environnement dans lequel ils évoluent, souvent à leur insu.

Malgré un discours renouvelé, on peut se demander si cette démarche, qui poursuit celle de la critique institutionnelle, n'est pas néanmoins instituée et, dans une certaine mesure, neutralisée par l'institution dès lors que celle-ci l'accueille. Hito Steyerl admet les ambiguïtés et les risques d'une

773 Lucy R. Lippard, « Trojan Horses: Activist Art and Power », dans Brian Wallis (dir.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York ; Boston, New Museum of Contemporary Art ; David R. Godine, 1984, p. 340-358.

774 Hito Steyerl, « Politique de l'art : art contemporain et transition vers la postdémocratie », art. cit.

775 *Idem.*

776 « An artist can function as lazy gardener who cuts off the weeds as a temporary holding action. » Lucy R. Lippard, « Trojan Horses: Activist Art and Power », art. cit. [traduction personnelle].

777 « Or s/he can go under the surface of the cause. Social change can happen when you tear things up by the roots, or – to collage metaphors – when you go back to the roots and distinguish the weeds from the blossoms and vegetables. » *Idem.* [traduction personnelle].

institutionnalisation de la critique dans le texte paru en 2006, *The Institution of Critique* où elle livre une analyse des différents moments de la critique institutionnelle. Si la première vague remettait en cause la question de la représentativité, c'est celle de la représentation qu'attaque la deuxième. Aujourd'hui, l'institution culturelle est prise dans une double injonction, selon l'artiste-théoricienne, celle des politiques néolibérales et celle des idéologies protectionnistes et nationalistes. Cette instabilité plonge ces structures dans une forme de dislocation. Dès lors conclut Steyerl, « il semble qu'il n'y ait jamais eu autant besoin d'institutions capables de répondre aux nouveaux besoins et désirs[778] ». Quelques mois auparavant, en 2005, de façon, peut-être plus directe, Andrea Fraser, considérée comme l'une des représentantes de la critique institutionnelle, précisait le sens de cette tendance afin que celle-ci n'échoue pas dans ses aspirations. L'artiste justifiait la nécessité de se situer à l'intérieur de l'institution :

> Chaque fois que nous parlons de « l'institution » comme étant autre que « nous », nous renions notre rôle dans la création et la perpétuation de ses conditions. Nous évitons d'être responsables ou d'agir contre les complicités, les compromis et la censure au quotidien – surtout l'autocensure – qui sont motivés par nos propres intérêts sur le terrain et les avantages que nous en tirons. Il ne s'agit pas d'une question d'intérieur ou d'extérieur, ni du nombre et de l'ampleur des divers sites organisés pour la production, la présentation et la diffusion de l'art, il ne s'agit pas d'être contre l'institution : Nous sommes l'institution. Il s'agit de savoir quel genre d'institution nous sommes[779].

Plus encore, elle fait l'hypothèse que c'est l'institutionnalisation de la critique qui assure la vivacité et la validité de cette dernière :

> c'est peut-être cette institutionnalisation même qui permet à la critique institutionnelle de juger l'institution de l'art à l'aune des revendications critiques de ses discours de légitimation, à l'aune de sa représentation en tant que lieu de résistance et de contestation, à l'aune de ses mythologies de radicalité et de révolution symbolique[780].

Parce que le musée demeure le lieu d'une aspiration utopique, de la résistance, de la subversion, certains artistes pensent qu'il reste à défendre. Bien qu'il existe des moyens autonomes, plus encore à l'ère d'Internet, de

---

778 « there seems to have hardly ever been more need for institutions which could cater to the new needs and desires ». Hito Steyerl, « Politique de l'art : art contemporain et transition vers la postdémocratie », art. cit. [traduction personnelle].

779 « Every time we speak of the "institution" as other than "us," we disavow our role in the creation and perpetuation of its conditions. We avoid responsibility for, or action against, the everyday complicities, compromises, and censorship-above all, self-censorship-which are driven by our own interests in the field and the benefits we derive from it. It's not a question of inside or outside, or the number and scale of various organized sites for the production, presentation, and distribution of art. It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are. » Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, vol. 44, n°1, 2005, [En ligne], http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf (consulté le 18 juin 2019) [traduction personnelle].

780 « it may be this very institutionalization that allows institutional critique to judge the institution of art against the critical claims of its legitimizing discourses, against its self-representation as a site of resistance and contestation, and against its mythologies of radicality and symbolic revolution. » *Ibid.* [traduction personnelle].

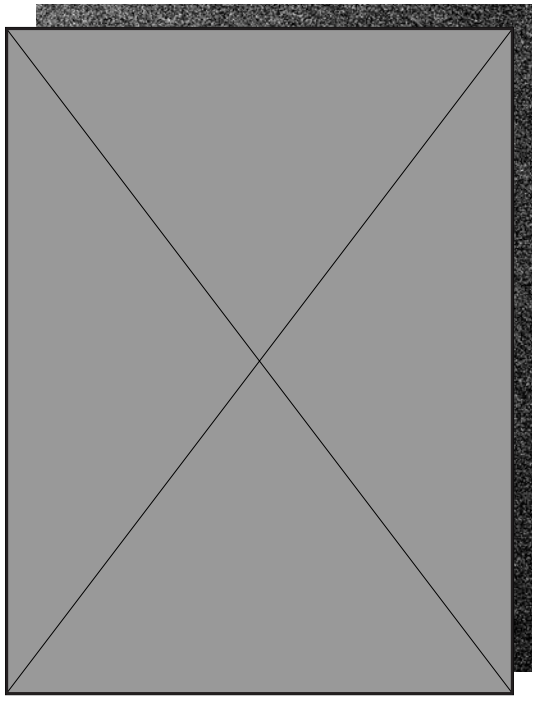
partager son travail, les artistes « documentaristes » ne désertent pas les institutions culturelles et considèrent au contraire que celles-ci restent des territoires de diffusion valables, et ce à plusieurs titres. Pour certains artistes, elles accordent une première visibilité au travail qui adviendra ultérieurement en ligne. Elles constituent, en déviant momentanément les flux, des espaces préservés qui accueillent la recherche et la réflexion loin des impératifs, des urgences et des dangers des espaces en crise. Enfin, dans une logique inverse, elles intègrent en leur sein les problématiques contemporaines et s'instituent en cela comme terrain à investir prioritairement, pour mener une critique de l'intérieur.

Outre l'exposition, le média de diffusion artistique analogique également utilisé par les artistes est le livre. Alors que ceux-ci abordent la documentation à l'ère de la numérisation des données, tous ou presque, semblent trouver dans l'alternance des pages de papier une forme apte à porter des images sur le monde et des textes qu'ils leur associent.

2• La pratique du livre de photographies à l'ère du web

> Si par livres vous entendez parler de nos innombrables cahiers de papier imprimé, ployé, cousu, broché sous une couverture annonçant le titre de l'ouvrage, je vous avouerai franchement que je ne crois point, – et que les progrès de l'électricité et de la mécanique moderne m'interdisent de croire –, que l'invention de Gutenberg puisse ne pas tomber plus ou moins prochainement en désuétude comme interprète de nos productions intellectuelles[781].

Dans *La Fin des livres,* Octave Uzanne imagine dès 1894, une société dans laquelle le codex disparaîtrait remplacé par des contenus vocaux enregistrés sur des cylindres et diffusés par des câbles. Sur les illustrations de l'édition originale réalisées par Albert Robida, les utilisateurs ont accès à des phonographes, pour certains portatifs et légers, qui délivrent à voix haute la prose des romans ou les informations de divers ouvrages, détournant le public de l'activité de lecture. Loin de ses prophéties et de celles qui ont accompagné bien plus tard l'avènement des supports numériques, le livre demeure résolument vivant.



Albert Robida, **« Littérature et Musique "at home" »** dans Octave Uzanne, « La Fin des livres », *Contes pour les bibliophiles*, 1894, Paris, Anciennes Maison Quantin.

781 Octave Uzanne et Albert Robida, *La Fin des livres*, 1894, [En ligne], http://www.gutenberg.org/files/2820/2820-h/2820-h.htm (consulté le 2 mai 2019).

D'ailleurs « [l]es livres de photographies sont les nouveaux chats[782] », écrit Dan Abbe dans un article consacré aux sites web présentant des ouvrages de photographies. Par ce trait d'humour qui opère un rapprochement incongru entre les très nombreuses images en ligne de l'animal de compagnie (les *lolcats*) et la multiplication des sites dédiés aux éditions de photographies, le chroniqueur souligne l'engouement récent pour ce type d'ouvrage. Il induit également une relation entre le livre et Internet pas aussi antinomique qu'une lecture rapide le laisserait supposer.

Alors qu'au début des années 2000 se formalisait le web tel que nous le connaissons, naissait un enthousiasme sans précédent pour les livres réalisés par des photographes. Les principales métropoles occidentales se dotaient de foires spécialisées et les grands festivals de photographie, ParisPhoto ou les Rencontres d'Arles, en France, proposaient leur salon d'édition. Dans le champ plus théorique, paraissaient plusieurs ouvrages sur ce thème : *Book of the 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* en 2001 et *The Open Book* en 2004, tous deux sous la direction d'Andrew Roth[783] et *Photobook : A History* de Martin Parr et Gerry Badger en 2004[784]. La disparition redoutée du codex avec l'avènement d'Internet et des éditions numériques ne s'accomplissait toujours pas.

Les artistes dont il est question dans cette recherche prennent en considération l'existence fluide des images dans leur processus de documentation du monde, mais pour un nombre non négligeable d'entre eux restent fidèles au livre classique réalisé auprès d'éditeurs spécialisés, souvent prestigieux, persistance dont il convient d'analyser les raisons et les effets.

À l'inverse, d'autres, tout en conservant le medium imprimé, se saisissent des possibilités offertes par les plateformes en ligne d'auto-édition disponibles au grand public pour créer leurs livres de photographies. Outre l'autonomie permise dans la production et la diffusion, cette pratique semble participer du projet artistique.

a• Persistance du livre de photographies

Bien que la presse imprimée soit affaiblie, en raison d'une perte du lectorat privilégiant la lecture en ligne et d'une migration des revenus publicitaires vers les sites Internet, des livres sont publiés, les magazines n'ont pas disparu, des bibliothèques et des librairies sont encore ouvertes et de nombreux artistes produisent des ouvrages imprimés. Ces derniers trouvent en effet dans le codex une expérience que demeure incapable de fournir un écran. La succession des pages tournées par un index éventuellement

782 « Photobooks are the new cats ». Dan Abbe, « 2012 Is the Year of Photobooks Online », *Popular Photography*, https://www.popphoto.com/american-photo/2012-year-photobooks-online, 2 mars 2012 (consulté le 28 avril 2019) [traduction personnelle].

783 Andrew Roth (dir.), *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, LLP/PPP Editions, 2001, 315 p. ; Andrew Roth, *The Open Book*, Göteborg, Hasselblad Center, 2004, 432 p.

784 Martin Parr et Gerry Badger, *The Photobook: A History – Volume I*, Londres, Phaidon Press, 2004, 320 p.

humidifié diffère du *scroll* exercé sur la page numérique par le même doigt positionné sur la roulette de la souris. La lecture sur papier offre une « interface » plus confortable quand elle se prolonge. La feuille, l'encre, l'odeur de l'impression, la dimension et le poids de l'objet, la reliure, même en dehors du champ de l'art, constituent autant d'expériences sensibles qu'un *laptop* et un *smartphone* sont incapables de procurer. L'ouvrage imprimé produit une chorégraphie de gestes que les lecteurs ne paraissent pas encore résolus à abandonner : laisser un livre ouvert ou en corner la page avant d'en reprendre la lecture, griffonner dans les marges quelques annotations, offrir à un autre le texte d'un auteur affectionné.

Dès les débuts de l'histoire du médium, qu'il s'agisse de *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions* de Anna Atkins (1843-1853) et de *The Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot (1844-1846), la photographie, en raison de sa reproductibilité mécanique, a été associée au livre et, depuis, de nombreux photographes entretiennent un rapport étroit avec l'édition voyant dans celle-ci un mode de diffusion aussi valable que l'exposition. Le livre est envisagé comme un espace spécifique à investir qui autorise l'accomplissement du projet photographique. Si les appellations de telles éditions varient entre « livre de photographies » au pluriel, « livre de photographie » au singulier, « livre de photographes »[785] ou encore *photobook* selon des nuances subtiles, on admettra ici que de telles publications ne constituent ni des catalogues ni des ouvrages sur les artistes et leurs œuvres, mais qu'elles livrent des projets qui donnent priorité aux images et dont l'existence est autonome. Le livre de photographies propose parfois une narration, au moins une unité de sens. Outre la présentation des clichés, l'enchaînement des séquences, l'association d'images sur la double page, l'interaction entre texte et image, le graphisme, la sélection du papier, le choix du format et de la reliure y constituent des facteurs déterminants dans la perception des photographies. Le codex induit également un rapport singulier à la série en affirmant une linéarité, à l'opposé par exemple de l'affichage dans un moteur de recherche qui favorise une simultanéité. Contrairement à l'accrochage rectiligne de l'exposition ou au déroulement d'une page web, la double page morcelle provisoirement la continuité de la série que la lecture successive des feuillets imprimés restitue mentalement dans l'esprit du lecteur.

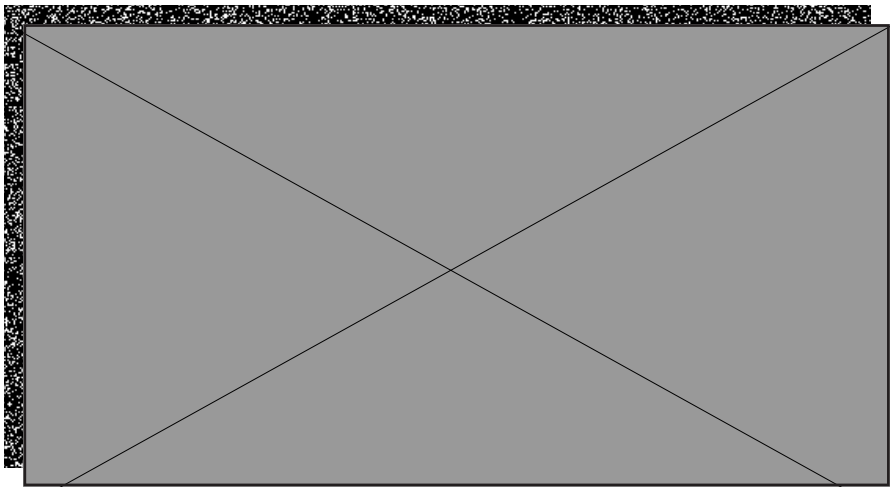
Tandis que les livres ont fait l'objet de campagne de numérisation dans de nombreuses bibliothèques pour garantir leur pérennité, la sauvegarde étant alors considérée plus sûre en numérique qu'en analogique, cette forme imprimée semble constituer à l'inverse pour certains artistes une manière de suspendre l'état provisoire des images sur le web. Le théoricien des médias Wolfgang Ernst note qu'Internet, trop dynamique et instable, ne forme en effet pas une archive, mais un stockage temporaire[786] puisque les contenus

785 « Le "livre de photographe" a mis du temps à se dégager du "livre de photographie". Il lui a fallu attendre que le photographe soit reconnu comme un auteur à part entière. » Philippe Arbaïzar, « Le Livre de photographe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°81, automne 2002, p. 36-61.

786 Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, *op. cit.*, p. 85.

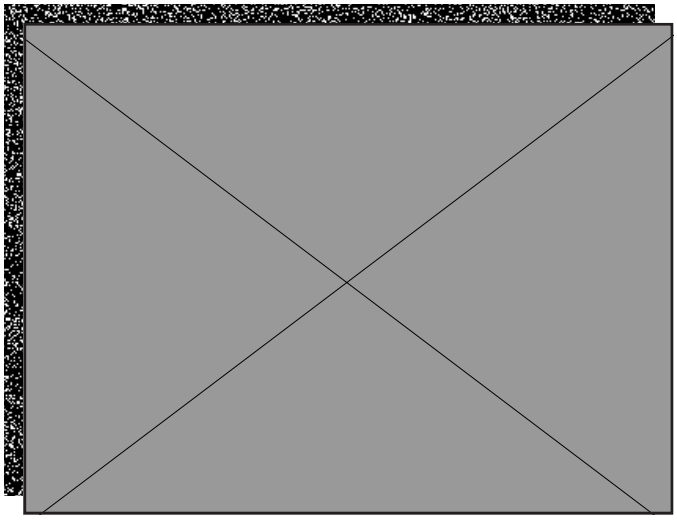
sont sans cesse mis à jour. Quand bien même les données numériques sont accumulées, elles ne sont pas à l'abri d'une brusque disparition. Alessandro Ludovico qui a cherché à analyser les transformations de l'édition à l'ère numérique dans son ouvrage intitulé *Post-Digital Print : La mutation de l'édition depuis 1894* explique :

> il faut aussi prendre en compte l'instabilité intrinsèque des données numériques : il n'existe encore aucune technologie de conservation à long terme (ou même à moyen terme) pour les données numériques qui garantirait l'intégrité des données ne serait-ce que pour cinquante ans dans des conditions idéales. Et les conditions sont souvent loin d'être idéales ; les données peuvent facilement être corrompues pour un ensemble de raison. Les medias eux-mêmes peuvent être endommagés (démagnétisés, défragmentés, rayés, cassés, etc.) ou exposés à des facteurs environnementaux (soleil, chaleur, interférence électromagnétique, humidité, bactérie, fumée, etc.) ; le matériel ou le logiciel nécessaire pour lire, décoder ou décompresser les données peuvent [sic] ne plus être disponibles pour une raison ou une autre[787].



Doug Rickard, *A New American Picture* [2010], Londres, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2012, p. 14-15

La forme éditée paraît alors contrer l'obsolescence du *World Wide Web* et des appareils de stockage numérique en permettant une clôture temporelle et spatiale, et garantir une conservation plus sûre. Doug Rickard propose par exemple *A New American Picture* sous la forme d'un livre qui fixe dans ses pages des photographies de vues de *Google Street View*, dont les images sont régulièrement actualisées.



Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* [2007], Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 42-42

Il est d'autre part étonnant de noter une persistance de l'organisation traditionnelle du livre de photographies sous la forme d'une page de gauche laissée blanche, accueillant une légende et d'une « belle page » de droite consacrée à une image unique, agencement que *The Americans* de Robert Frank, « monument » de l'histoire du livre de photographies, mettait par exemple en œuvre. À titre d'exemple, *Spirit is a Bone* de Broomberg & Chanarin

787 Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print : La mutation de l'édition depuis 1894*, Paris, B42, 2016, p. 143-144.

et *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* de Taryn Simon adoptent cette configuration, excepté quelques fois chez la seconde qui investit la page de gauche pour positionner en face-à-face deux clichés du même lieu photographié. Les artistes semblent ainsi proposer un arrêt sur image, un isolement au sein de la série qui favorise la perception des représentations successivement plutôt que simultanément. Notons néanmoins que chez le duo anglais ce choix fait également écho à la mise en page du livre d'August Sander *Visages d'une époque*, auquel se réfère le projet.

En effet, l'adoption du livre par certains des artistes engage de façon notable un jeu de citations qui substitue ou ajoute à la reprise d'images, la reprise d'un média de diffusion plus ancien. Les éditions *War Primer 2* de Broomberg & Chanarin et *Less Américains* de Mishka Henner reproduisent à l'identique des livres préexistants, respectivement *L'ABC de la guerre* de Bertolt Brecht et *The Americans* de Robert Frank[788]. De façon analogue, *Birds of the West Indies* de Taryn Simon[789] adopte les caractéristiques éditoriales du traité d'ornithologie portant le même titre, jusque dans le design de la couverture, amputée toutefois de son iconographie et actualisée du nom et du titre de l'œuvre de l'artiste américaine. La reprise du média livre parachève ici l'entreprise de citation du projet documentaire ancien qui avait trouvé sa diffusion sous la forme du codex. En ce sens, chacun de ces ouvrages semble posséder des similitudes avec le livre d'artiste, tel qu'il a été défini notamment dans les écrits d'Anne Mœglin-Delcroix[790] qui s'est attachée à cerner ce procédé émergeant à partir des années 1960 dans le champ de l'art en lien avec les pratiques conceptuelles. Selon la philosophe de l'art, le livre d'artiste est la formalisation du projet d'un ou plusieurs artistes. Il n'est pas à propos de l'art, d'une ou plusieurs œuvres, mais constitue une proposition artistique autonome. Au contraire du livre illustré, il ne procède pas d'une collaboration entre un écrivain et un artiste visuel, qui suppose souvent une relation de subordination de l'image au texte, parfois l'inverse. Loin des livres de bibliophilie, rares et artisanaux, le livre d'artiste est produit « industriellement » comme un ouvrage ordinaire. Il n'entretient pas une esthétique du fait main et déplace plutôt les logiques mécaniques de l'édition classique dans le champ de l'art. Leszek Brogowski fait de cette distinction l'un des enjeux du livre d'artiste :

> [d]ans le livre de bibliophilie, c'est la culture traditionnelle, voire traditionaliste du livre (sa fabrication artisanale et manuelle notamment), qui cherche à s'enrichir en faisant appel en particulier aux

788 Ces œuvres ont été commentées dans le premier chapitre. Leur analyse mettait en évidence la démarche des artistes qui induit un rapport au temps fait de rapprochements parfois inattendus dans une visée dialectique.

789 Présentée dans le deuxième chapitre, cette œuvre dresse l'inventaire des actrices, des armes et des véhicules des films de James Bond.

790 Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* [1997], Marseille ; Paris, Le Mot et le Reste ; Bibliothèque Nationale de France, 2011, 443 p.

> artistes plasticiens [...] C'est très exactement la tendance inverse qui se manifeste dans le phénomène du livre d'artiste[791].

Le livre d'artiste, enfin, a été pensé par bon nombre d'artistes, de critiques et de théoriciens comme une volonté d'alternative à l'exposition en proposant des modes de visibilité de l'art distincts. Puisqu'il développait une économie de production et de diffusion autre, il a été envisagé dans une opposition politique radicale à l'exposition, qui a été depuis nuancée[792].

Il serait dès lors tentant de considérer les livres des artistes « documentaristes » contemporains seulement sous l'angle de l'alternative, au numérique cette fois. Taryn Simon ou Broomberg & Chanarin, qui ne se définissent pas tant comme photographes que comme artistes, créent des livres qui perpétuent le brouillage des frontières entre livres de photographies et livres d'artistes. Plutôt que de contribuer à déterminer différentes catégories de publications artistiques, leurs éditions se situent à la confluence de plusieurs héritages éditoriaux et se positionnent fermement comme art édité, imprimé, matérialisé sous la forme du codex. Au-delà d'une forme culturelle qui subsiste chez les artistes et les lecteurs, il convient de noter que le livre de photographies est aussi une nouvelle niche pour les collectionneurs. Accessible à des prix forts modestes au regard du marché de l'art, la publication imprimée entraîne l'émergence d'un public d'amateurs-collectionneurs. Les éditeurs et les artistes ne s'y trompent pas en proposant des ouvrages qui allient la production en masse, autorisant un coût réduit et un traitement physique particulièrement soigné et attractif. Du fait de leur tirage élevé, mais limité, ces objets peuvent en l'espace de quelques années devenir des objets de spéculation. Malgré le ralentissement de la diffusion, la sauvegarde matérielle, la finitude, la facture souvent séduisante qu'elles induisent, ces œuvres imprimées ne s'élaborent pas véritablement dans une réaction contradictoire avec le numérique. Au contraire, elles avivent les ressorts spécifiques des pratiques artistiques documentaires en contexte numérique identifiés plus tôt. Chacun des livres constitue l'une des modalités d'existence de l'œuvre déclinée sous d'autres formes, participant ainsi de la variabilité des œuvres en condition numérique[793]. La reprise presque à l'identique des livres plus anciens, participe de l'attitude médiarchéologique récurrente chez ces artistes qui opèrent des rapprochements et des anachronismes entre différentes formes de diffusion des images dans une visée dialectique plus que comparative ou nostalgique[794].

Quelques initiatives viennent cependant singulariser davantage encore la production éditoriale papier à l'ère du web. Michael Mack, le Directeur

---

791 Leszek Brogowski, *Éditer l'art, Le Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Châtou, Les Éditions de la Transparence, 2010, p. 26.

792 Voir à ce sujet Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse de doctorat, sous la direction de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2012, 579 p.

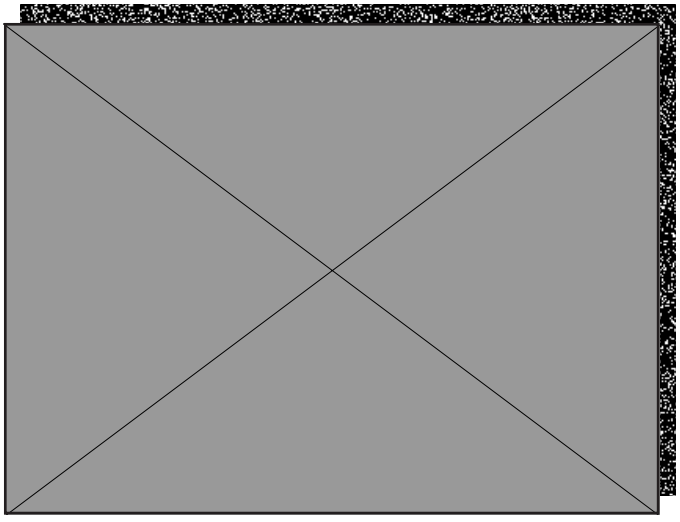
793 La notion de variabilité a été développée dans le chapitre 2.

794 La démarche médiarchéologiste des artistes a été décrite dans le premier chapitre.

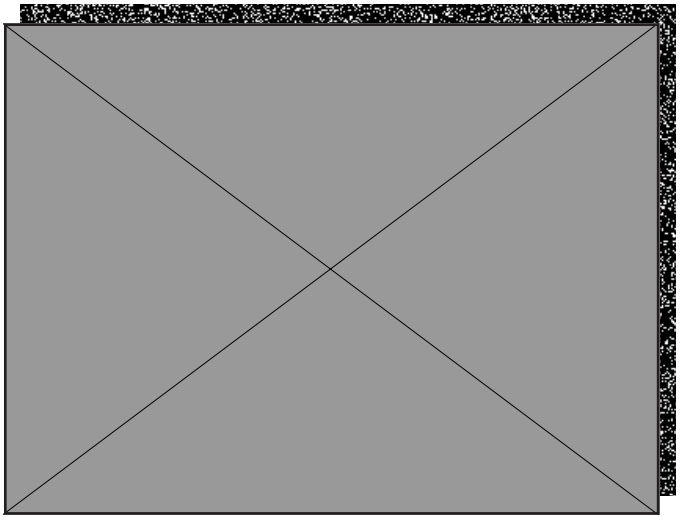
de la maison d'édition Mack[795], qui publie entre autres les ouvrages de Broomberg & Chanarin, a également fondé MAPP, une plateforme de publications en ligne, gratuites ou payantes, dédiée à la photographie, à l'art et au design. Pour celui-ci, il s'agit de perpétuer en numérique le travail éditorial réalisé pour les éditions de papier et de ne pas laisser aux seules GAFAM ce champ d'activité :

> Il faut comprendre que Google a envisagé la réédition de ce type d'objet [livres de photographies anciens] d'une manière qui lui est très particulière. Ils se sont dit : « Allons voir les douze meilleures bibliothèques du monde et numérisons tout ! » Et ils l'ont fait ! Ils ont littéralement vomi [rires] tous ces contenus sur le Web. Personne ne s'y retrouve et la qualité est vraiment mauvaise. Parfois il manque des pages. Je ne veux pas sembler critique, mais pour moi cela n'est pas de l'édition ! Il n'y a aucun point de vue. Aucune contextualisation. C'est l'exact contraire de ce que je crois être le travail de l'éditeur. Il s'agit encore une fois de décider ce qui est pertinent, de bâtir une plateforme pour l'accueillir, et, ensuite, l'offrir au public […] en construisant un discours[796].

De ce fait, *War Primer 2* publié dans sa version papier chez Mack est disponible gratuitement au format PDF et EPUB diffusé par le site Internet de MAPP[797]. Les différentes modalités d'existence de l'œuvre ne sont pas pensées en termes de concurrence, mais de complémentarité, l'éditeur et les artistes préférant envisager les modes d'édition distincts dans une relation vitale et dynamique plutôt qu'en opposition. La version numérique, dont le nombre de pages ne constitue pas une variable financière, est augmentée de plusieurs textes d'analyse relatifs aux livres de photographies, à l'œuvre de Brecht et à la démarche de Broomberg & Chanarin. Elle est immédiatement et gracieusement accessible en ligne. La version imprimée, quant à elle, offre l'expérience physique de lecture et induit en cela une parenté, plus concrète encore, avec le livre de Brecht.



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mapp editions, 2011, version numérique consultée sur un *Ipad*.



Broomberg & Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mapp editions, 2011, version numérique consultée sur un *Ipad*.

795 Mickael Mack qui a fondé ces éditions en 2000 a préalablement travaillé avec Gerhard Steidl, éditeur de livres de photographies éminemment reconnu. Initialement *curator*, il a déplacé son intérêt de l'exposition au livre.

796 Rémi Coignet, « Michael Mack », *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014, p. 194.

797 http://mappeditions.com/publications/war-primer-2 (consulté le 13 mai 2019).

Le livre de photographies participe des mécanismes de la documentation en articulant le texte et l'image et en permettant l'évocation d'une référence documentaire plus ancienne. Il constitue l'une des modalités récurrentes d'existence de l'œuvre et spécifie sans les exclure les logiques du web et de l'imprimé. L'intérêt renouvelé des artistes et des photographes actuels pour le livre s'explique certainement par une logique de comparaison des deux médias : l'émergence du web, avec ses formats et ses spécificités permettant de mieux se rendre compte, par analogie et par distinction, de ce qui caractérise en propre les livres et le web, et de ce qui fait leur langage respectif. Toutefois, plutôt que de penser les modes d'éditions en complémentarité, certains des artistes fusionnent leurs logiques en ayant recours à des plateformes commerciales d'auto-édition qui permettent l'auto-production et l'auto-diffusion de livres.

b• Auto-édition

Si la mort du livre augurée par Octave Uzanne ne s'est pas réalisée, sa prédiction selon laquelle « l'auteur deviendra son propre éditeur[798] » s'est bien accomplie. L'auto-édition n'a toutefois pas attendu la mise au point du numérique et d'Internet comme le démontre, à travers des exemples épars, Alessandro Ludovico dans l'ouvrage cité précédemment. L'auteur rappelle qu'avant même l'invention de la presse par Gutenberg, se sont démultipliées les éditions alternatives de la Bible grâce à la gravure sur bois qui popularisa des passages illustrés. Il relève aussi que les contextes d'agitation politique, comme la Révolution française, entraînèrent une intensification de l'auto-publication qui de fait est fortement attachée à la contestation sociale. Dans le champ de l'art, William Blake publia lui-même ses poèmes, avant que les avants-gardes du début du XXe siècle produisent, à leur tour, leurs tracts futuristes ou dadaïstes. Dans les années 1930, des syndicats ouvriers et des groupes radicaux de gauche se saisirent du miméographe, une presse mobile qui facilitait l'impression clandestine. L'*offset* et plus encore les duplicateurs Xerox autorisèrent les artistes dans les années 1960 à autoproduire leur livre. On peut ajouter que les acteurs de la culture *Punk* eurent également recours au photocopieur pour réaliser leurs fanzines. À la suite de ces bouleversements, la technologie numérique révolutionna l'impression. Si le codex perdure dans une forme qui demeure globalement inchangée, les frontières entre l'imprimé et le numérique ne sont pas étanches. Au milieu des années 1980, la commercialisation des logiciels de Production Assistée par Ordinateur, qui permettent le traitement de texte, la mise en page, l'illustration et la retouche d'images, a rendu la phase de conception accessible. Depuis les débuts des années 2000, les sites d'auto-édition – *Lulu* en 2002 et *Blurb* en 2005 – et l'existence de l'impression numérique permettent de produire des ouvrages à très faible tirage, sans passer par une maison d'édition.

798 Octave Uzanne et Albert Robida, *La Fin des livres*, *op. cit.*

L'intercession d'un éditeur n'est plus automatiquement de rigueur, la gestion des stocks et les risques de pilon ne sont plus d'actualité.

Au sein du corpus étudié, Mishka Henner se distingue particulièrement par sa production systématique de livres sur des sites d'auto-édition. L'artiste trouve là les moyens de les fabriquer en petite quantité non pas dans une visée de rareté, mais plutôt en intégrant les logiques de l'édition de masse tout en se conformant à l'échelle de diffusion qui est la sienne. De surcroît, pour Henner, l'absence d'éditeur même si elle ralentit la diffusion du livre, offre la précieuse perspective d'être libre d'en expérimenter aisément la forme en dehors de toute contrainte extérieure :

> L'auto-édition de livres avec l'impression à la demande peut ne pas avoir les avantages de la publicité et de la distribution que les éditeurs procurent, mais c'est une option libératrice pour les artistes qui veulent faire l'expérience de leur travail sous forme de livre. Elle s'adapte aussi exactement avec l'ère d'Internet ; j'ai vendu moins de vingt exemplaires de *Fifty-One US Military Outposts*, mais avec le web – et indépendamment des ventes – le travail a voyagé dans le monde entier à travers des expositions et des magazines. [...]. Pour moi, faire des livres ne sert pas à produire beaucoup de copies que vous pouvez distribuer à travers le monde ; c'est un processus qui demande une certaine discipline et de la rigueur dans l'interprétation du travail. Et je n'ai pas besoin d'un éditeur pour travailler de cette façon[799].

La perception du livre comme espace d'expérimentation émane chez Henner non pas du livre de photographies, mais de sa découverte des livres d'artistes, particulièrement ceux d'Ed Ruscha :

> L'apprentissage des livres d'artistes a été le catalyseur pour que je commence à travailler de cette façon. Le genre a une histoire riche qui a abouti à une liberté de contenu et de forme que les fabricants de livres de photographies sont encore en train de rattraper[800].

Le medium livre d'artiste est corrélé chez lui à un renouvellement de la perspective documentaire :

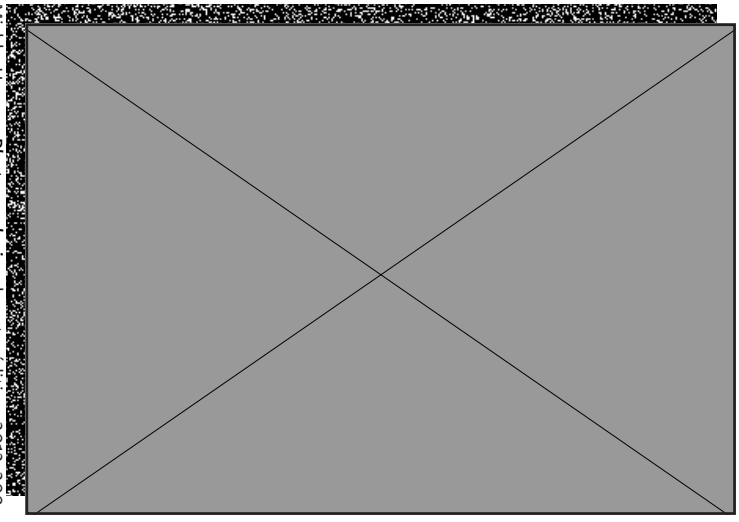
> Ed Ruscha et plusieurs autres artistes m'ont montré que le documentaire est beaucoup plus malléable que certains ne voudraient nous le faire croire. En tant que documents et déclarations, les parcs industriels de Lewis Baltz et les stations-service d'Ed Ruscha sont aussi puissants pour moi que *The Americans* de Robert Frank. Les puristes de la forme documentaire peuvent ne pas être d'accord, mais la façon dont ces artistes ont utilisé la photographie m'a parlé et proposé

799 « Self-publishing POD books might not have the benefits of publicity and distribution that publishers provide, but it's a liberating option for artists who want to experience their work in book format. It also fits seamlessly with the Internet age; I've sold less than twenty copies of *Fifty-One US Military Outposts*, yet due to the web – and regardless of sales – the work has traveled globally through exhibitions and magazines. [...]. For me, making books isn't so that you have lots of copies that you can put out into the world ; it's a process that demands a certain discipline and rigor in interpreting the work. And I don't need a publisher to work that way. » Mishka Henner cité dans Darius D. Himes, « Case Study: Mishka Henner », 19 mars 2014, [En ligne] Disponible sur https://drive.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSUeU03UnQ2MjdtMHc/view (consulté le 14 mai 2019) [traduction personnelle].

800 « Learning about artists' books was the catalyst for me to start working in this way. The genre has a rich history that's resulted to a freedom of content and form that photobook makers are still catching up with. » *Idem* [traduction personnelle].

> un autre langage pour décrire le monde. Il n'y avait pas de drame et pas d'hyperbole. Cela ressemblait à une tentative de ne présenter rien d'autre que les faits[801].

Ainsi, l'ordonnancement au fil des pages des séries photographiques consacrées à l'architecture vernaculaire participe chez les artistes cités par Henner de la démarche documentaire. Faire l'économie de l'éditeur n'instaure pas chez ce dernier une critique politique ou institutionnelle. Il ne s'agit pas de trouver dans l'auto-édition un mode alternatif de diffusion. La démocratisation de l'art par le livre d'artiste, en particulier son accessibilité supposée facilitée par la reproductibilité mécanique du medium, ne motive plus prioritairement ceux qui en sont aujourd'hui à l'initiative, le partage des contenus permis par Internet relativisant cette opportunité. Ainsi, le livre intéresse moins Henner comme média de diffusion que comme forme intermédiatique autorisant des variations et des essais pour dire quelque chose du monde contemporain.

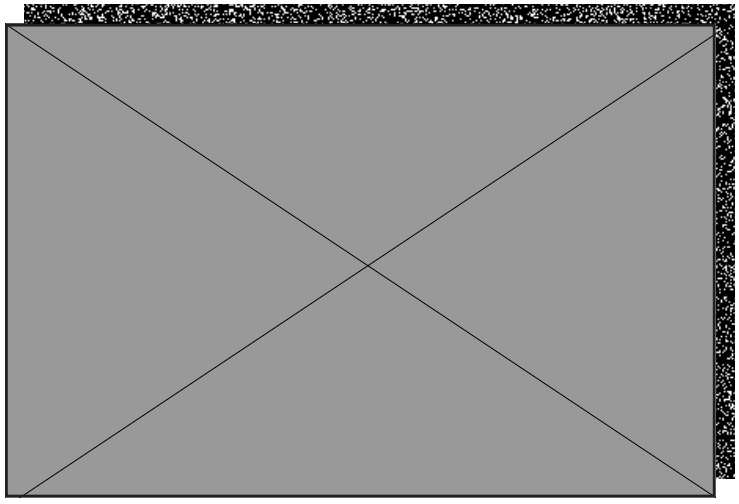


Mishka Henner, ***Photography is***, s.l., auto-édition, 2012, 200 p. ; Mishka Henner, *_IMG01*, s.l., auto-édition, 2014, n.p. et Gwenola Wagon, ***Globodrome***, s.l., auto-édition, 2011, 146 p.

Toutefois, la désintermédiation engendrée par l'absence d'éditeur semble paradoxalement laisser place à une nouvelle intermédiation liée à l'usage de telles plateformes qui entraîne des effets normatifs en termes de couverture, de format, de papier comme en témoigne la comparaison des livres auto-édités d'Henner avec ceux d'autres artistes comme ceux de Gwenola Wagon par exemple. Malgré la normalisation visuelle engendrée, cette dernière envisage également le livre comme un espace et un support d'expérimentation. Le projet de recherche intitulé *Média Médiums*[802] consacré à l'histoire de la transmission à distance, à travers d'une part les objets techniques et d'autre part les phénomènes plus occultes comme la télépathie, la télékinésie ou la téléportation, a conduit en 2014 à la réalisation d'une collection d'ouvrages auto-édités. Outre que ces livres, au nombre de vingt volumes distincts, auraient péniblement trouvé un éditeur, ils étaient destinés à être exposés et leur production ne pouvait, dès lors, souffrir de retard. Le parti-pris a été de proposer des cartes blanches à une diversité d'auteurs, d'artistes, de chercheurs dans un esprit démysti-

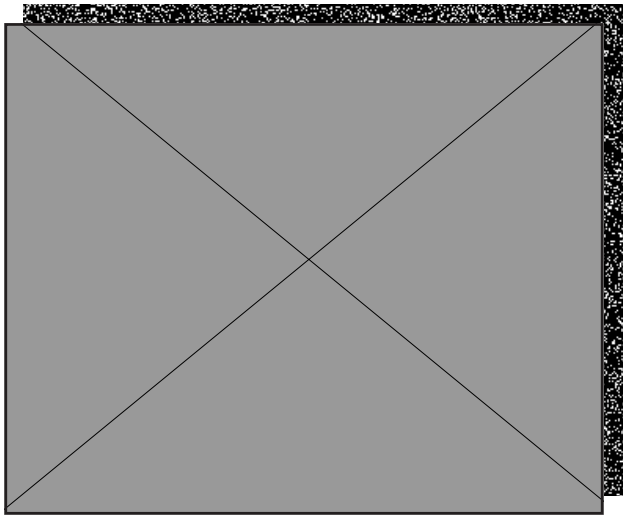
801 « Ed Ruscha and a number of other artists showed me that the documentary form is far more malleable than some would have us believe. As documents and statements, Lewis Baltz's industrial parks and Ed Ruscha's gasoline stations are as powerful to me as Robert Frank's The Americans. Purists of the documentary form might disagree but the way these artists used photography spoke to me and offered another language for describing the world. There was no drama it and no hyperbole. It seemed like an attempt to present nothing but the facts. » *Idem* [traduction personnelle].

802 Dirigé par Gwenola Wagon et Jeff Guess, avec le soutien du Labex Arts-H2H, de l'Université Paris 8 et de l'École nationale supérieure d'Arts Paris-Cergy, ce projet a pris la forme de séminaires, d'une exposition à la galerie YGREC à Paris et de la collection éditée susmentionnée.

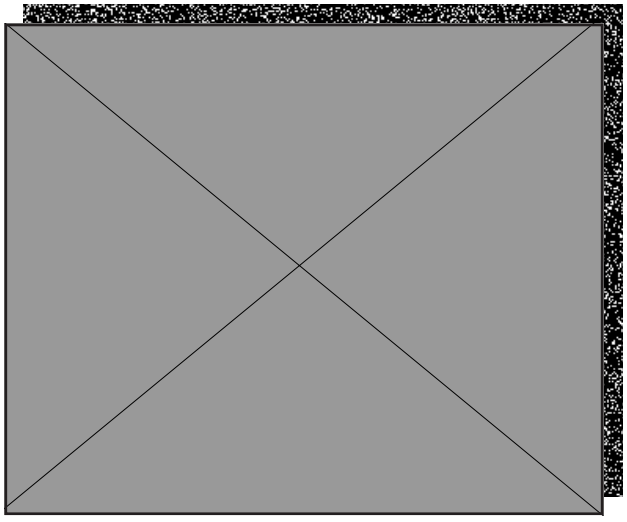


Collection de livres **« Média Médiums »**, vue de l'exposition *Média Médiums* présentée du 4 avril au 31 mai 2014 à Ygrec (Parie).

fiant la visée close, définitive et aboutie d'une publication traditionnelle, et ce afin de « publier le non-publiable[803] », de dresser un état des lieux d'une prospection artistique ou théorique en cours. À titre d'exemple, Stéphane Degoutin a fait paraître dans *La Société nuage 02*, une version provisoire de sa recherche doctorale qui n'a été imprimable à la demande que le temps du projet. Pour tirer profit des contraintes formelles imposées par le site *Blurb*, les directeurs de la publication, Gwenola Wagon et Jeff Guess ont sollicité le designer graphique Jérôme Saint-Loubert Bié qui a posé les principes graphiques de la collection. En quatrième de couverture, est répertorié un ensemble de mots-clés relatifs aux sujets abordés dans le projet général, ceux spécifiques au livre concerné sont surlignés comme autant de hashtags. Pour écrire le titre et l'auteur, le graphiste emploie la Dot Matrix, une fonte libre de droits. Enfin, la possibilité d'un tirage unique à moindre coût a permis d'obtenir une ou plusieurs versions provisoires et amendables de chaque publication avant la constitution du fichier numérique définitif. Jusqu'à leur configuration finale, ces livres se sont ainsi prêtés à une logique de mise à jour caractéristique des objets néo-médiatiques et leur processus numérique d'élaboration s'achève par leur possible acquisition en ligne.



Mishka Henner, ***_IMG01***, s.l., auto-édition, 2014, n.p.

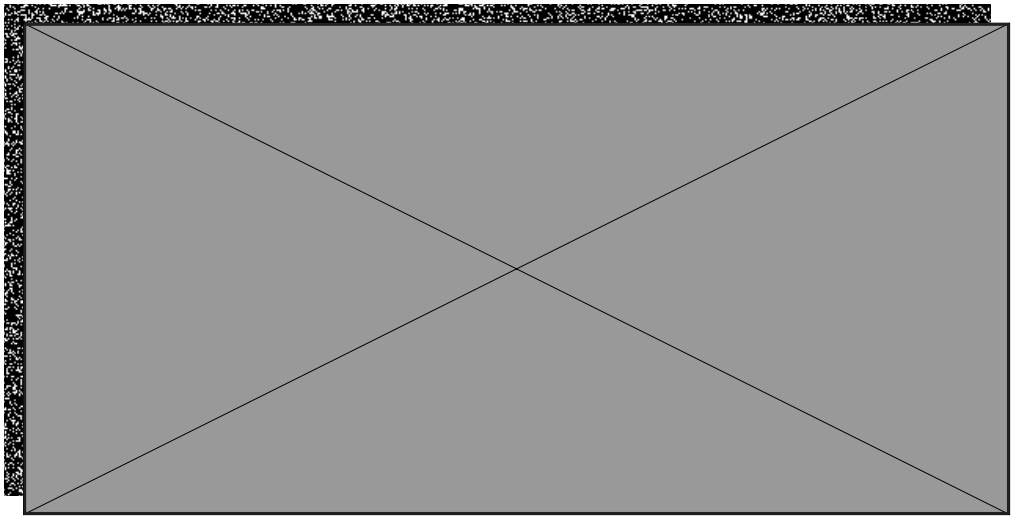


Mishka Henner, ***_IMG01***, s.l., auto-édition, 2014, n.p.

Mishka Henner joue de la reproductibilité du livre et de la photographie dans *_IMG*. Sous ce nom de fichier numérique, se trouve actuellement une série de deux éditions, appelée à augmenter. Celles-ci contiennent les codes sources de photographies d'événements historiques sous la forme d'un texte « littéraire ». Chaque livre comprend également un tirage argentique de la photo

803 Gwenola Wagon, échange téléphonique du 22 mai 2019.

correspondante. La dernière page, seule partie alphanumérique réellement « lisible » de l'ouvrage, nous apprend que pour le premier volume, la photographie prise par James Francis Hurley le 29 octobre 1917 représente cinq Australiens à Chateau Wood, parmi lesquels quatre soldats nominativement identifiés qui ont servi dans des unités d'artillerie de la 4e division australienne[804] pendant la Première Guerre mondiale. Le dernier homme du groupe est inconnu. Quant au livre *_IMG02*, il contient le code d'une photographie trouvée en ligne sur le site des Archives fédérales allemandes et prise près du mur de Berlin par Hartmut Reiche le 5 janvier 1990 lors de la réunification de l'Allemagne. L'artiste nous a confié projeter de terminer la série avec un livre intitulé *_IMG03* contenant le code d'une photographie capturée par l'atterrisseur Philae sur la comète 67P/Churyumov – Gerasimenko en 2014[805]. Les photographies sélectionnées par l'artiste engagent un rapport documentaire au réel en consignant un événement historique, elles viennent également interroger le rôle de la photographie dans cet enregistrement.



Mishka Henner, ***_IMG01***, s.l., auto-édition, 2014, n.p.

James Francis Hurley, dont un des clichés inaugure la série, a couvert la Première Guerre mondiale pour le compte de l'armée australienne. Frustré par la faible capacité du medium photographique à rendre compte de la réalité et de la violence des conflits, il a eu recours à des mises en scène, a fait poser ses sujets et a créé des images composites en superposant plusieurs négatifs. Seuls ces arrangements permettaient, selon lui, de livrer une véritable documentation de la guerre : « [j]e suis tout à fait convaincu qu'il est impossible de sécuriser des effets – sans recourir à des images composites[806] », écrit-il dans son journal. Sans être manifestement une photographie composite, la photographie sélectionnée par Henner a été prise dans ce contexte et résonne considérablement avec les appréhensions de ce

804 Ce texte est repris de la notice de la photographie présentée sur le site des archives du Mémorial australien de la guerre : https://www.awm.gov.au/collection/C1119 (consulté le 14 mai 2019).

805 L'artiste nous a transmis cette information dans un courriel du 14 mai 2019.

806 « Am thoroughly convinced that it is impossible to secure effects – without resorting to composite pictures », dans Frank Hurley, *War Diary, 21 August-28 October 1917*, 1917, [En ligne], http://acms.sl.nsw.gov.au/ transcript/2012/D14653/a2826.htm (consulté le 14 mai 2019).

dernier quant à la force documentaire de la photographie et, au-delà, quant à sa force subversive[807]. La photographie envisagée pour la dernière édition, pour sa part, est une image documentaire à finalité scientifique et entièrement automatisée.

Alors que le livre en tant que medium est approprié au récit documentaire, car il favorise l'agencement d'une série à des fins de typologie, de comparaison ou de narration, et facilite l'articulation entre texte et légende, l'artiste semble mettre fin à la portée documentaire des photographies sélectionnées en choisissant de faire figurer au fil des pages leur encodage plutôt que leur apparence visuelle. Au format de poche et proposant un contenu alpha numérique, l'édition s'apparente à un roman, qui résiste néanmoins à la lecture ordinaire. Toutefois, l'artiste restitue la dimension documentaire par le tirage glissé dans le livre et un texte en anglais mentionné sur la dernière page. Ce dernier n'a pas été écrit par Henner, mais constitue un copier-coller des légendes mentionnées dans les bases de données d'où proviennent les images : le Mémorial de la guerre australien pour la première et les Archives fédérales allemandes pour la seconde. L'artiste engendre ainsi un jeu de disparition et d'apparition de la dimension documentaire de ces photographies. Bien qu'il nous ait précisé qu'il ne connaissait pas l'histoire d'Hurley avant d'avoir réalisé le livre[808], son geste résonne avec ceux du photographe australien et la perplexité de ce dernier vis-à-vis du pouvoir documentaire d'une « simple photographie ».

L'artiste notifie également que ces images numérisées sont indéfiniment copiables, partageables et par conséquent potentiellement visibles. En contraste avec cette duplication illimitée, alors que l'ouvrage pourrait n'être jamais épuisé par la possibilité d'impression à la demande, l'artiste provoque sa rupture prochaine en fixant à 97 le nombre d'exemplaires pour le premier volume et à 25 pour le deuxième. Ces quantités de tirages, peu banales, sont déterminées par le nombre d'années séparant les photographies originelles de leur publication sous la forme de leur code numérique au sein du livre. Au moment de la commande, le futur lecteur de *_IMG02* peut sélectionner l'exemplaire numéroté de son choix parmi ceux restants. La dimension médiatique, potentiellement mass-médiatique du livre n'est plus prioritaire, et les possibilités formelles et artistiques du médium sont davantage privilégiées[809].

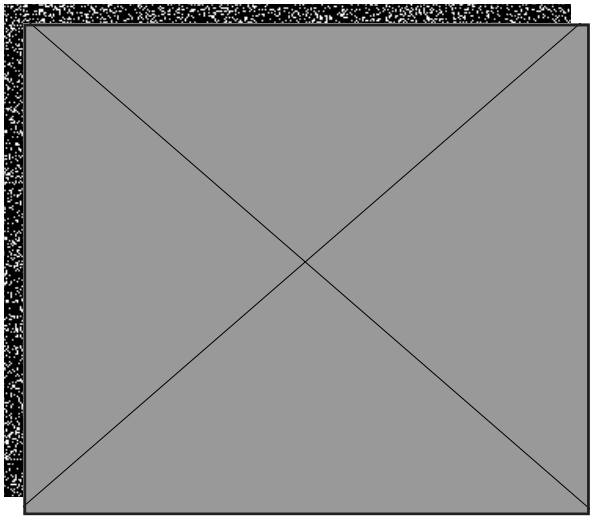
Afin de poursuivre ce jeu d'alternances entre reproduction infinie, tirage multiple à une échelle réduite et unicité, Henner signe chaque exem-

---

807 Comme mentionné dans le troisième chapitre, Henner a produit pour l'agence photographique Panos Picture plusieurs reportages qui l'ont conduit à s'interroger sur la portée documentaire des images et à devenir artiste.

808 Dans un mail du 23 juillet 2019, Henner nous a écrit : « Je n'ai su qu'après la publication du travail que Frank Hurley avait manipulé ses photographies. Et je sais très peu de choses sur la photo du mur de Berlin. » « I didn't know until after publishing the work that Frank Hurley manipulated his photographs. And I know very little about the Berlin wall photograph. » [traduction personnelle].

809 Joachim Schmid, artiste allemand qui utilise la photographie et l'édition, proche de Mishka Henner, explique être également intéressé par l'opportunité de tirer peu d'exemplaires des livres dans : Jérôme Dupeyrat, *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2018, p. 221.



Mishka Henner, ***_IMG01***, s.l., auto-édition, 2014, n.p.

plaire du livre *_IMG* et glisse à la dernière page la photographie sous la forme d'un tirage argentique dont l'étui de protection rappelle que, bien que reproductible, ce procédé n'a pas atteint les possibilités de multiplication du numérique. L'ajout de ces gestes « manuels », n'octroie pas une dimension luxueuse au livre qui demeure, comme les autres ouvrages mentionnés, à un prix tout à fait abordable pour un amateur d'art vingt euros).

Plutôt que de penser l'espace du web, l'espace du livre et l'espace muséal comme des alternatives s'excluant, les artistes du corpus les considèrent comme un *continuum* d'espaces et de pratiques dans lequel circule leur travail. Ils y trouvent des lieux de reterritorialisation et de re-temporalisation permettant d'extraire momentanément les images des flux. Davantage, quand bien même ils en livrent une critique, ils valident la légitimité de ces espaces à l'ère d'Internet, dans leur dimension sociale, culturelle et politique, pour penser le monde.

II.
Engendrer un espace public politique

1• Appropriation de l'espace public physique à l'ère des images numériques

Les modes de médiatisation des œuvres d'art documentaires à l'ère de la connexion permanente à Internet peuvent relever de décisions profondément politiques ou entraîner des implications critiques comme nous venons de l'exposer. Outre leur publicisation, c'est-à-dire la façon dont sont mises à disposition ces œuvres, leur dimension subversive tient également à leur capacité à engendrer un espace public au sens politique. Autrement dit, non seulement les propositions artistiques transmettent des représentations du monde à des spectateurs comme nous l'avons observé jusqu'ici, mais certaines d'entre elles viennent particulièrement éprouver l'idée d'une mise en public qui peut être pensée sous le prisme de l'espace public défini par Jürgen Habermas[810]. Alors qu'il a été reproché au théoricien allemand d'avoir érigé en concept théorique un modèle historique, la sphère publique bourgeoise du XVIIIe siècle[811], il semble que cette notion reste opérante pour penser le monde actuel et plus particulièrement l'« espace » déterminé par Internet. Il s'agira ici de définir ce concept puis de discerner son accomplissement à travers certaines œuvres documentaires actuelles.

810 La notion d'espace public a également été théorisée par Hannah Arendt, notamment dans *Condition de l'homme moderne* (1958) et dans *La Crise de la culture* (1961). Toutefois ce sont plutôt les thèses d'Habermas qui ont été réutilisées par les théoriciens de la communication et déplacées pour penser le web, par exemple par Dominique Cardon dans *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, *op. cit.*, p.35. C'est donc cette reprise que nous examinons.

811 Habermas mentionne et répond aux critiques et réserves portées à son travail dans la préface de la réédition de son ouvrage en 1990 reproduite dans Jürgen Habermas, « "L'Espace public", 30 ans après », *Quaderni*, 1992, vol. 18, n°1, p. 161-191.

a• La notion d'espace public

La notion d'espace public recouvre des conceptions fort différentes. Au sens premier, est public ce qui appartient à l'État et est géré par lui. Selon une approche spatiale, est également public ce qui est pénétrable par tous. Le philosophe Thierry Paquot définit les espaces publics dans cette acception comme :

> des endroits accessibles au(x) public(s), arpentés par les habitants, qu'ils résident ou non à proximité. Ce sont des rues et des places, des parvis et des boulevards, des jardins et des parcs, des plages et des sentiers forestiers, campagnards ou montagneux, bref, le réseau viaire et ses à-côtés qui permettent le libre mouvement de chacun, dans le double respect de l'accessibilité et de la gratuité[812].

Les espaces publics émergent corrélativement à l'avènement d'une sphère privée au sein de l'espace domestique familial, dont ils se distinguent. Toutefois, indépendamment de leur statut juridique privé, des lieux comme les commerces constituent des espaces publics. Dans la lignée de cette approche urbaine, le web est ainsi considéré du fait de son accessibilité et de la libre circulation qu'il offre, comme un espace public.

Qu'il s'agisse du net ou de la ville, parce qu'ils peuvent être en général fréquentés librement, ils ont couramment été envisagés comme des lieux du commun, des endroits partagés à l'usage de tous où peuvent s'entreprendre des initiatives collectives et des échanges discursifs, en d'autres termes comme des places d'édification de la démocratie, des espaces publics au sens politique, qui évoquent selon Thierry Paquot :

> le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées que la publicité s'efforce de rendre publiques, mais aussi une pratique démocratique, une forme de communication, de circulation des divers points de vue[813]

Dans ce sens, l'espace public est un lieu, concret ou non, où s'élaborent des discussions sur les problèmes d'intérêts généraux, permettant à l'opinion publique de s'édifier, et donnant lieu en cela à l'exercice de la démocratie. Il revient entre autres à Jürgen Habermas[814] d'avoir défini la sphère publique à partir des écrits d'Emmanuel Kant. Dans *Qu'est-ce que les lumières ?* en 1784, ce dernier notait que l'émancipation, c'est-à-dire « la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle[815] », est rendue possible par l'usage public de la raison et par la confrontation des opinions. En 1962, Jürgen Habermas reprend l'idée d'une « publicité » de la pensée, c'est-à-dire d'une mise en public du processus de réflexion, en observant comment la bourgeoisie au XVIIIe siècle s'établit en Angleterre puis en France, en un public critique qui discute les actions de l'État. Il décrit « le processus au cours duquel le public constitué d'individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique

812 Thierry Paquot, *L'Espace public* [2009], Paris, La Découverte, 2015, p. 3.

813 *Idem.*

814 Jürgen Habermas, *L'Espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], traduit par Marc de Launay, Paris, Payot, 1988, 322 p.

815 Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], traduit par Dominique Bourel et Stéphane Piobetta, Paris, Mille et une nuits, 2006, p. 7.

contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État[816]. » Dans la presse, mais également dans les salons, dans les cafés, dans les cercles de lecture s'édifie alors un débat démocratique, autonome et critique vis-à-vis du pouvoir, sur des questions d'intérêt général et des préoccupations communes. Cette discussion publique permet à la bourgeoisie de s'émanciper de la domination et de l'idéologie de l'aristocratie et de l'Église. Elle constitue dans le contexte des Lumières une sphère intermédiaire entre la société civile et l'État. Notons tout de même que la sphère publique au sens d'Habermas, même si elle outrepasse la classe bourgeoise au sens strict, reste un espace profondément libéral qui exclut le prolétariat et les minorités.

Il convient de retenir que la sphère publique bourgeoise est privée dans la mesure où, composée d'individus privés, elle n'est pas issue du pouvoir public, c'est-à-dire de l'État. Elle tient sa dimension publique de son intérêt pour les affaires de l'État ou les affaires privées sur lesquelles l'État légifère, de son émanation d'une pluralité d'individus et enfin de son ouverture, sur le principe, à tous. Comme l'explique, en effet, Habermas :

> La sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public. Celles-ci revendiquent cette sphère publique réglementée par l'autorité, mais directement contre le pouvoir lui-même, afin d'être en mesure de discuter avec lui des règles générales de l'échange, sur le terrain de l'échange des marchandises et du travail social – domaine qui reste essentiellement privé, mais dont l'importance est désormais d'ordre public[817].

Le potentiel subversif de la sphère publique tient précisément à sa constitution privée qui en fait une force de résistance à l'État, à même de contrebalancer celui-ci. Cependant, Habermas relève l'apparition d'« une sphère sociale qui, ni du point de vue sociologique ni sous l'angle juridique, ne peut être rangée sous les catégories de public ou de privé. Cette sphère intermédiaire est le terrain où s'interpénètrent les domaines étatisés de la société et ceux "socialisés" de l'État, sans aucune médiation des personnes privées qui font un usage politique de leur raison[818] ». Cette sphère composée de nouveaux groupes d'intérêts économiques met fin à la stricte séparation entre domaine privé et domaine public que supposait l'espace public bourgeois pour se réaliser. L'auteur note ainsi une « re-féodalisation » de l'espace public c'est-à-dire le déclin de sa force subversive, à la fin du XIXe siècle. La publicité d'informations susceptibles d'engendrer le débat cédera la place à une publicité « démonstrative et manipulatoire pour s'assurer de l'assentiment plébiscitaire d'un public vassalisé[819] » dit-il. Avec l'avènement des médias de masse, outils de domination plutôt que d'émancipation, la

816 Jürgen Habermas, *L'Espace public*, *op. cit.*, p. 61.

817 *Ibid.*, p. 38.

818 *Ibid.*, p. 184.

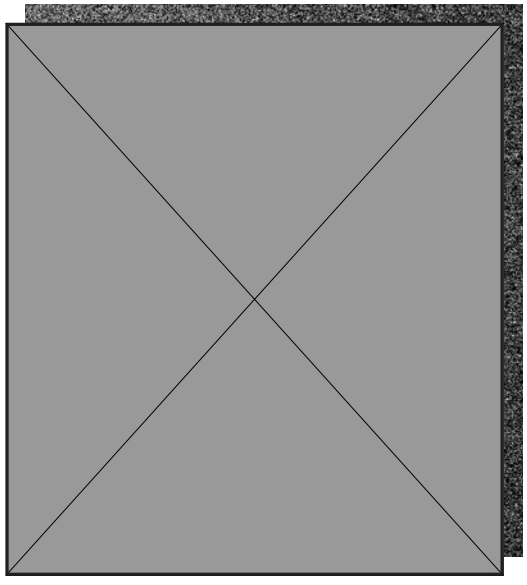
819 *Ibid.*, p. 241.

publicité au sens kantien devient celle que ce terme désigne aujourd'hui au sens le plus courant : la réclame.

À cette dégénérescence de l'espace public politique, l'arrivée du web au sein des foyers a semblé proposer un remède. Lors d'un entretien mené avec André Gunthert, alors que nous l'interrogions sur l'opportunité de penser le web à partir des théories habermassiennes, celui-ci répondait :

> Un cadre théorique essentiel de la notion de sphère publique est le constat historique de l'influence de l'imprimerie sur l'autonomisation du pouvoir intellectuel, marqué en Allemagne par la diffusion des idées du protestantisme. Il s'agit d'une théorie médiatique, élaborée à partir des effets d'un progrès technique. Dès l'apparition du web, nouveau média caractérisé par la démocratisation des moyens de publication, il a semblé naturel d'aller chercher chez Habermas les outils théoriques nécessaires à sa compréhension. La capacité d'auto-médiation semblait ressusciter le modèle d'une sphère éditoriale indépendante, gage d'une expression et donc d'une construction alternative de l'opinion publique[820].

L'imprimerie – et avec celle-ci l'essor des livres et des journaux imprimés – a constitué une technologie qui a rendu possible l'avènement de l'espace public au XVIIIe siècle. Ainsi, à l'orée du XXIe siècle, est-il tentant de considérer le web comme un moyen de réhabiliter une sphère publique en déclin.



Peter Steiner, « On the Internet, nobody knows you're a dog », ***The New Yorker***, vol. 69, n° 20, 5 juillet 1993, p. 61.

En 1993, une caricature de Peter Steiner affirmait dans le *New Yorker* que « sur Internet personne ne sait que tu es un chien ». Le dessin humoristique mettait ainsi l'accent sur la possibilité d'anonymat sur le web ou d'identité fictive, et avec celle-ci sur le présupposé d'égalité entre les internautes. Depuis son invention par Timothy John Berners-Lee en 1989 qui en a fait don au domaine public, le web (plutôt qu'Internet qui est l'infrastructure globale) a en effet largement été envisagé comme un espace de savoirs infinis et de collaborations entre des individus, parmi lesquels aucune hiérarchisation n'existerait, participant ainsi à l'édification d'un espace profondément démocratique. Ceci a toutefois été précisé depuis, en particulier par Dominique Cardon qui débute ainsi son ouvrage intitulé *La Démocratie Internet :*

> Libéral, libertaire, communiste ? On prête à Internet toute sorte d'inconscient politique. Il valoriserait les individus et la libre initiative ; il subvertirait l'autorité ; il transformerait en bien commun ce que d'autres voudraient privatiser, et ainsi de suite. Mais il est vain de chercher à lui assigner une place sur l'échiquier politique : sa forme est inclassable. En revanche, son développement bouleverse notre conception et notre pratique de la démocratie. Car Internet aiguil-

820 André Gunthert, « Le Nouvel espace public des images – Entretien André Gunthert par Julie Martin », *Réel-Virtuel*, n°7, 2019, [En ligne], http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/introduction/introduction (consulté le 13 juillet 2019).

> lonne toutes les expériences visant à dépasser la coupure entre représentants et représentés : délibération élargie, auto-organisation, mise en place de collectifs trans-nationaux, socialisation du savoir, essor de compétences critiques, etc[821].

La démocratie, dans ses principes, tend vers des horizons comme l'égalité et l'émancipation des individus, plus concrètement elle suppose une gouvernance de la Nation par le peuple. Dominique Cardon liste trois fonctionnements démocratiques. Le premier, la démocratie représentative caractérisée par l'élection de représentants, s'est imposé comme le modèle dominant, voire parfois exclusif ; il est néanmoins probablement en crise aujourd'hui. Le deuxième, la démocratie participative, suggère aux citoyens de prendre part au déroulement de la vie des institutions à travers diverses stratégies comme des conseils de quartier ou des consultations. Ces deux démocraties constituent des formes politiques « traditionnelles » et largement éprouvées. Internet a offert les circonstances d'une troisième forme, indépendante des deux premières. La démocratie dite Internet est produite par des individus qui ont recours aux outils numériques et à la connexion en ligne pour discuter, échanger des contenus, se coordonner. Elle échappe à l'organisation institutionnelle traditionnelle en émanant d'initiatives individuelles multiples et disséminées[822].

Si la technologie numérique connectée est investie de nombreuses promesses démocratiques, elle se révèle ambivalente ; le sociologue nuance son propos en ajoutant « qu'il ne faut pas accueillir [cette révolution] avec une satisfaction béate » et qu'« Internet invite à une démocratie des actifs qui risque toujours de laisser sur le bord de la route les silencieux et les non-connectés[823] ». On peut ajouter que s'y activent des logiques de surveillance et de collecte des données à l'insu des individus d'une intensité qui n'avait encore jamais été atteinte et dont l'affaiblissement prochain est incertain. Outre les entreprises qui collectent nos habitudes de consommations à des fins lucratives, les gouvernements imaginent aujourd'hui des projets de lois liées à la surveillance des messageries électroniques et des réseaux sociaux numériques[824].

Par ailleurs, si le web est bien un espace public, accessible à des conditions aujourd'hui devenues élémentaires : posséder un appareil type ordinateur, tablette ou *smartphone* et pouvoir se connecter, la situation des réseaux sociaux numériques est plus complexe. D'une part, énonce Olivier Ertzscheid « Facebook, Instagram, Snapchat, Whatsapp, Twitter et toutes les autres plateformes servicielles sont des espaces privés puisqu'il est nécessaire de s'y inscrire. Or du fait de leur audience (plusieurs centaines de millions d'utilisateurs pour Twitter, plus de 2 milliards et demi pour Facebook),

821 Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, *op. cit.*, p. 7.

822 Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, SciencesPo Les Presses, 2019, p. 218-223.

823 Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, *op. cit.*, p. 100.

824 En France la loi de 2015 relative au renseignement prévoit des dispositifs visant à détecter les comportements suspects en ligne. Disponible sur http://www.senat.fr/leg/pjl14-521.html (consulté le 21 juillet 2017).

ces plateformes par nature *privées* ont nécessairement une dimension et une fonction *publique*[825]. » Ainsi les réseaux sociaux numériques sont des espaces privés, même si les paramètres permettent d'y rendre les comptes publics, et c'est leur usage massif qui leur octroie une dimension qui peut être qualifiée de publique. D'autre part, les progrès technologiques ont multiplié les interfaces de communications à grande échelle, et ont dans le même temps offert de nouveaux territoires à la commercialisation et aux marchés favorisant les intérêts financiers au détriment de l'exercice de la citoyenneté. Habermas avait relevé le rétrécissement de l'espace public sous l'effet de la substitution d'un public, certes restreint, mais résolument actif et prompt à controverser, par des masses composées de consommateurs passifs sur le plan politique. Ce phénomène se réitère, dans une certaine mesure, sur les réseaux sociaux numériques.

Malgré les ressorts aliénants énumérés, le web demeure pourtant un espace démocratique en raison des nouvelles formes d'organisation collective qui s'y font jour, de l'omniprésence de l'opinion des individus connectés et d'une validation des contenus après coup. Principalement, la possibilité de poster individuellement, sans une tierce intervention préalable, des contenus au sein d'un espace collectif de perception, la mise en débat de l'actualité et du fonctionnement politique de l' État sur les réseaux sociaux[826] autorisent l'application des théories d'Habermas aux territoires du web qui offrent ces possibilités.

Contrairement à ce que cet exposé relatif à la notion d'espace public pourrait initialement laisser supposer, celle-ci n'est pas étrangère à l'art. En effet, les institutions fondatrices de l'espace public sont, chez Habermas, outre la presse imprimée, les sociétés de lectures, les Salons de l'Académie de peinture, les théâtres. Dans ces lieux de publicisation des œuvres, l'expérience artistique étaye l'échange d'opinions. Le philosophe considère que s'y forge une sphère publique littéraire, d'abord apolitique, qui constitue une « ébauche » de ce qui deviendra la sphère publique politique. Cette sphère « constitue le terrain d'exercice d'un raisonnement public […] et représente le processus par lequel les personnes privées analysent et critiquent entre elles les expériences personnelles qu'elles font[827] ».

Artistes, directeurs artistiques, parfois responsables politiques, ont ambitionné et ambitionnent encore, sur le modèle de la perspective habermassienne, de concevoir les musées, les théâtres, ou les lieux culturels, comme des forums ouverts. L'anthropologue et chercheur en science de l'information et de la communication, Paul Rasse, retrace dans *Les Musées à la lumière de l'espace public* l'histoire de l'institution muséale. Selon lui, bien qu'il

825 Olivier Ertzscheid, « Fallait pas… publier », *Affordance*, https://www.affordance.info/monweblog/2019/03/fallait-pas-publier-.html, 7 mars 2019 (consulté le 29 avril 2019).

826 Pour une étude plus approfondie des réseaux sociaux au prisme de l'espace public nous renvoyons à Dominique Cardon, « Les réseaux sociaux en ligne et l'espace public », *L'Observatoire*, n°37, 2010, p. 74-78.

827 Jürgen Habermas, *L'Espace public*, *op. cit.*, p. 40.

émerge avec la Révolution française, le musée réitère au cours du XIXe siècle la souveraineté de la classe dominante en se faisant le relais des goûts et des idées de celle-ci, à travers ses choix de sauvegarde et ses modes de classement des collections. Pensé également à travers le concept d'universalité, le musée dans cette première phase de son existence n'est guère ouvert au débat. Seuls les artistes, selon Paul Rasse, proposent des espaces dissidents, comme Théodore Géricault (1791-1824) et son exposition publique en 1820 à Londres (on peut ajouter Gustave Courbet (1819-1877) et ses pavillons d'exposition autofinancés ouverts en marge des Expositions universelles de 1855 et 1867, ainsi que le salon des refusés en 1865). Toutefois, pour l'auteur, les musées du XXe siècle, en particulier ceux des sciences, de société, ou les écomusées offrent une nouvelle perspective qui ne réside pas tant dans une démocratisation des connaissances – autrement dit une volonté de les rendre accessibles à un public socialement et culturellement diversifié –, que dans la reconnaissance d'expressions culturelles non reconnues.

Plutôt que de prétendre former ou bouleverser profondément l'opinion publique, dont l'échelle excède sans doute la portée de l'art, certains des artistes du corpus étudié dans cette recherche semblent plus humblement agencer les trois types d'espaces publics mentionnés : physique, numérique et politique, et placer conjointement au cœur de leur pratique documentaire la reconnaissance des personnes invisibilisées ou d'expressions culturelles négligées.

b• De l'invisibilité au monument public

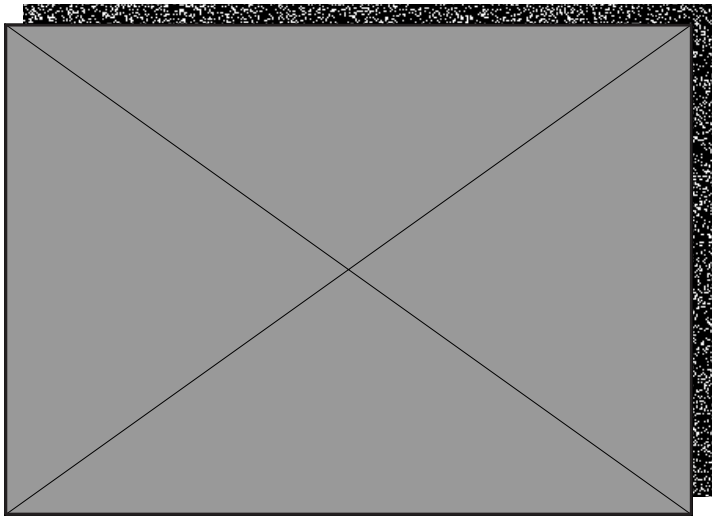
Les visibilités des groupes sociaux relèvent d'enjeux politiques, et nombreux sont les photographes qui ont cherché à produire une représentation des oubliés et des « marginaux », en premier lieu Jacob Riis avec ses photographies dépeignant les conditions de vie misérables des migrants, Lewis Hine avec ses portraits d'enfants au travail, ou encore Diane Arbus après eux, avec ses séries consacrées aux personnes en situation de handicap mental, aux travailleurs et travailleuses du sexe, aux trans ou travestis.

Mohamed Bourouissa s'est fait connaître avec l'œuvre intitulée *Périphérique* réalisée de 2005 à 2009, en réaction à la vision offerte par les médias de la jeunesse des banlieues françaises secouées par des émeutes à l'automne 2005. Depuis, l'intérêt pour des populations invisibilisées traverse son œuvre. Suite à l'annulation d'une résidence en entreprise[828], mis en quelque sorte au chômage, l'artiste Mohamed Bourouissa modifie son projet et installe au printemps 2012 un camion aménagé en *fab-lab* devant le Pôle emploi de la Joliette à Marseille. À l'intérieur de cet atelier mobile réalisé lors d'un *workshop* avec les étudiants de l'École d'art d'Aix-en-Provence, l'artiste invite des demandeurs d'emploi à être scannés de la tête aux pieds pour

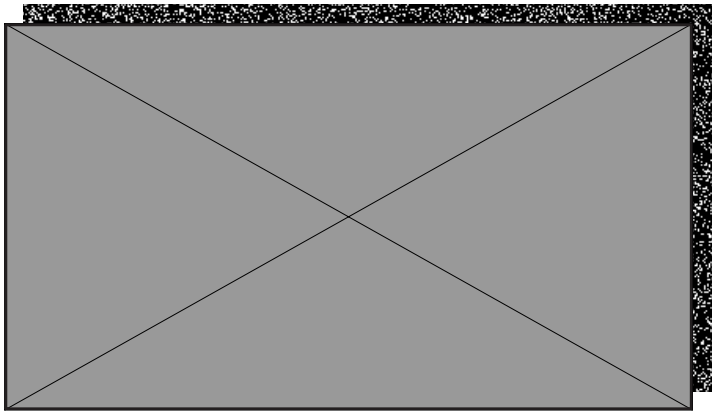
828 Dans un entretien réalisé dans le cadre du festival *Hors-piste* au Centre Georges Pompidou, l'artiste explique que le projet initial de résidence avec une entreprise appelée micro ST avortant en raison de l'annulation d'un contrat entre celle-ci et Samsung, il s'est retrouvé sans projet, « privé de travail ». L'entretien est disponible sur https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdLa64a/r9a4Ee (consulté le 3 mai 2019).

donner corps à de petites figurines de résine, à partir de leur image enregistrée puis imprimée en 3D.

La diffusion de ce projet intitulé *L'Utopie d'August Sander* s'engage par ce temps de production au sein de l'espace public et s'achève sous la forme d'une installation dans divers espaces d'exposition : du 8 mars au 5 mai 2012 à la Galerie des grands bains douches de la Plaine à Marseille, du 13 septembre au 10 novembre 2012 à la Galerie Édouard Manet à Gennevilliers, du 18 janvier au 3 février 2013 dans le cadre du festival *Hors-Piste* au Centre Pompidou. Ces lieux accueillent alors une installation réunissant le camion, des photographies, un film, un livre et les statuettes réalisées, présentées sur des tables semblables au mobilier administratif du Pôle emploi. L'espace d'exposition déploie ainsi la narration du projet à travers une multiplicité de media.



Mohamed Bourouissa, ***L'Utopie d'August Sander***, 2011-2013, statuette en résine, dimensions variables



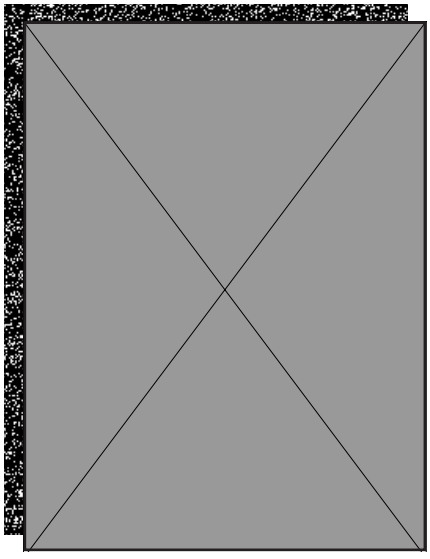
Mohamed Bourouissa, ***L'Utopie d'August Sander***, 2011-2013, installation, dimensions variables, vue de l'exposition présentée pendant le festival *Hors-Piste* au Centre Pompidou du 18 janvier au 3 février 2013

L'artiste met en place un processus de réalisation similaire à la photographie puisqu'il opère par capture visuelle des corps des volontaires. Le scanner 3D est en effet un procédé optique qui produit un enregistrement du visible. Comme la photographie, l'usage de cet appareil n'est pas exclusif au champ de l'art, les industries en général et celle du divertissement en particulier y ont recours. Le scanner 3D diffère cependant de la photographie en calculant des distances afin de restituer les volumes et engage ainsi la représentation dans l'espace. En se référant dans le titre du projet à August Sander, Mohamed Bourrouissa s'inscrit explicitement, malgré cette dissemblance, dans un héritage de l'histoire de la photographie et plus particulièrement dans celui du portraitiste allemand.

Ce photographe a entrepris, on l'a mentionné plus tôt, l'ambitieux projet de réaliser une galerie de portraits des différents corps sociaux de son époque et publié en 1929, sur fond de crise économique, une sélection de sa série inachevée dans l'ouvrage *Visages d'une époque.* Olivier Lugon explique qu'en faisant poser ses modèles, Sander invite les personnes qu'il photographie à une activité irréductible à toute autre, sans correspondance avec celles de la vie quotidienne. Le photographe ne recherche ni le naturel, ni la spontanéité, mais un portrait en tant que tel qui s'accompagne toutefois aux

dires de l'historien d'une auto-mise en scène[829]. De la même façon, ceux dont le corps est scanné au détour d'un rendez-vous au Pôle emploi sont volontaires et se présentent au scanner dans la situation de leur choix. Outre que la technologie particulièrement lourde et visible exclut un enregistrement discret (plus encore que la chambre photographique chez Sander), Mohamed Bourouissa se fixe pour principe éthique de ne jamais dérober des images à l'insu de ses modèles. Entre mars et juillet 2012, près de 600 demandeurs d'emploi ont ainsi accepté de participer sciemment au projet.

L'intérêt pour des modèles inhabituels, le contexte économique, le portrait et la sérialité sont ainsi des points communs entre l'œuvre de Sander et celle de Mohamed Bourouissa. Mais l'hommage s'arrête là, car l'artiste ne dresse pas une cartographie des travailleurs d'une société à travers une démarche typologique teintée d'une ambition d'exhaustivité comme le photographe allemand. Au contraire, il s'intéresse à un type unique d'individus que la société relègue souvent à ses marges : le chercheur d'emploi. Par sa démarche, Mohamed Bourouissa entreprend de provoquer un renversement de l'image des chômeurs. Ces derniers sont souvent considérés comme ne participant pas pleinement au fonctionnement de la société et se trouvent ainsi placés aux limites de celle-ci, sur le point de devenir invisibles. Mohamed Bourouissa choisit de redonner une visibilité aux personnes touchées par le chômage. L'espace de production de l'œuvre situé devant Pôle emploi devient un lieu de socialisation duquel les demandeurs d'emploi sont partie prenante, un espace concret de production de leur propre visibilité.



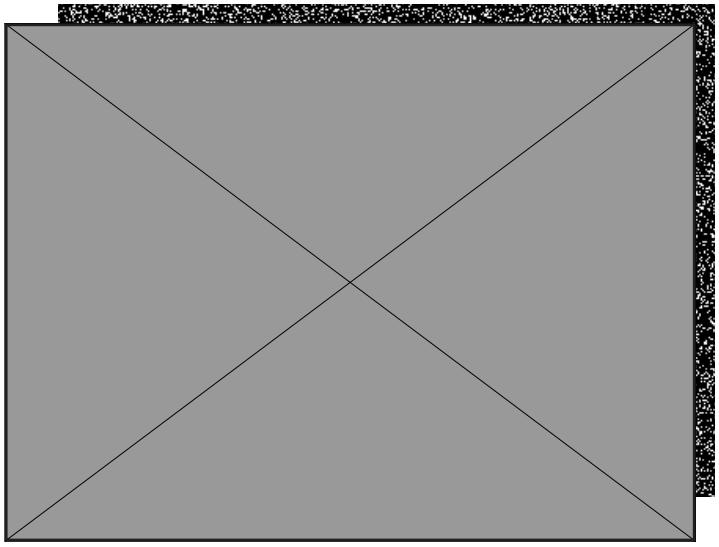
Mohamed Bourouissa, *L'Utopie d'August Sander*, 2011-2013, impression 3D

L'artiste se détache du médium photographique tel qu'il est traditionnellement envisagé dès lors qu'il décide de livrer ses images non sous la forme en deux dimensions d'un tirage sur papier, mais sous la forme d'une impression 3D en résine. En engendrant une représentation sculpturale d'un groupe social dans l'espace public, l'artiste provoque un geste semblable à celui des sculptures commémoratives de groupes sociaux comme les soldats, les déportés, les résistants, les travailleurs, etc. Alors que dans l'espace urbain, les monuments montrent ceux qui « méritent » d'être représentés pour s'être distingués par des actions qui ont affecté le corps social, l'artiste ambitionne d'octroyer ce type de représentation à ceux dont on confisque le statut social.

Mais la similitude avec les sculptures monumentales s'arrête là. Le matériau plastique n'a pas la noblesse du marbre ou du bronze. La sculpture tient dans la main et rompt avec l'échelle monumentale pour se rapprocher de celle d'un modeste santon provençal. Par leur discrétion et leur possible dissémination, les statuettes ne constituent pas un signal au sein du tissu urbain comme peut l'être un monument. Elles ne s'instituent pas non plus comme bien commun d'une collectivité, mais comme propriété individuelle, car l'artiste entreprend de les commercialiser aussitôt fabriquées. Plusieurs dimanches,

829 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, *op. cit.*, p. 184.

il se rend en effet au marché aux puces des Arnavaux dans les quartiers nord de Marseille afin de les vendre à la sauvette pour la modique somme de 2€, en rupture avec sa cote réelle. Près de 500 statuettes sont ainsi vendues avec leur certificat d'authenticité. Les collectionneurs habituels ont pu, quant à eux, ultérieurement acquérir les pièces déclassées en raison de leur malfaçon à la valeur « réelle » des productions de l'artiste.

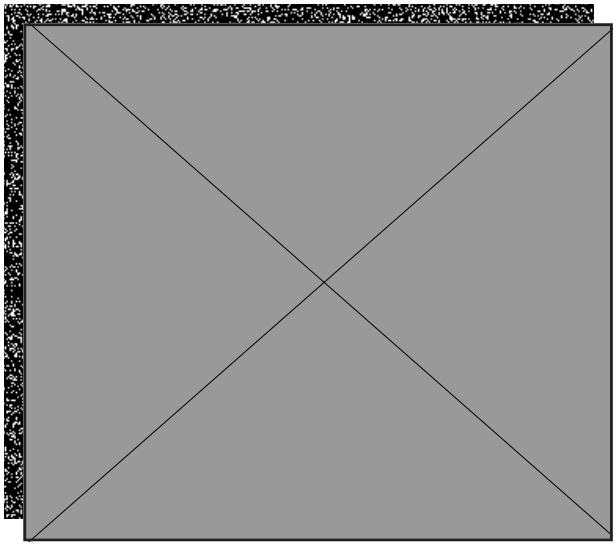


Mohamed Bourouissa, *L'Utopie d'August Sander*, 2011-2013, statuettes en résine, dimensions variables

Diffusables, financièrement accessibles, les statuettes s'approchent d'un média de masse. Pourtant, l'artiste provoque un nouveau renversement en choisissant de produire des exemplaires uniques. Cet attribut propre à la peinture et dans une certaine mesure à la sculpture rompt avec la qualité éminemment reproductible des productions culturelles actuelles et avec la faculté à copier de l'impression 3D. Ce type d'impression trouve son application principale dans le champ de l'industrie et permet, entre autres, de produire des pièces de rechange. Ici chaque impression est unique et garantit de la sorte une forme d'individualisation. Si le passage en trois dimensions provoque une perte d'information – indistinction des visages par la miniaturisation, neutralisation par la couleur blanche de la résine –, le *scan,* c'est-à-dire l'enregistrement fidèle de l'image de l'individu, puis le tirage unique préservent le caractère exclusif de la personne représentée. Chaque participant est envisagé comme un sujet spécifique, ce dont témoignent également les postures singulières et la gestuelle expressive des statuettes. L'anonymat n'entraîne finalement pas une dissolution de l'individu au sein du groupe, mais permet au contraire de s'interroger sur la façon dont chacun de ses membres contribue isolément à le qualifier.

Partant du *scan* d'êtres humains, non sans lien avec la mécanique administrative quelquefois déshumanisante des structures chargées de l'insertion professionnelle, et allant jusqu'à une réhabilitation par la représentation d'une partie de la population menacée d'invisibilité, l'œuvre devient le moteur d'une pensée individuelle et collective sur le commun et renoue par là avec la fonction du monument.

Il s'agit toutefois de ne pas se laisser abuser par la dimension utopique d'une telle analyse et ses limites, qui sont d'ailleurs intégrées à l'œuvre. En effet, le titre de celle-ci, *L'Utopie d'August Sander*, renvoie à l'irréalisable entreprise du célèbre portraitiste, mais également aux mécanismes de réhabilitation d'une population mise au ban de la société. L'utopie évoque aussi le caractère difficilement accessible du modèle de réception artistique précédemment décrit qui n'est pas une réalisation avérée ou vérifiable, mais une destination vers laquelle tend l'œuvre. Telles sont l'humilité et la



Mohamed Bourouissa, ***Les Refus***, Trézélan, Filigranes, 2012, p. 22-23

clairvoyance du projet manifestées sous le terme d'utopie : l'horizon de l'art est utopique, et les œuvres, même celles pétries des meilleures intentions, essuient parfois de violents rejets. La force du travail de Mohamed Bourouissa est d'introduire les réactions à l'encontre du projet, au sein même de l'œuvre dans un livre des refus[830] qui consigne les témoignages de cinquante-huit personnes ayant refusé de participer au projet. Les plus pressés déclinent poliment, tandis que d'autres s'opposent fermement : « Je suis choquée ! Je trouve ça hyper violent ! Cet artiste, il doit avoir des subventions monstres alors que les gens ici ils n'ont pas d'argent ! Vous utilisez ces personnes et eux ça ne leur rapporte rien ! Vraiment ça me dégoûte[831] », « Les statues, ça pose pas de question. Exposer des statues dans un musée ça sert à rien. Les gens ils savent qu'il y a des chômeurs[832] », « ça n'a aucun intérêt[833] », « C'est prendre les pauvres pour les emmener au musée et les montrer aux riches[834] », sont quelques-uns des virulents commentaires laissés par des chercheurs d'emploi circonspects, voire agacés ou révoltés, qui considèrent l'œuvre comme une vanité au double sens d'une impuissance et d'une prétention. Certains commentateurs soulignent avec perspicacité l'ambivalence de tels projets artistiques en termes de rapports de domination. En intégrant ces réactions en complète scission avec l'œuvre, il ne s'agit pas de les neutraliser, mais bien de les faire entendre pour permettre un nouveau vacillement chez le spectateur. Alors qu'un chômeur essuie parfois de nombreux refus dans sa recherche d'emploi ou se trouve acculé dans l'impossibilité d'opposer un refus face à une proposition de travail, le projet autorise le rejet, le droit de dire non et le valorise au sein de l'édition. Si chez Habermas les échanges dûment argumentés donnent lieu à une négociation guidée par l'intérêt général qui prend le nom d'opinion publique, il n'est pas du tout certain que l'œuvre de Mohamed Bourouissa conduise à un *statu quo*. En revanche, cette dernière met bien en œuvre les ressorts de la discussion et de l'argumentation contradictoire.

Dans *L'Utopie d'August Sander*, la sphère publique au sens politique ne s'élabore pas seulement par la présence physique du processus de production de l'œuvre dans un espace commun, ni même par la participation volontaire des individus. Loin de réduire l'espace public à l'idée d'une conscientisation politique qui émergerait de la seule présence de l'œuvre dans un lieu collectif, l'artiste engage un processus de contradictions successives qui génère

830 Mohamed Bourouissa, *Les Refus*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2012, 64 p.

831 *Ibid.*, p. 22.

832 *Ibid.*, p. 46.

833 *Ibid.*, p. 47.

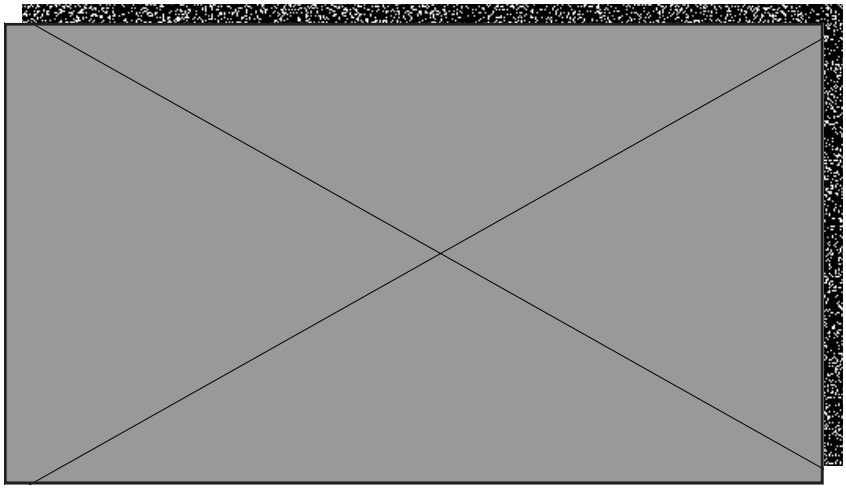
834 *Ibid.*, p. 50.

une discussion. En définitive, le projet artistique admet l'éventualité d'être plus conflictuel que fédérateur.

2• Pluralité et porosité des espaces publics

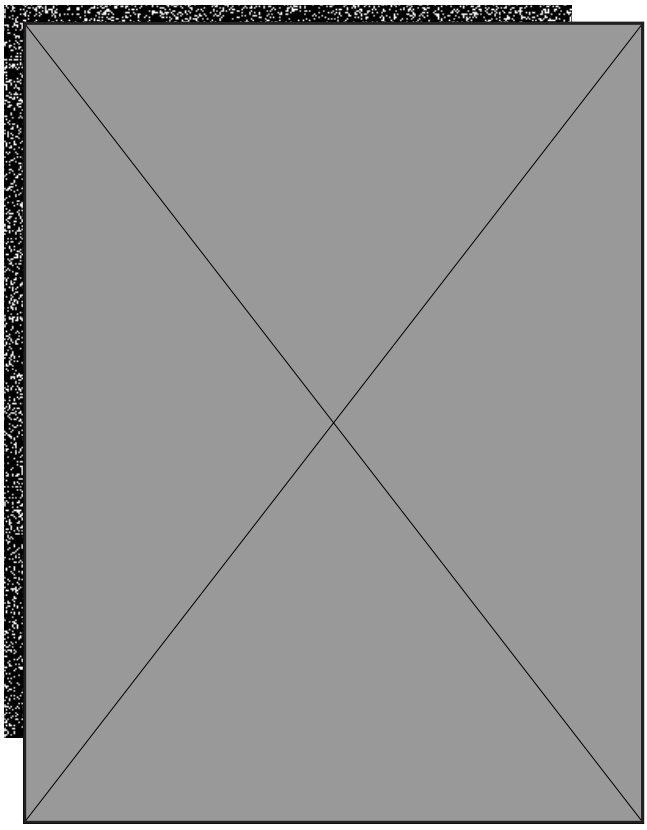
Nous faisons l'hypothèse que les œuvres à dimension documentaire peuvent plus spécifiquement concourir à questionner l'espace public à l'ère du web, dès lors que l'on retient de cette notion théorisée par Habermas, deux principales caractéristiques : le débat, la discussion, la mise en doute d'une part, la collaboration, la construction, l'édification d'un sens collectif d'autre part. Outre l'exemple qui vient d'être étudié, les œuvres *Photography is* de Mishka Henner et *Existence or non existence* de David Birkin portent à la connaissance du spectateur diverses voix éparses qu'elles rassemblent et mettent en dialogue. Surtout, en confrontant différents types d'espaces publics : l'espace urbain, l'espace d'Internet, l'espace muséal, ces deux productions artistiques semblent faire surgir l'espace public politique dans une interconnexion de lieux qui permettrait peut-être de repenser son mode d'existence en condition connectée. C'est donc à leur étude conjointe qu'il s'agit de se livrer maintenant.

a• Une réunion de voix multiples

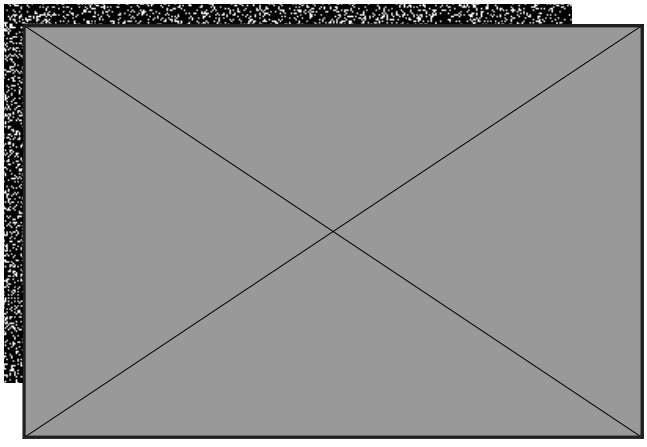


David Birkin, ***Severe clear part 1: Existence or Nonexistence***, 2014, photographie réalisée par l'artiste

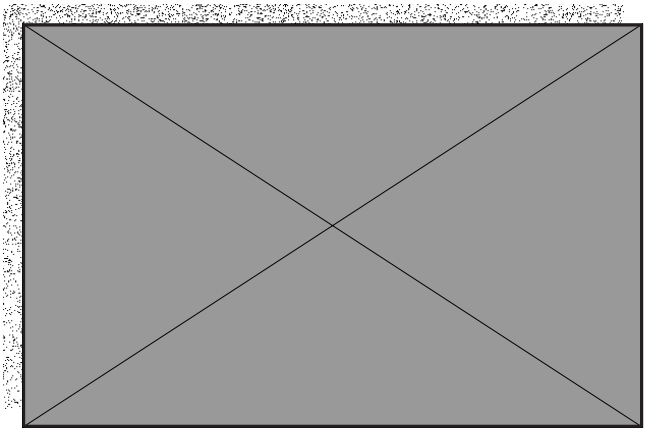
« Existence or non existence », voilà les mots aux allures quelque peu shakespeariennes qu'ont pu lire les New-Yorkais dans le ciel du vendredi 30 mai 2014 lors du *Memorial Day*. C'est David Birkin qui a fait tracer cette formule dans le ciel azur de Manhattan, à l'occasion de l'événement hautement patriotique que constitue la journée d'hommage aux soldats des États-Unis morts au combat. Derrière l'apparente poésie métaphysique, se tient tapie une réalité bien plus prosaïque. La formule est en effet extraite d'une lettre de la CIA adressée en 2010 à l'Union Américaine des Libertés Civiles. Alors que cette dernière interrogeait l'agence américaine de renseignements sur l'existence d'un programme consacré aux drones, le service secret livrait la réponse suivante : « la CIA ne peut ni confirmer ni nier l'existence d'enregistrements en lien avec votre demande ». Quelques heures après la diffusion du texte dans le ciel, la surprenante, mais furtive apparition se prolongeait sur divers médias sociaux, en particulier sur *Instagram*, à travers des photographies prises et mises en lignes par les pas-



David Birkin, ***Severe clear part 1: Existence or Nonexistence***, 2014, Lettre de la CIA à l'Union Américaine des Libertés Civiles du 9 mars 2010



Mishka Henner, ***Photography is***, 2010, impression, devanture de l'International Center of Photographie du 19 février au 23 juin 2016.



« You press the button, we do the rest », Publicité Kodak, novembre 1889

sants et passantes, puis commentées par les photographes et les internautes qui les suivent sur l'application.

Quatre ans plus tôt, Mishka Henner a recueilli sur *Twitter* près de 3 000 phrases contenant l'expression « photography is ». Agrégeant les tweets dans l'ordre de leur publication en ligne, il a produit un livre imprimable à la demande. L'accumulation de propos mis bout à bout produisait chaos, confusion et contradiction, à l'image d'un médium dont on n'a cessé de chercher la définition. En 2016, l'artiste a imprimé ces phrases sur de grands lés de papier et en a recouvert la façade de l'International Center of Photography de New York, alors en travaux. L'artiste donnait ainsi à percevoir son intervention artistique depuis l'extérieur de l'institution dédiée à la photographie.

Avec *Photography is,* Mishka Henner regroupe et diffuse un ensemble polyphonique de définitions, de maximes et de pensées relatives au terme « photographie ». Ce medium relève incontestablement d'un usage populaire. En 2007, William Erving, directeur du musée de l'Élysée de Lausanne inaugurait l'exposition *Tous Photographes.* Depuis, on sait combien la popularisation des médias sociaux numériques, la prolifération des applications en ligne et la multiplication des *smartphones* ont généralisé cet usage. D'ailleurs, l'usage amateur de la photographie est consubstantiel au médium. Dès 1888, la firme Kodak faisait la réclame d'un appareil à l'usage élémentaire, avec sa fameuse publicité « appuyez sur le bouton nous ferons le reste ». Bourdieu, en 1965, étudiait cet « art moyen » et recherchait les déterminations sociales impliquées dans la pratique photographique « ordinaire ».

En revanche, le discours théorique sur le medium, réactivé par les « révolutions numériques » reste globalement le terrain des experts et d'une terminologie savante. Si bien qu'en s'appropriant des définitions qui surgissent sur *Twitter,* un média social privilégiant le langage, c'est cette dualité entre amateurs et experts que l'artiste documente et un discours de non-spécialiste qu'il fait surgir et soumet à la lecture des promeneurs du Bowery[835] :

> la photographie est captivante et hypnotisante • La photographie est un chaudron dans lequel plusieurs éléments sont mélangés – chimie, physique, optique, ordinateurs, électronique, commerce et, bien sûr – créativité • La photographie est un médium se développant beaucoup plus vite que les autres media de création, à la fois sur le plan technique et créatif • la photographie ne consiste pas seulement à prendre des photos avec un autre type d'appareil • La photographie est encore envoyée au chimiste pour traitement ou impression, et les photographes professionnels continuent de récupérer leurs photos au « labo » • La photographie est un langage universel que tout le monde peut comprendre – rien n'est perdu dans la traduction • La photographie est un medium simple et rapide avec lequel il est facile d'obtenir des résultats satisfaisants…[836]

Il s'agit là des premières formules du relevé réalisé par Mishka Henner qui s'achève par « la photographie est seulement un début »[837]. L'ensemble de ces aphorismes prélevé du réel crée une forte cacophonie et de nombreux paradoxes. Pour autant c'est bien la possibilité du débat offerte par les réseaux sociaux numériques en général et par *Twitter* en particulier qui est ici documentée par le collage des phrases ainsi que des conceptions diverses du medium photographique.

Le contexte d'apparition de l'œuvre vient aussi engendrer la potentielle discussion. Ces multiples paroles anonymisées par le retrait du nom des *twittos* sont dénuées de toute identité qui puisse faire autorité. Elles prennent paradoxalement place au-devant d'une institution muséale, c'est-à-dire sur la devanture d'un type de structure dont le pouvoir discursif et l'hégémonie idéologique ont largement été commentés. L'ouverture du Centre International de Photographie est ainsi annoncée à travers des mots et non des images, à travers une définition plurielle et collective plutôt qu'unique et institutionnelle, à partir des médias de diffusion plutôt que d'un medium de production. Si bien que c'est la présence des *tweets* dans ce contexte singulier qui donne à percevoir les éléments des débats contemporains sur le medium photographique particulièrement dynamisés par ses nouveaux usages. Et la

---

835 Rappelons le travail documentaire réalisé sur ce quartier New-Yorkais par Martha Rosler en 1974-1975 dans *The Bowery in Two Inadequate Descriptive System.*

836 « Photography is captivating and mesmerizing • Photography is a cauldron in which many elements are mixed – chemistry, physics, optics, computers, electronics, commerce, of course – creativity • Photography is a medium developing much faster than other media, both technically and creatively • Photography is not just about taking pictures with a different type of camera • The photograph is still sent to the chemist for processing or printing, and professional photographers still take their pictures to the « lab » • Photography is a universal language everyone can understand – nothing is lost in translation • Photography is a quick and simple medium with which it is easy to get satisfying results. » Mishka Henner, *Photography is*, s.l., auto-édition, 2012, p. 3 [traduction personnelle].

837 « Photography is only a beginning ». *Ibid.*, p. 199 [traduction personnelle].

disparition d'auteurs qui fassent autorité, l'absence d'expertise signifiée, la visibilité octroyée à des paroles considérées équivalentes constituent autant d'encouragements faits aux passants, devenus lecteurs, à poursuivre le questionnement. Si le propos de *Photography is* n'est pas directement politique, il le devient par l'attention portée à la parole individuelle regroupée dans l'espace collectif.

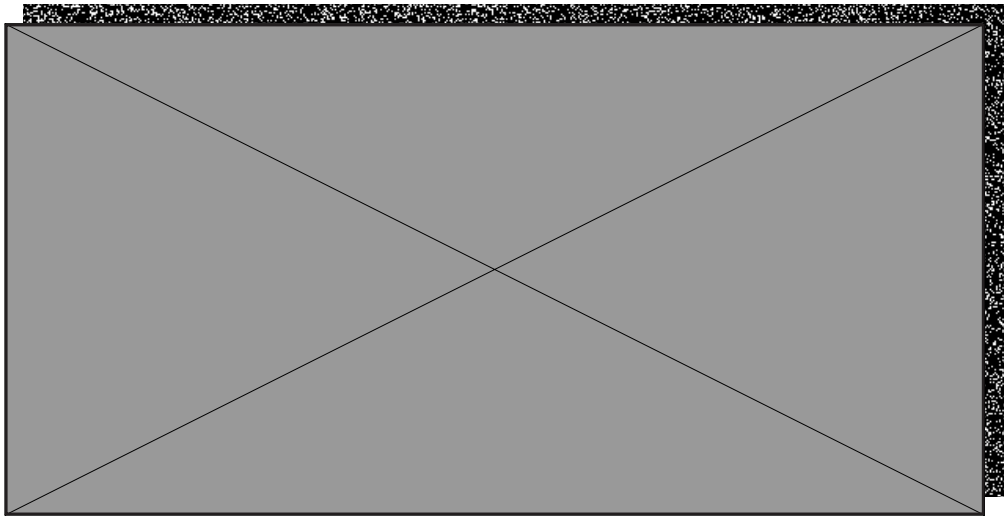
Quant à David Birkin, il expose des données confidentielles dans l'espace aérien. L'information diffusée par le support interpersonnel que constitue un courrier éclate dans un espace partagé et immense, accessible au regard de n'importe quel New-Yorkais. L'œuvre instaure un principe de publicité qui va à l'encontre du secret d'État, dont la lettre de la CIA revendique la légitimité. Ironiquement, la formule de la CIA devient visible dans le lieu même où se réalise de façon invisible la surveillance par drone, que dénonce l'Union Américaine des Libertés Civiles. Ces mots ont pour but de neutraliser la pensée et la discussion, car comme l'explique l'artiste :

> La formulation prend une précision législative et la transforme en une rhétorique existentielle ésotérique qui ne dit, dans les termes les plus précis, absolument rien. C'est du pur jargon juridique : j'appelle cela de la prose bureaucratique. Elle date de la guerre froide, lorsque la CIA a tenté de sauver un sous-marin nucléaire russe qui avait sombré dans le Pacifique. Il a chargé Harold Hughes [magnat des affaires américain et propriétaire d'une grande société aérospatiale] de construire un bateau de pêche, ou quelque chose d'assez inoffensif, pour aller récupérer le sous-marin sans que les Russes en aient vent. Certains journalistes ont commencé à poser des questions et cette phrase a commencé à être utilisée : « La CIA ne peut ni confirmer ni nier l'existence ou la non-existence… ». C'est ce qui est connu depuis comme la *Glomar Response*, d'après le nom du bateau[838].

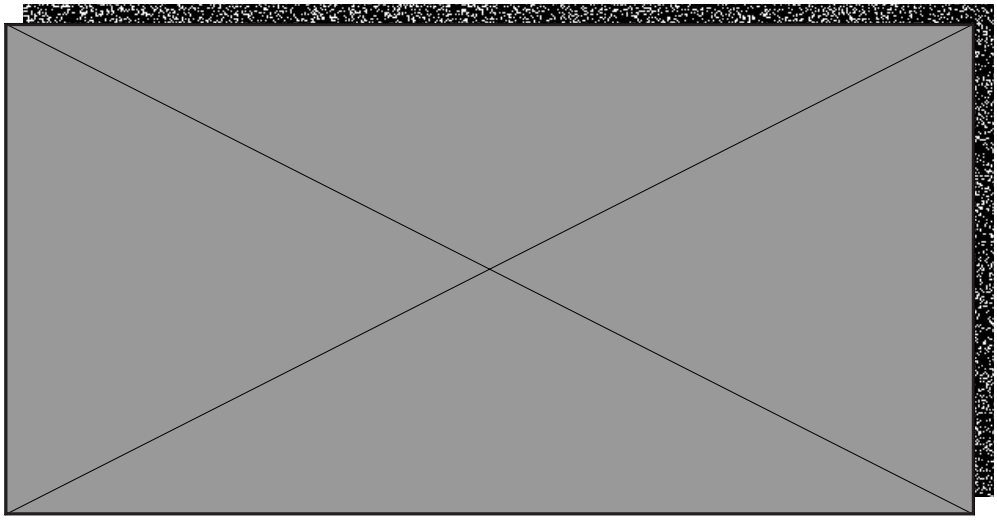
Inattendue dans un tel lieu, la phrase est immédiatement photographiée par les passants que l'on imagine surpris, et les clichés tout aussitôt mis en ligne. Ainsi les internautes sont à l'initiative de la circulation des données, mais aussi le plus souvent d'une appropriation discursive et subjective de celles-ci. Avec les photographies de l'écriture dans le ciel, apparaissent en effet divers commentaires qui réintroduisent la possibilité de la discussion qu'une telle rhétorique confisque. Certains internautes prennent acte de la dimension esthétique du projet « New York est une gigantesque installation d'art. Nous sommes tous une pièce du chef-d'œuvre[839] ». D'autres ne décèlent pas l'intention artistique « clairement la chose la plus cool que j'ai vue faite

838 « The phrasing takes legislative precision and spins it into esoteric existential rhetoric that says, in the most precise terms, absolutely nothing. It's pure legalese: I call it bureaucratic prose. It goes back to the cold war, when the CIA was trying to salvage a Russian nuclear submarine that had sunk in the Pacific. It commissioned Harold Hughes [US business tycoon and owner of a large aerospace company] to build a fishing boat, or something fairly innocuous, to go and retrieve the submarine without the Russians getting wind of it. Some journalists started asking questions and this phrase started being used: "The CIA can neither confirm or deny the existence or non-existence…". It's since become known as the Glomar response, after the boat. » Harriet Thorpe, « David Birkin, Mouths at the Invisible Event », *Studio International*, https://www.studiointernational.com/index.php/david-birkin-mouths-at-the-invisible-event-review, 5 février 2015 (consulté le 16 mai 2019) [traduction personnelle].

839 « New York is one big art installation. We are all part of the masterpiece ». https://davidbirkinsevereclear.tumblr.com/ (consulté le 13 juin 2019) [traduction personnelle].



David Birkin, *Severe clear part 1: Existence or Nonexistence*, 2014, tumblr réalisé par l'artiste (capture d'écran réalisée le 9 août 2019)



David Birkin, *Severe clear part 1: Existence or Nonexistence*, 2014, tumblr réalisé par l'artiste (capture d'écran réalisée le 9 août 2019)

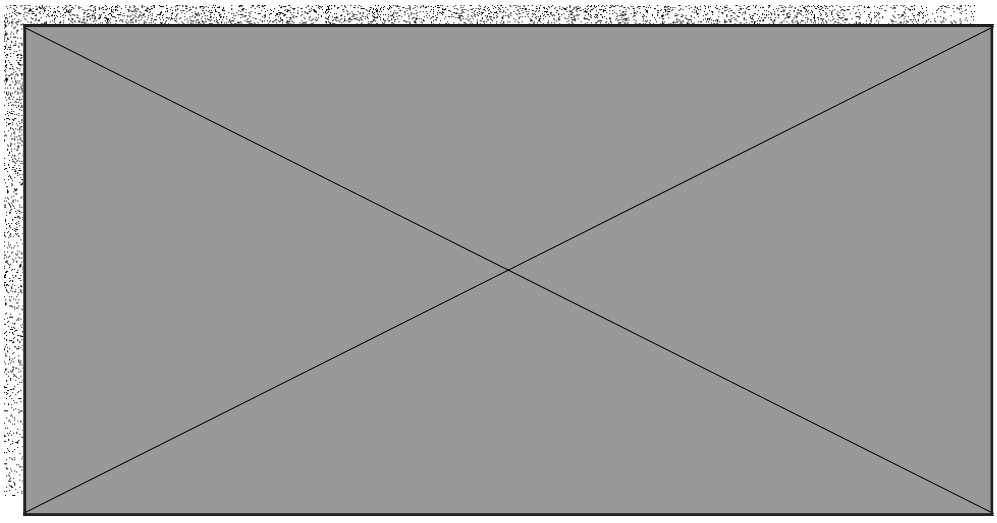
par un avion[840] ». Certains commentaires sont plus analytiques. La phrase « ironiquement existence avait déjà disparu le temps que je prenne la photo[841] » souligne le paradoxe d'une œuvre qui n'existe que le temps de son effacement progressif. Parfois, les interventions des internautes sont prises dans un récit personnel : « j'étais juste en train de m'allonger dans #mccarrenpark un #dimanche après-midi, mais je suppose que c'est un moment aussi bon que n'importe quel autre pour contempler mon #existence[842] ». Ces commentaires nous permettent de saisir la place laissée à une parole singulière et publique des spectateurs, et c'est précisément là que l'œuvre est politique, et pas seulement dans la dénonciation des secrets de divers services américains que notre culture cinématographique commune a largement transformés en lieux communs. Sans anticiper la réception d'une œuvre, il semble que la rhétorique de la réponse est si ésotérique que le lien au service secret est à l'évidence indiscernable pour les New-Yorkais, excep-

840 « Clearly the coolest thing I have ever seen some jets do ». *Ibid.* [traduction personnelle].

841 « Ironically, existence had already dissipated by the time I got this shot ». *Ibid* [traduction personnelle].

842 « I was just trying to lay in #mccarrenPark on a #sunday afternoon but I guess it's as good a time as any to contemplate my #existence ». *Ibid.* [traduction personnelle].

té pour ceux qui connaîtraient l'usage de la réponse Glomar. En décontextualisant la formule, l'artiste souligne davantage la vacuité de la réponse et permet une appropriation non prescriptive de celle-ci. L'œuvre peut ou non être saisie en tant que telle, la formule pourra donner lieu à de l'ironie ou de la philosophie, la photographie du message pourra même devenir un fond d'écran. Aucune injonction n'est produite quant à la nature, à la destination, ou aux usages de la proposition artistique. De façon totalement inattendue d'ailleurs, en réaction ou non à l'œuvre (nous ne pouvons ni le nier ni le confirmer), la CIA a ouvert un compte *Twitter* la semaine suivant l'apparition dans le ciel et a partagé le tweet suivant : « nous ne pouvons ni confirmer ni nier que ceci est notre premier tweet[843] ».



Tweet de la CIA du 6 juin 2014

Une sphère publique advient, au sens politique, précisément car les artistes produisent des espacements autorisant des co-constructions de sens qui dès lors ne maintiennent plus les internautes dans la position d'une simple audience. Ils encouragent des appropriations personnelles et des glissements inattendus qui les font advenir en sujets. De fait, le projet émancipateur est identifié par l'un ou l'une des internautes qui note en commentaire d'une photographie de l'écriture dans le ciel : « tout le secret de l'#existence est de ne pas avoir peur. Ne crains jamais ce qui va venir de toi, ne dépends de personne. Libère-toi des limites des autres[844] ». Rappelons que dans d'autres termes, qui prêtent peut-être moins à sourire, Kant écrivait : « [a]ie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise de l'*Aufklärung* [des Lumières][845]. »

Dans un contexte où les réseaux sociaux numériques sont parfois considérés comme des lieux totalement condamnables, ouverts essentiellement à l'agressivité et à la bêtise, aux opinions plutôt qu'aux idées, il est salvateur que des artistes les intègrent au sein de leurs œuvres en tant qu'espace de

843 « We can neither confirm nor deny that this is our first tweet ». « Tweet June, 6th, 2014 », compte Tweeter de la CIA, https://twitter.com/cia (consulté le 13 juin 2019) [traduction personnelle].

844 « The whole secret of the existence is to have no fear. Never fear what will become of, depend on no one. Be free of the limitations of other ». *Ibid* [traduction personnelle]

845 Emmanuel Kant, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 7.

publicisation de la parole. Car, comme le rappelle Bernard Stiegler : « la démocratie est toujours liée à un processus de publication – c'est à dire de rendu public – qui rend possible un espace public : alphabet, imprimerie, audiovisuel, numérique[846]. »

On aurait pu supposer, en contexte connecté, l'irruption d'œuvres documentaires engageant des collaborations entre l'artiste et le « public » ou divers participants, d'autant que ces collaborations documentaires existent sur les réseaux sociaux numériques. Quand bien même elles mettent en jeu des espaces communs et de multiples opinions, les œuvres d'art dont il est question ici relèvent d'une production individuelle, où l'identité de chaque artiste se détache du groupe. Les internautes ne sont pas des collaborateurs avisés de l'œuvre. La majeure partie en ignore certainement l'existence. Alors que Joan Fontcuberta annonçait une dilution de la notion d'auteur dans son manifeste post-photographique, en affirmant que « [l]es modèles de l'auteur sont redéfinis : coauteurs, création en collaboration, interactivité, stratégies d'anonymat et œuvres orphelines[847] », il semble qu'au sein des pratiques artistiques à dimension documentaire, le statut d'auteur se maintienne le plus souvent sous des modalités traditionnelles. Si les œuvres de Mohamed Bourouissa impliquent des participations avisées et actives, la fonction de documentariste demeure généralement détenue par l'artiste à l'exception de la pièce *Temps mort*, que nous étudierons plus loin pour cette raison.

Dans le cas des œuvres *Photography is* et *Severe Clear Part 1: Existence or Non Existence*, en s'appropriant des phrases ou des images destinées à une sphère restreinte, l'individu que constitue l'artiste provoque la dimension collective. S'il n'y a pas forcément d'échanges effectifs entre les internautes qui ont partagé des phrases ou des images dans des endroits disséminés de la toile, pour le spectateur, il y a bien un dialogue rendu possible par les deux artistes qui provoquent le regroupement des énonciations individuelles, dans un espace accessible au public. Or, la mise en commun des opinions individuelles aboutit à l'élaboration de l'opinion publique selon Habermas. En effet, selon ce dernier, l'opinion désignait en premier lieu « un jugement incertain et incomplètement établi[848] » et une réputation, une renommée, une considération. Il démontre cependant à travers une minutieuse étymologie que ces deux acceptions aboutissent à celle, rationnelle, d'opinion publique, entendue comme « une émanation du public éclairé[849] » qui « revêt le sens précis d'une opinion vraie, régénérée par la discussion critique au sein de la sphère publique[850] ». En rassemblant des opinions, qui individuellement

846 RSL, « Bernard Stiegler : l'open data est "un événement d'une ampleur comparable à l'apparition de l'alphabet" », *Regard sur le numérique,* https://archives.rsln.fr/fil/bernard-stiegler-lopen-data-est-un-evenement-dune-ampleur-comparable-a-lapparition-de-lalphabet, 15 mars 2011 (consulté le 16 mai 2019).

847 Joan Fontcuberta, *La Condition post-photographique*, *op. cit.*, p. 6.

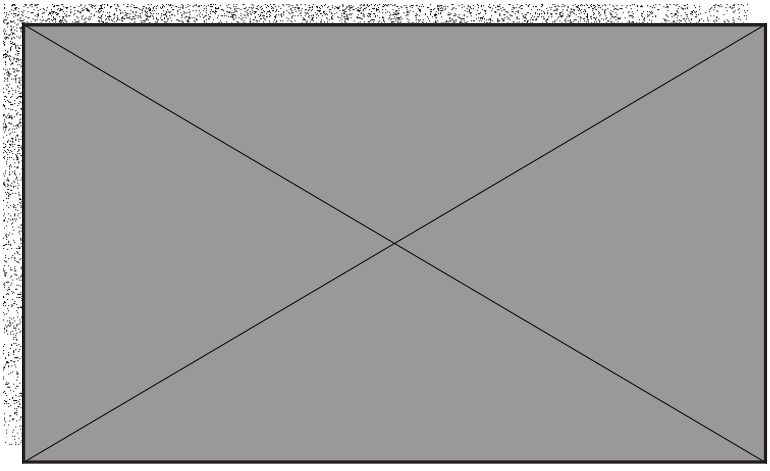
848 Jürgen Habermas, *L'Espace public*, *op. cit.*, p. 99.

849 *Ibid.*, p. 105.

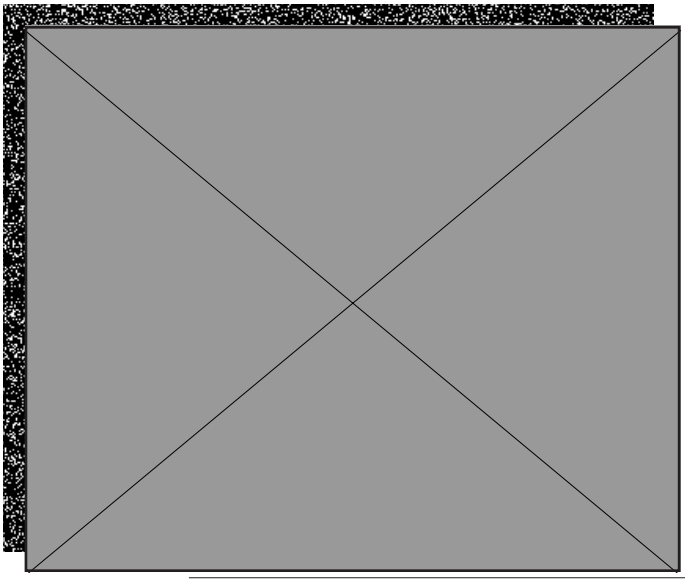
850 *Idem.*

relèvent peut-être, pour certaines, de jugements hâtifs, de présupposés, de lieux communs, les artistes engendrent une forme de conversation. Dans les deux œuvres, l'espace urbain advient comme espace politique dans le sens où s'y trouvent mises à disposition du public, des informations à discuter, où le débat est matérialisé et visibilisé.

On pourrait, cependant, s'interroger sur la déontologie d'artistes qui s'approprient des contenus sans en référer à ceux qui les émettent. Dans *Considérations éthiques sur le Project Art*[851], Ben Kinmont, artiste, éditeur, libraire, dresse un code de « bonne conduite » sous la forme d'une liste de recommandations à l'attention des artistes qui solliciteraient la participation d'au moins une tierce personne. L'auteur engage à préciser la place et le rôle de chacun au sein de la collaboration, en particulier à garantir une transparence sur la finalité du projet. Avec les œuvres dont nous parlons, les participants peuvent sembler l'être à leur insu. Cependant, il y a une nuance non négligeable à apporter, liée à l'espace social inédit que produit le web. La disparition d'une démarcation nette entre public/privé, individuel/collectif n'y a pas été aussitôt discernée, cependant elle paraît aujourd'hui si ce n'est acquise, au moins présumée. David Birkin invite *via* les réseaux sociaux ses « amis » à regarder et photographier le *skywriting* qu'il produit. C'est grâce à ces mêmes réseaux sociaux qu'il va retrouver au moyen de hashtags, notamment #skywriting et #existenceornonexistence, les photographies de l'écriture dans le ciel et les réunir sur un *Tumblr*. De la même façon, Mishka Henner identifie sur *Twitter*, grâce aux mots *photography is,* les définitions attribuées au terme photographie et les réunit au sein du livre. Les phrases et les images ont été non seulement partagées par les internautes, mais également référencées. Le *hashtag* permet d'identifier et de regrouper des données. Dès lors, ce référence-



Post sur le profil ***Facebook*** de David Birkin du 25 mai 2014 (consulté le 16 février 2018)



Mishka Henner, ***Photography is***, s.l., auto-édition, 2012, p. 92-93.

851 Ben Kinmont, « Considérations éthiques sur le Project Art », Kunstverein NY, 2005, http://kunstverein.us/events/ben-kinmont-ethical-considerations-in-project-art-practices/#more-238 (consulté le 1er mai 2019). Ce texte a été écrit avec des étudiants du California College of Art de San Francisco en 2005, puis modifié l'année suivante avec le concours de Laurel George, anthropologue de la culture et enseignante à l'Université de New York.

ment est une invitation explicite et intentionnelle à la consultation et à la réappropriation. Les internautes participent consciemment et explicitement à la mise en circulation des données, ils invitent à un futur emprunt de celles-ci en raison de la collectivisation latente des données produites par les *hashtags*. Si bien qu'il est possible d'avancer que ces œuvres ne sont jamais que l'activation d'une des appropriations consenties et programmées par les internautes.

Lev Manovich note une individualisation de l'expérience du monde à travers les médias numériques de la société post-industrielle, toujours personnalisables, ciblés et déclinables, au contraire des médias de masse de la société industrielle, qui, reproductibles à l'identique, proposaient à tous les mêmes biens de consommation[852]. Si on peut reconnaître avec lui cette singularisation, il semble aussi que se produit, à travers les médias en ligne et l'espace public qui s'y dessine, une subjectivation engendrée par la force du collectif. Et ces œuvres laissent justement à penser que l'émancipation peut ne plus être pensée seulement comme une faculté qui se déroule à l'échelle de l'individu seul, mais aussi comme la résultante d'échanges interhumains[853]. Ce pluralisme est également présent dans ces deux œuvres qui mettent en jeu plusieurs espaces accessibles au public dont la porosité semble spécifiquement qualifier la constitution de l'espace de débat contemporain.

b• Un écheveau d'espaces publics

Dans des galeries ou des musées, David Birkin expose une photographie de l'intervention aérienne décrite ci-dessus, la lettre de la CIA, et le *Tumblr* sur un écran tactile. La dimension artistique du projet est alors clairement annoncée par un ensemble d'éléments relevant de la para-œuvre[854] comme le cartel, des textes, des outils de médiation, qui viennent susciter d'autres interprétations. La première partie du titre, *Sevear Clear*, renvoie à un terme d'aviation utilisé par les pilotes pour désigner des conditions de visibilité idéales, pour voler… et bombarder. L'artiste explique en effet que :

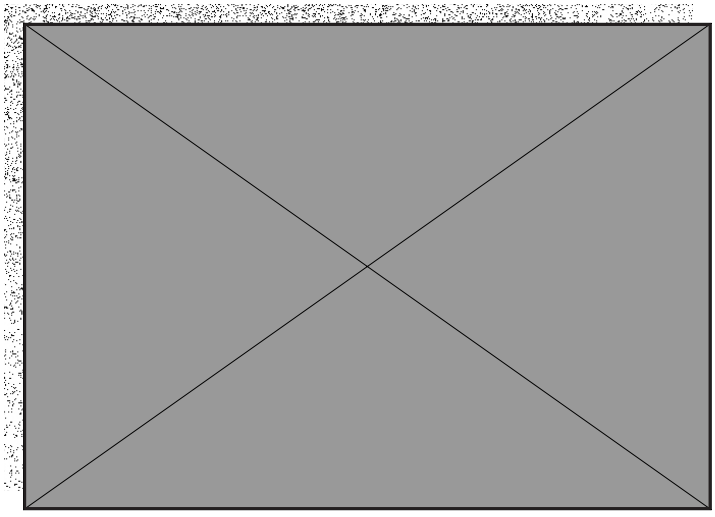
> Si vous écoutez des interviews d'enfants et d'adolescents du Waziristan, ils sont terrorisés à l'idée de sortir les jours ensoleillés. Les drones ne fonctionnent pas en cas de couverture nuageuse parce que ceux qui les contrôlent ne peuvent pas voir correctement, alors maintenant, dans un sens, ce symbole de l'innocence et de la beauté

852 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 119-120.

853 Cette idée est formulée par Joëlle Zask au sujet de l'art en général : « Que l'autonomie soit le produit d'une certaine qualité de l'association interhumaine, et non une faculté individuelle, c'est là une proposition qui pourrait provoquer un grand remue-ménage dans [la] théorie libérale et démocratique ». Joëlle Zask, *Art et démocratie*, *op. cit.*, p. 113.

854 Michel Gauthier élabore le terme de para-œuvre sur le modèle du paratexte de Genette cité par Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, *op. cit.*, p. 89.

d'une journée ensoleillée avec un ciel bleu est devenu terrifiant pour beaucoup de gens[855].



Mishka Henner, ***Photography is***, 2010, impression, vue de l'exposition From Here On présentée aux Rencontres d'Arles du 4 juillet au 18 septembre 2011

Quant à la photographie qu'a réalisée lui-même David Birkin, elle a été prise depuis l'emplacement des Twin Towers disparues, et le ciel parfaitement azur n'est pas sans rappeler celui présent sur les images qui nous habitent collectivement depuis le 11 septembre 2001.

Outre la façade de l'International Center of Photography et le livre, l'œuvre *Photography is* a été présentée sous la forme d'un grand lé imprimé dans l'édition des Rencontres d'Arles intitulée *From Here On*, dédiée aux nouvelles pratiques photographiques, en 2011. La reproduction de quelques-unes des pages du livre introduit également l'ouvrage *Post-Photography : The Artist with a Camera*[856], que Robert Shore consacre à ces mêmes démarches. Dans ces deux contextes, l'œuvre manifeste la vitalité des débats qui entourent les usages de la photographie dans le champ de l'art contemporain et a valeur d'activateur de discussion.

Ces deux œuvres se développent selon des modalités d'existence successives, en concordance avec des espaces de constitution et de visibilité distincts : de l'espace urbain au web – *via* une plateforme de partage d'images –, avant d'être réactivée dans des espaces muséaux chez David Birkin, et du web – *via* un réseau social numérique – à l'espace urbain ou institutionnel chez Mishka Henner. En reliant ces espaces, les deux productions artistiques tendent à montrer la potentialité du web et des lieux urbains ou institutionnels à advenir en tant qu'espaces publics, selon la définition qu'en a donnée Habermas, c'est-à-dire en un espace de débat, de discussion, de mise en doute d'une part, de collaboration, de co-construction et d'édification d'un sens collectif d'autre part. Toutefois, il semblerait que ces lieux émergent dans une porosité les uns avec les autres, comme le suggèrent les deux œuvres analysées, plutôt que dans une autonomie.

La chercheuse en philosophie de l'art Aline Caillet a remarquablement synthétisé dans *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, les théories relatives à l'art et l'engagement. Dans l'hé-

855 « If you listen to interviews with kids and teenagers in Waziristan, they're terrified to go out on sunny days. The drones don't operate during cloud cover because their censors can't see properly, so now, in a sense, this symbol of innocence and beauty of a sunny day with a blue sky has become terrifying for a lot of people. » David Birkin dans Harriet Thorpe, « David Birkin, Mouths at the Invisible Event », art. cit. [traduction personnelle].

856 Robert Shore, *Post-Photography*, *op. cit.*, p. 6.

ritage des écrits de Theodor W. Adorno, elle s'interroge sur les conditions de constitution d'un art critique et distingue deux attitudes dans l'art moderne : celle des avant-gardes cherchant à fusionner l'art et la vie et celle de l'art moderne autonomisant l'art en un domaine pur. Bien que les deux stratégies soient politiques, elles n'y parviennent pas de la même façon. En rompant avec la figuration, la peinture abstraite se libérait, elle s'arrachait des conventions religieuses et bourgeoises dont l'art se faisait le relais depuis des siècles. Tandis qu'en confondant art et vie, l'avant-garde rêvait d'un art par et pour le prolétariat. Plutôt que de renvoyer dos à dos ces deux voies, la théoricienne formule l'idée que la seule condition d'un art critique est un art qui s'autonomise du réel tout en s'y immisçant :

> comment « se fondre sans s'y confondre », s'y plonger, s'immerger, sans pour autant fusionner avec lui ? Telle est la situation de tout art à velléité critique, prise incessamment entre deux feux. […] Il s'agit donc de produire des signes susceptibles de s'ajouter au réel et, par là même, s'arracher à sa simple déclinaison, sans reconduire un régime du symbolique[857].

Ici, les œuvres produisent bien des représentations tout en s'immisçant au sein du réel à quatre reprises. D'abord, par leurs modalités d'émergence dans l'espace public physique ou numérique, elles extraient l'expérience artistique du *White Cube* qui visait à autonomiser l'art de la réalité. Puis, les artistes recourent à l'image technique qui parmi les types de représentations visuelles induit le rapport le plus intense au réel. En outre, ils s'appuient sur un récit de la réalité : les témoignages d'une apparition dans le ciel et des réflexions sur le médium photographique. Enfin, les œuvres intègrent des médias qui conditionnent la perception du monde qui nous entoure. En réunissant ces diverses caractéristiques, les œuvres de Mishka Henner et de David Birkin semblent bien « se fondre » dans le réel « sans s'y confondre ».

Par ailleurs, la fragmentation des œuvres dans l'espace urbain, les médias sociaux et le musée évoque une pluralité d'espaces publics qui trouve un écho chez un autre penseur de l'espace public, le philosophe Oskar Negt. Celui-ci propose une réplique théorique au philosophe allemand, à travers l'idée d'une sphère publique oppositionnelle : celle de la sphère publique dite « plébéienne » – qu'Habermas reconnaît volontiers avoir écartée. Le dissensus entre les deux théoriciens tient par les cadrages intellectuels distincts avec lesquels ils approchent la question : la philosophie des Lumières chez Habermas, le marxisme chez Negt. Ainsi, pour le premier cet outil conceptuel est forgé sur un contexte historique concret : le modèle de la bourgeoisie du XVIIIe siècle qui s'émancipe du pouvoir absolu par des discussions portant sur des questions relevant de l'intérêt général et soumettant l'État à la critique. Tandis qu'Oskar Negt inscrit sa théorisation dans les circonstances du XIXe et du XXe siècle, si bien que cette fois-ci c'est la bourgeoisie qui est détentrice de l'idéologie dominante et c'est de sa tutelle que doit s'éman-

857 Aline Caillet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 55-56.

ciper le prolétariat. Alors que pour Habermas l'espace public se réalise à travers des dispositifs ou des institutions (la presse, les cafés, les salons), chez Oskar Negt l'espace public se produit dans l'expérience. Définie par l'auteur comme tout ce qu'un individu a le droit de ressentir, d'exprimer ou de communiquer, l'expérience est engendrée par l'activité imaginative[858]. Pour l'auteur, il faut rendre au prolétariat l'imagination qui est confisquée et endommagée par les impératifs de la production, de la consommation, de la communication de masse. Pour Habermas, l'émancipation des individus est un phénomène universel, global, transversal, chez Oskar Negt l'opposition ne se construit pas de façon unifiée, mais dans une pluralité de phénomènes contestataires. De nombreux mouvements de contestation ont semblé démontrer, ces dernières années, une porosité entre Internet et l'espace physique urbain (Révolutions arabes, *Occupy*, Nuit debout). Alors que les réseaux sociaux numériques ont favorisé des discussions, des argumentations et l'organisation de la protestation, l'espace public physique n'a pas pour autant été déserté par les contestataires qui ont occupé des places, des rues, des lieux de circulations. Le décloisonnement des espaces mis en œuvre par les artistes est donc particulièrement emblématique d'une conception de la sphère publique actuelle qui peut être envisagée sous l'angle de la multiplicité et de la porosité. En proposant l'expérience artistique comme une démultiplication de rencontres, de la plus fortuite à l'angle d'une rue d'un quartier new-yorkais ou d'un coup d'œil vers le ciel au-dessus de Manhattan, à la plus manifeste dans un espace culturel ou sur le web, les artistes pensent l'art comme une expérience ponctuelle qui vient provisoirement faire dérailler le cours ordinaire de la réalité qui se produit à ces endroits.

Les œuvres d'art étudiées dans cette recherche, quand bien même elles questionnent l'espace public et engendrent des collaborations, restent généralement des productions issues d'une initiative individuelle dans lesquelles l'identité de l'artiste prend le dessus sur le groupe. En élaborant des œuvres qui mêlent l'espace public et des espaces d'expression collaboratifs comme les réseaux sociaux numériques, les artistes viennent cependant nuancer ce constat et apporter une vision plus précise des similarités, des différences et des porosités entre l'espace public physique et Internet, de la place de l'individu et de celle du groupe, des modalités de la contribution, et des potentialités démocratiques des divers espaces. Tout en procédant au travers des images, ces œuvres montrent aussi le langage des mots dans sa capacité à clore ou à susciter le débat. Elles viennent formaliser une conception de l'espace public contemporain abordé sous l'angle de la pluralité plutôt que sous celui de l'unicité. L'effet critique du travail documentaire des artistes ne s'incarne pas dans un discours militant, mais plutôt dans leur capacité à évoquer les formes de constitution de l'espace public, et les formes de publicisation de la contestation éventuelle. Alors que l'art a souvent été envisagé comme une expérience personnelle, contingente, alors que l'entreprise docu-

858 Oskar Negt, *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007, p. 77.

mentaire a parfois mis en œuvre des stratégies de brouillage entre réalité et fiction pour relativiser la valeur du discours dominant et introduire l'idée de récits toujours subjectifs saisis au prisme de nos individualités respectives, ces œuvres proposent finalement une réhabilitation du commun. Se dégage, à l'issue de ces remarques, une tendance politique des pratiques documentaires qui s'affirme dans des contenus, mais plus encore dans des gestes, des modes d'agir, dans un *faire*, que la partie suivante s'emploie à préciser.

III.
Subvertir les rapports de production et de réception

1• Des œuvres qui *font*

Pour John Grierson, généralement considéré comme l'un des pionniers du documentaire, « un miroir tourné vers la nature n'est pas aussi important, dans une société dynamique et en changement rapide, que le marteau qui la façonne – c'est comme un marteau et non comme un miroir que j'ai cherché à utiliser le médium [le documentaire] qui est venu à ma main quelque peu rétive[859] ». De telle manière, le documentaire ne constitue pas seulement un reflet de la société, mais un outil pour la modifier et la construire. Dans le contexte historique et idéologique des années 1920-1930 aux États-Unis, la propagande nationale n'a pas la signification négative qui lui est communément conférée aujourd'hui et Grierson conçoit naturellement le cinéma comme un moyen à disposition des causes publiques, apte à modeler l'opinion générale[860]. Dans le champ de l'image fixe, Jacob Riis et Lewis Hine ouvrent la voie à une photographie à visée sociale. Le premier organisa des séances de projection de ses photographies dans l'espoir de faire changer les mentalités sur le sort des plus pauvres. Commanditées par le *National Child Labour Committee*, l'un des principaux organismes promoteurs d'une réforme du travail des enfants, les images du second participèrent à sensibiliser l'opinion publique. Peu de temps après, la section photographique de la FSA s'est appliquée à dresser le portrait photographique de l'Amérique dévastée afin de promouvoir les réformes agraires du *New Deal*. Ces quelques exemples

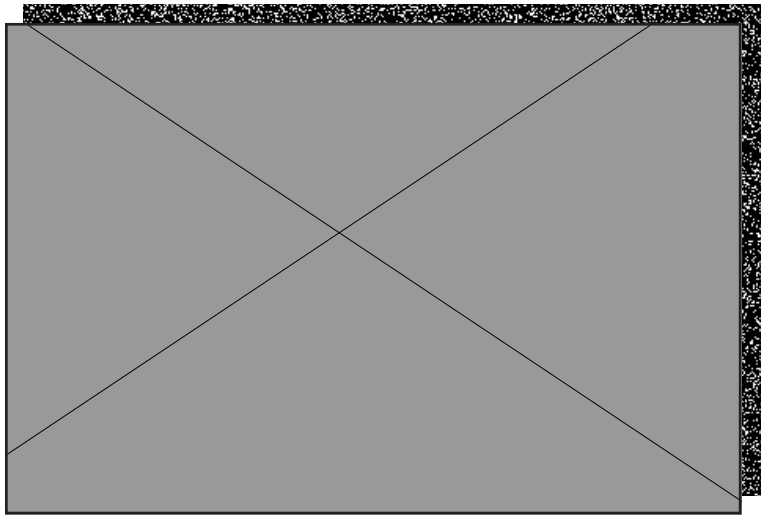
859 « a mirror held up to nature is not so important in a dynamic and fastchanging society as the hammer which shapes it – it is as a hammer not a mirror, that I have sought to use the medium that came to my somewhat restive hand. » Martha Rosler, « Post-Documentary, Post-Photography », *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, *op.cit.*, p. 240 [traduction personnelle].

860 Sur Grierson et la propagande, voir Caroline Zéau, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et "l'idée documentaire" », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°55, juin 2008, p. 52-74.

suffisent à démontrer les liens qui unissent le documentaire et le politique. Outre une évolution des mœurs ou des pensées, le documentaire draine alors des ambitions réformatrices concrètes.

Or les prétentions de l'art vis-à-vis de l'organisation effective des rapports entre les humains sont moins limpides ou évidentes. D'un art « engagé » à un art autonome, une diversité de positionnements existe. Dès lors, l'art documentaire, en déplaçant le modèle du documentaire dans le champ artistique, entraîne avec lui ces relations complexes. Si quelques œuvres documentaires à l'ère d'Internet peuvent encore induire des effets réparateurs ou entretenir des liens avec l'esprit militant, il nous semble que plus spécifiquement la portée politique réside dans un *faire*, un agir distinct de l'activisme pur. Sans demeurer seulement énonciatives, certaines œuvres, à l'aide d'outils numériques connectés, viennent altérer les modes de production des images ou modifier en profondeur le processus de la production documentaire et gagnent aussi par ces subversions une dimension politique.

a• L'artiste et la fonction critique de l'art



Mishka Henner, ***Coronado Feeders, Dalhart, Texas, Feedlots***, 2012-2013, tirage pigmentaire sur aluminium et cadre en bois, 102 × 122 cm, vue de l'exposition *Search History* présentée du 17 mars au 22 avril 2017 à la AirSpace Gallery (Hanley – Angleterre)

Bien qu'elles ne soient pas inexistantes, les images ou les œuvres qui déclenchent concrètement et immédiatement une mobilisation de l'opinion publique et entraînent des modifications notables du réel ne sont pas nombreuses. À cet égard, l'œuvre *Feedlots* de Mishka Henner est particulièrement édifiante et mérite d'être mentionnée. En 2012-2013, alors que l'artiste navigue depuis *Google Earth* à la recherche de champs de pétrole pour composer la série *Field,* il visualise des fourmillements de formes sur le territoire américain dont il peine à identifier la nature. Au terme de recherches, l'artiste découvre qu'il s'agit du bétail de fermes d'engraissement. Il entreprend alors de procéder à de multiples captures d'écran qu'il monte en les accolant pour obtenir une image en haute résolution de chaque établissement et réalise une série de sept tirages de grandes dimensions montrant six fermes du Texas et une du Kansas. Si la portée esthétisante et spectacularisante d'un tel choix formel est indéniable, la monumentalité est aussi la condition d'une lisibilité des détails de l'image, en particulier des formes minuscules qui, à la faveur d'un tirage en haute définition, se révèlent être des animaux.

Sur les images, la densité des bêtes est alarmante, tout comme la proximité fréquente d'immenses mares rouge écarlate dont l'artiste a pris soin de raviver les teintes. Alors qu'il réalise ce travail, de telles images sont prohibées dans plusieurs états américains en vertu de lois dites *Ag-gag*[861], qui interdisent aux militants de photographier ou de documenter les fermes d'élevage intensif. Cette réglementation résulte du lobby de l'agroalimentaire à l'encontre des activistes et des lanceurs d'alerte qui tentent de capturer visuellement les abus perpétrés sur les animaux dans ces complexes agro-industriels. Mishka Henner confie :

> Je ne savais pas alors qu'il était « illégal » de travailler sur ce sujet. Je n'ai appris que plus tard que l'industrie agroalimentaire avait fait passer des lois pour interdire aux reporters de photographier ses infrastructures. Naïvement, j'ai publié ces images sur mon site. Les chaînes de télévision et l'opinion publique s'en sont emparées, et les lois ont fini par être cassées. J'ai trouvé remarquable qu'un seul geste artistique puisse engendrer de tels changements[862].

Le journaliste d'investigation et militant écologique Will Potter a particulièrement médiatisé la série en la présentant comme l'inspiration de son projet d'utilisation de drones pour photographier des fermes industrielles américaines, et contourner les lois en vigueur visant à empêcher les individus de documenter la condition animale dans ces lieux[863]. Ses articles ont participé à sensibiliser l'opinion publique, et des lois *Ag-gag* ont depuis été plusieurs fois jugées anticonstitutionnelles.

Si l'œuvre a bien eu une implication concrète, force est de reconnaître, d'une part, que celle-ci est plus accidentelle que délibérée et qu'aucune volonté militante ne préexistait à l'œuvre et, d'autre part, qu'il n'existe pas intrinsèquement un pouvoir des images, mais des usages intentionnels et commentés de celle-ci[864]. Le contenu de l'œuvre, ce que celle-ci donnait à voir a en effet été approprié par des activistes à des fins politiques et mis au service de leur discours.

Néanmoins, certains artistes entretiennent une relation avec le militantisme en collaborant avec des activistes. Taryn Simon a réalisé l'œuvre *Image Atlas*[865] avec le programmeur Aaron Swartz, auquel elle s'est associée le temps d'un *hackathon* au New Museum en 2012. L'informaticien américain, parfois présenté comme un hacktiviste, a particulièrement plaidé en faveur de l'Internet libre. Il a notamment participé à développer le format flux RSS et la licence *creative commons*, il est l'auteur de nombreux articles[866]

---

861 Ag Gag est l'abréviation d'*Agricultural Gag* que l'on peut traduire par bâillon agricole. Ce terme a été popularisé par le journaliste Mark Bittman dans les colonnes du *New York Times* en avril 2011.

862 Hugo Serraz, « Google Earth me permet de travailler sur des dossiers géopolitiques », art. cit.

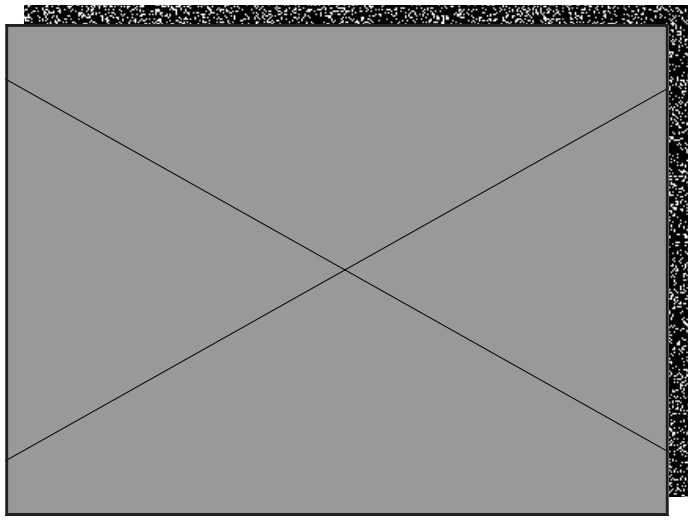
863 Will Potter, « Drone on the Farm Kickstarter Campaign », *Kickstarter,* https://www.kickstarter.com/projects/1926278254/drone-on-the-farm-an-aerial-expose?ref=discovery, 3 Octobre 2016 (consulté le 20 mai 2019).

864 Lire à ce sujet André Gunthert, « Les Images ont-elles un pouvoir ? », *L'Image sociale,* http://imagesociale.fr/6509, 2 octobre 2018 (consulté le 2 juin 2019).

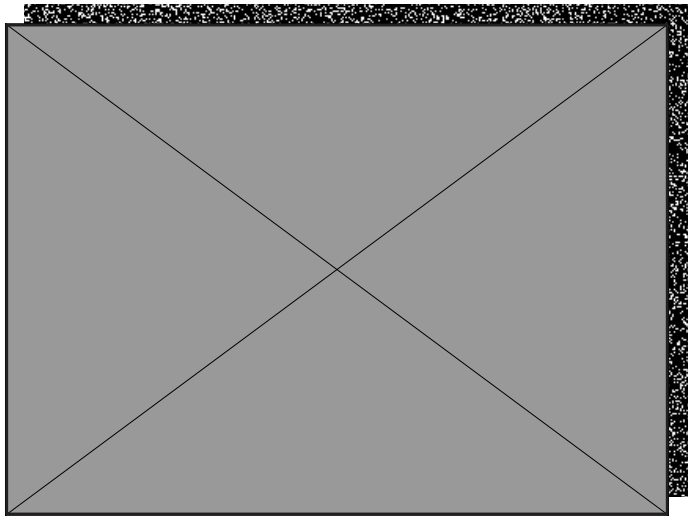
865 Présentée dans le chapitre 2.

866 Ses principaux textes sont réunis dans Aaron Swartz, *Celui qui pourrait changer le monde*, Paris, B42, 2017, 392 p.

et s'est engagé dans les campagnes de soutien à *Wikileaks,* à divers lanceurs d'alerte, et contre la censure sur *Facebook*. Accusé d'avoir téléchargé et mis à disposition des articles scientifiques disponibles sur le site de JSTOR, une archive en ligne de publications universitaires et scientifiques payantes, Swartz a été poursuivi par la justice américaine. Il a mis fin à ses jours en 2013.



Trevor Paglen et Jacob Appel Baum, ***Autonomy Cube,*** 2015, cube en plexiglas et routeur, 40 × 40 × 40 cm, vue de l'exposition *Really Useful Knowledge* présentée du 28 octobre 2014 au 9 février 2015 au Museo Centro de Arte Reina Sofia (Madrid)



Trevor Paglen et Jacob Appel Baum, ***Autonomy Cube,*** 2015, cube en plexiglas et routeur, 40 × 40 × 40 cm, vue de l'exposition *Really Useful Knowledge* présentée du 28 octobre 2014 au 9 février 2015 au Museo Centro de Arte Reina Sofia (Madrid)

L'artiste Trevor Paglen a, quant à lui, collaboré avec le défenseur des droits numériques Jacob Appelbaum, pour concevoir *Autonomy Cube* en 2014. Inspirée de *Condensation's Cube* de Hans Haacke, l'œuvre est pareillement constituée d'un parallélépipède de plexiglas. Contrairement à celle de l'artiste allemand qui contient de la vapeur d'eau se condensant en fonction de la température, la pièce de Paglen abrite plusieurs circuits imprimés. Ceux-ci sont les éléments d'un routeur permettant de se connecter à Internet via TOR (*The Onion Router*), un système d'anonymisation des connexions lors des sessions de navigation sur le web, sur lequel Appelbaum a travaillé. En plaçant le routeur dans des institutions artistiques, l'artiste se demande à quoi ressemblerait une version d'Internet plus civique institutionnellement soutenue.

Si la collaboration des deux artistes avec des experts de l'informatique s'explique par la quête de savoir-faire spécifiques, elle ne peut toutefois s'y réduire. L'implication des deux *hackers*, véritables personnalités publiques, rattache l'œuvre à un esprit militant explicite. L'origine bicéphale de ces œuvres formalise dès lors la récurrente question de l'articulation entre l'autonomie de l'art et sa relation au champ social. Selon Theordor W. Adorno « l'art n'est social ni à cause du mode de sa production, dans laquelle se concentre la dialectique des forces productives et des rapports de production, ni par l'origine sociale de son contenu thématique. Il le devient beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome[867] ». Selon Adorno, le caractère social de l'œuvre se réalise « [e]n se cristallisant comme chose spé-

867 Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004, p. 312.

cifique en soi au lieu de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme “socialement utile”[868] ». Il ajoute « [l]eur essence sociale nécessite une double réflexion sur leur être pour soi et sur leurs relations avec la société[869] ». En d’autres termes Aline Caillet écrit « [l]’aporie de l’art, c’est son caractère double : il doit être à la fois autonomie et fait social[870] ». Dans *Quelle critique artiste ?*, comme nous l’avons mentionné, la chercheuse en art retrace une histoire de cette tension esthétique entre d’une part la modernité formaliste marquée par la figure baudelairienne du Dandy, la quête d’une pureté et d’une autonomie de l’art, et de l’autre un art plus social empreint d’engagement politique. Or, nuance l’autrice, l’art, même pur, relève d’un projet d’émancipation, celui de la libération de l’art lui-même. D’autre part, l’art quand bien même il serait politique, intervient toujours de sa place spécifique : « [q]u’il tourne le dos au réel, ou qu’il l’investisse, qu’il pose comme finalité immanente la réalisation de l’art, ou comme finalité transcendante la transformation de la société, l’art le fait depuis sa position d’exception, au nom de cette autonomie, gage de sa légitimité[871] ». L’œuvre d’art est à la fois chevillée à la réalité et au quotidien des hommes et des femmes, à la sphère sociale, et à la fois autonome, puisqu’elle induit une séparation, une distinction vis-à-vis de la société. La possibilité d’un art critique, c’est-à-dire d’un art qui met en crise le politique, naît ainsi de la négociation entre ces deux dynamiques émancipatrices. Celles-ci sont conciliées dans les deux œuvres que nous venons d’évoquer, notamment à travers leur origine double, mais aussi par l’emploi très concret de systèmes ordinaires (un moteur de recherche et un réseau) dont l’usage gagne en indépendance en rompant avec l’utilisation habituelle, le « socialement utile » pour reprendre les termes d’Adorno. De même, *Image Atlas* devient une entreprise autotélique dont la visée est d’expérimenter la recherche elle-même[872]. Avec *Autonomy Cube*, Paglen installe les relais TOR, des supports technologiques de connexion au réseau Internet, dans des espaces de contemplation esthétique.

Il est éloquent que les militants auxquels s’associent les artistes soient également des *hackers*. Souvent abusivement rattaché au piratage informatique, le *hacking* (de l’anglais *to hack* : bidouiller, bricoler) désigne une forme ludique et créative d’exploration des machines et du code informatiques. Le terme de *hacker* a qualifié dès 1961 les chercheurs de l’Institut de Technologie du Massachusetts (le MIT), avant donc la création de l’ARPAnet en 1962. Cependant le concept du *hack* a rapidement été attaché à l’esprit libéral des pionniers d’Internet qui refusaient toute entrave à la libre circulation de l’information. Il implique horizontalité et collaboration. Il est également lié à la méritocratie qui fait fi des origines ethniques, de l’âge, du genre, au bénéfice de la seule habileté informatique. Il suppose une compréhension et un savoir établis sur l’empirisme, l’expérience, la manipulation. La figure du

868 *Idem.*

869 *Ibid.*, p. 314.

870 Aline Caillet, *Quelle critique artiste ?*, *op. cit.*, p. 30.

871 *Ibid.*, p. 26.

872 Sur cette question, voir le chapitre 2.

hacker met en avant une éthique caractérisée par une méfiance vis-à-vis des formes autoritaires, une soif de liberté et un accès total au savoir qui n'est pas sans rappeler à certains égards l'activité artistique. Le rapprochement paraît pertinent si on relève la similitude des gestes de bidouille, de bricolage, de *do it yourself,* de furtivité, d'esquive, communs à l'artiste et au *hacker*. Surtout Kenneth Mckenzie Wark, théoricien des nouveaux médias et de la communication, a développé dans *Un manifeste hacker*, l'idée d'une classe *hacker* à laquelle peut appartenir l'artiste. Indéfinie sociologiquement et économiquement, celle-ci est composée, au-delà de ceux qui manipulent le code informatique, de tous ceux qui créent de nouvelles perceptions du monde :

> Nous sommes les Hacker, les tâcherons de l'abstraction, à la fois les bousilleurs et les novateurs. Nous produisons de nouveaux concepts, de nouvelles perceptions, de nouvelles sensations hackées à partir de données brutes. Quel que soit le code que nous hackons, serait-il le langage de programmation, langage poétique, mathématique ou musique, courbes ou couleurs, nous sommes les extracteurs des nouveaux mondes. Que nous nous présentions comme des chercheurs ou des écrivains, des artistes ou des biologistes, des chimistes ou des musiciens, des philosophes ou des programmeurs, chacune de ces subjectivités n'est rien d'autre qu'un fragment de classe qui advient peu à peu, consciente d'elle-même[873].

Dans son manifeste, Wark redessine une nouvelle lutte des classes qui oppose la classe *hacker* à la classe vectorialiste. Ce texte est pensé comme une reprise du *Capital,* un *hack* de celui-ci, dans lequel la classe bourgeoise qui détenait et contrôlait les moyens de production matériels a cédé la place à une nouvelle classe dominante dénommée vectorialiste, dont l'hégémonie ne repose pas sur la propriété des choses, mais sur la maîtrise de l'information et de sa diffusion. La mondialisation, la désindustrialisation et la sous-traitance dérobent aux travailleurs le pouvoir de s'opposer à la classe dominante en bloquant la production, ce sont alors sur les données fluides que doit s'établir le rapport de force.

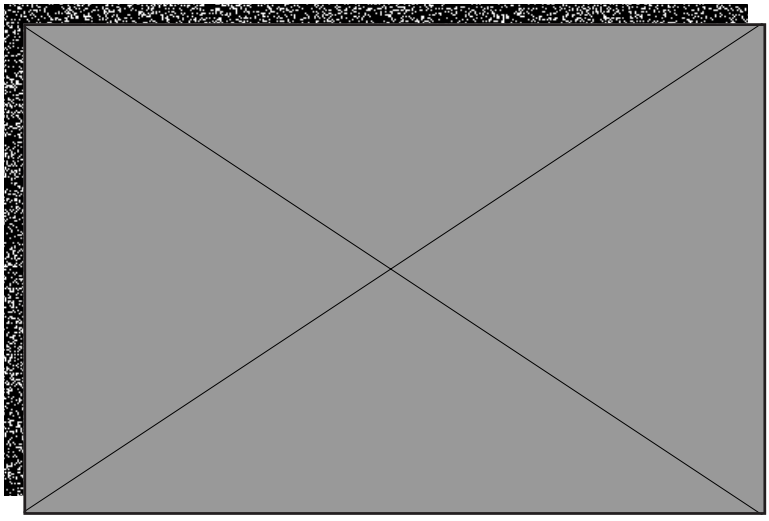
L'écriture de *Un manifeste hacker* sous la forme d'aphorismes – procédé explicitement emprunté à *La Société du spectacle* de Guy Debord – complexifie son appropriation et son usage théorique. Toutefois l'idée de l'artiste en *hacker*, bricolant, agissant, intervenant dans le système, ouvrant la boîte noire ou profanant les dispositifs, pour reprendre les termes auxquels nous avons eu recours dans le deuxième chapitre, est fertile, car elle concourt à orienter la question du politique autour du faire plutôt que du montrer et du voir. L'œuvre n'est alors pas seulement pensée comme représentation, mais comme production.

b• Altérer la fabrique des images fluides

Harun Farocki fait indéniablement figure de précurseur auprès des artistes de ce corpus en s'étant employé à déconstruire et à analyser la production des images, notamment à travers des appropriations et des mani-

873 Kenneth McKenzie Wark, *Un manifeste hacker* [2004], traduit par le collectif « Club post-1984 Mary Shelley et Cie Hacker Band », Paris, Criticalsecret, 2006, p. 32.

pulations de matériaux filmiques existants. Le remontage des séquences, la répétition des plans et l'ajout de commentaires dans ses pièces engendrent le déplacement des significations initiales des images et démontrent que celles-ci peuvent provoquer d'autres effets que ceux qui ont déterminé leur réalisation. À cet égard le moyen-métrage *En sursis* (*Aufschub*), réalisé en 2007 à partir des *rushes* d'un film destiné à la propagande nazie est particulièrement éloquent en établissant combien la *praxis* des images peut se révéler plus politique[874]. Cet esprit anime Sean Snyder quand il entreprend d'examiner l'imagerie produite par Al-Qaïda.



Sean Snyder, ***Compression.Propaganda (Department of Defense/Al-Qaeda), Group V***, 2007, tirages lightjet, dimensions ?, vue de l'exposition *Optics. Compression. Propaganda* présentée du 2 février au 10 mars 2007 à la Lisson Gallery (Londres)

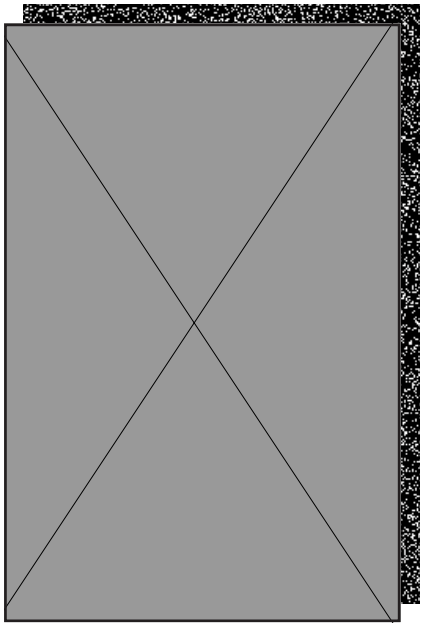
Dans l'exposition *Optics. Compression. Propaganda* qui s'est tenue à la Lisson Gallery en 2007[875], Sean Snyder s'intéresse à une vidéo réalisée par l'organisation terroriste. Considérant que le *jihad* passe également par une existence médiatique planétaire, Al-Qaïda s'est dotée d'une infrastructure de communication audiovisuelle, *As Sahab Media* (le Nuage), permettant de diffuser ses propres images. Des photogrammes, leurs agrandissements et la vidéo modifiée[876] sont présentés au public de l'exposition. Les deux séquences vidéographiques sélectionnées et isolées par l'artiste ne sont pas livrées brutes, mais répétées à trois reprises, chaque fois ralenties davantage. Au cours de la première, un homme entre dans un bâtiment et enlace un deuxième individu qui tient dans sa main droite une caméra. Malgré la faible qualité de l'image qui altère grandement la représentation, les deux visages ont été pixelisés en post-production pour mieux dissimuler l'identité des protagonistes. Dans la seconde, une caméra est filmée en train d'enregistrer un homme marchant dans un paysage pour rejoindre un groupe d'individus, avant que ces images alternent avec celles produites directement par l'appareil qui cesse alors d'être mis en abîme. Ces extraits très courts, bien que répétés et dont la lecture est progressivement ralentie, ne permettent pas de saisir réellement l'action montrée : l'identité des protagonistes reste inconnue et pas plus le lieu et la teneur de l'action ne sont révélés. En revanche la sélection et le ralentissement opérés par Snyder concentrent l'attention du spectateur sur l'objet commun aux deux séquences. Snyder rapporte avoir visionné la vidéo

874 Cette œuvre est plus amplement décrite dans le premier chapitre.

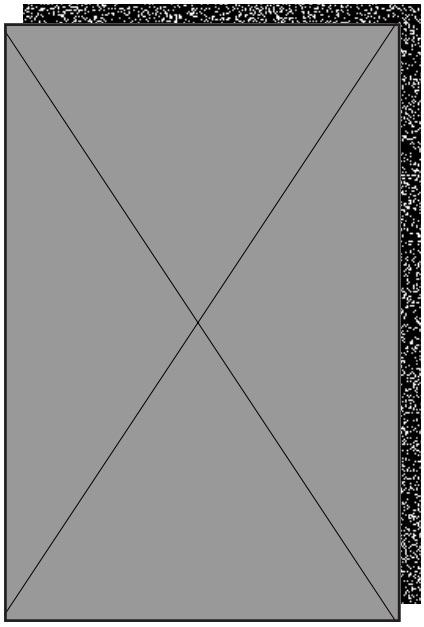
875 L'œuvre *Data Compression Us Department of Defense* de Sean Snyder, analysée dans le chapitre 3, était également présentée dans cette exposition.

876 En ligne sur http://ubu.com/film/snyder_compression1.html (consulté le 2 juin 2019).

d'Al-Qaïda[877] et s'être particulièrement intéressé à ces deux moments dans lesquelles apparaît un caméscope[878]. Après avoir excessivement ralenti la lecture des images en mouvement, et au terme d'impressions, d'agrandissements des photogrammes et de comparaison à des caméscopes de la même marque, il a reconnu le modèle Sony DCR PC-120E. Il s'avère que cette version de l'appareil est la première dotée de la technologie *Bluetooth*, offrant la possibilité aux utilisateurs, de connecter le caméscope à Internet via un téléphone ou un modem optionnel.



Sean Snyder, ***Optics. Compression. Propaganda, Apparatus (Sony DCR-PC120E)***, 2007, tirage lightjet, 90,5cm × 60,5 cm, vue de l'exposition *Optics. Compression. Propaganda* présentée du 2 février au 10 mars 2007 à la Lisson Gallery (Londres)



Sean Snyder, *Optics. Compression. Propaganda, Sony DCR-PC120E (Disassembled)*, 2007, vidéo (couleur), 1', vue de l'exposition *Optics. Compression. Propaganda* présentée du 2 février au 10 mars 2007 à la *Lisson Gallery* (Londres)

Snyder se détourne du contenu prosélytique des images d'Al-Qaïda, en prenant soin de ne conserver que les séquences consacrées à l'outil de production de la propagande qui devient l'objet de diverses variations représentationnelles. L'artiste propose dans l'exposition un cliché frontal de la caméra sur un fond neutre qu'il intitule *Apparatus (Sony DCR-PC120E)*, selon la traduction anglaise du terme dispositif qu'il reprend à Jean-Louis Baudry[879], comme il l'explique dans le texte qu'il a écrit pour le catalogue de l'exposition[880]. Dans l'extrait cité par l'artiste, Baudry se demande si l'usage supposé objectif des appareils optiques à des fins scientifiques n'en masquerait pas les effets idéologiques. Plus largement au cours de son article, l'écrivain s'intéresse aux effets spécifiques du cinéma sur le spectateur, en dehors du contenu des films et du langage cinématographique, et conclut en recommandant d'intégrer à toute théorie de l'idéologie du cinéma une réflexion sur les appareils.

Ainsi, dans le travail de Paglen l'appareil d'enregistrement connectable à Internet est désigné explicitement en tant que dispositif au sens que nous avons donné aux médias plus tôt. Sur la photographie prise par Snyder, la caméra a été ouverte et laisse entrapercevoir ses entrailles technologiques qui se perdent dans le flou à mesure de l'éloignement des plans. Son démontage a fait l'objet d'une captation vidéo intitulée *Sony DCR-PC120E (Disassembled)*. L'artiste a en effet acheté ce modèle en ligne, *via* une enchère sur eBay, et a fait fonctionner la caméra face à un miroir pendant sa déconstruction littérale. La vidéo est diffusée dans l'exposition sur un moniteur de télévision (de marque Sony) et se clôt sur un écran noir au moment

877 Intitulée *Harb ul Mustadhefeen/Qahr us Saleeb,* la vidéo datée de 2005 et diffusée par As-Sahab Media est disponible sur*The Internet Archive* à l'adresse https://archive.org/details/harbulmustadhefeen (consulté le 6 juin 2019).

878 Sean Snyder, *Optics. Compression. Propaganda.*, *op. cit.*, np.

879 Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », art. cit.

880 Sean Snyder, *Optics. Compression. Propaganda.*, *op. cit.*

même où l'exploration physique de l'appareil met fin à son fonctionnement. Bien que physiquement ouvert, réellement profané pour reprendre le terme d'Agamben[881], l'appareil en tant que boîte noire ne laisse saisir ni son fonctionnement ni les biais idéologiques qu'il induit.

Alors que le caméscope traditionnel a fourni aux amateurs la possibilité de créer leurs propres vidéos en contournant l'industrie télévisuelle, le Sony DCR PC-120E, avec sa connexion à Internet via le *Bluetooth* offre l'opportunité de partager des productions en ligne. Loin des usages amateurs habituels ou attendus, ces possibilités d'auto-représentation et d'auto-médation ont été investies par les terroristes islamistes, et l'esthétique « pauvre » engendrée par défaut est venue, contre toute attente, alimenter leur idéologie en attribuant une valeur authentique aux images. En effet, d'après Susan Falkenås qui a consacré un mémoire de Master à l'exposition de Sean Snyder :

> Les avantages de l'instantanéité et de l'accessibilité de la caméra, et le fait de pouvoir télécharger des images efficacement de pratiquement n'importe où (par exemple, depuis le site rural que l'on peut voir dans les séquences d'Al-Qaïda) s'accompagnent du prix du bruit dans les images. Cependant, ce n'est pas un prix élevé à payer. Au contraire, le bruit peut être considéré comme une vertu qui ajoute une valeur d'authenticité à la propagande d'Al Qaïda[882].

Au-delà des représentations et des sens que nous leur attribuons, le mode de production lui-même est profondément politique. C'est ce qu'affirmait déjà Walter Benjamin dans « L'Auteur comme producteur[883] » en 1934. En écho au marxisme qui considère les sociétés humaines et leur évolution du point de vue de la production, Benjamin proclame dans ce texte que la tâche d'une œuvre transformatrice consiste à reconfigurer les rapports de la production, particulièrement ceux de la production culturelle[884]. Pour être véritablement révolutionnaire, l'artiste ne doit pas se positionner face aux modes de production, mais en leur sein, car :

> L'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler, voire propager, des quantités surprenantes de thèmes révolution-

881 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 38.

882 « The affordances of instantaneity and accessibility of the camera, and it being able to upload imagery efficiently from basically anywhere, (for example the rural site that can be seen in the Al Qaeda footage) comes with the price of noise in the image material. However, that is not a high price to pay. On the contrary, the noise can be considered a virtue that adds the value of authenticity to Al Qaeda's propaganda. First of all the noise gives connotations to democratic image productions that have been facilitated by precisely equipment like the Sony video camera that allows any random person to produce and share their imagery, almost instantly, with the whole world. » Susan Falkenås, *The Networked Image and War*, Mémoire de master, sous la direction de Ina Blom, University of Oslo, 2016, p. 76 [traduction personnelle].

883 Ce texte est issu d'une allocution prononcée en 1934 à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris. Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur », art. cit.

884 Si c'est la figure de l'écrivain qui retient l'attention de l'auteur, ses réflexions sont largement applicables à l'artiste en général d'autant que l'argumentaire est déployé aussi à partir d'exemples issus du champ des arts plastiques.

naires sans mettre par là sérieusement en question sa propre existence ni l'existence de la classe qui le possède[885].

Pour expliciter son positionnement, Benjamin cite les réalisations photographiques d'Albert Renger-Patzsch, dont l'un des sujets récurrents est l'industrialisation de la Ruhr en Allemagne. Dans *Petite histoire de la photographie*, trois ans auparavant Renger-Patzsch n'était pas nommé, mais semblait déjà désigné implicitement à travers les propos de Bertolt Brecht rapportés par Benjamin et relatifs aux usines Krupp et AEG[886]. Benjamin reproche au photographe de commuer la misère, sous-entendue ouvrière, en un objet de plaisir, sous-entendu bourgeois. Il s'attaque là au livre qui a fait la renommée de Renger-Patzsch, et dont le titre *Le Monde est beau* souligne l'approche esthétique du photographe qui entrave selon lui la possibilité d'un discours critique[887]. Épurée, simple, sans fioriture, la photographie relevant de la Nouvelle Objectivité est pleinement une recherche formelle dont les sujets ne sont pas à l'abri de devenir prétextes à l'expérimentation plastique. « Nous tenons ici un exemple drastique de ce que veut dire : approvisionner un appareil de production sans le transformer[888] », dit Walter Benjamin. Cette approche fait « du combat contre la misère un objet de consommation ». Pour être politique et participer à la lutte des classes, l'œuvre doit, selon Benjamin, affecter l'appareil de production de la classe dominante. À titre d'exemple, le théoricien allemand cite les expérimentations dadaïstes. « La force révolutionnaire du dadaïsme consistait à mettre en question l'authenticité de l'art[889] », écrit-il. En introduisant des objets non artistiques dans l'œuvre, geste hérité des papiers collés de Picasso et Braque, les artistes dada bousculaient la pureté de l'art, son autonomie, son caractère exceptionnel. Ils le contaminaient en le ramenant dans le giron du quotidien, du banal, du trivial. La fabrication, donc la production, ne relevait plus du don, du génie, ni même du savoir-faire qui constituent des modes de distinction sociale, mais d'un montage aisé, rapide, accessible, d'artefacts déjà-là, modestes, voire grivois. Plus loin, Benjamin cite les photomontages de John Heartfield qui déconstruisent le mode de production que constitue la photographie. Un cliché capture un tout, une part visible du réel d'un seul tenant, il enregistre sans distinction ce qui rentre dans son cadre. Les collages, au contraire, procèdent par assemblage d'images partielles, multiples et dissonantes, d'origines et de natures diverses. La position du philosophe se résume ainsi : « la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne littérairement aussi[890] ». Cette distinction trouve un écho

885 Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur », art. cit, p. 132-133.

886 « moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoi que ce soit de la réalité. Une photo des usines Krupp ou de l'AEG ne révèle rien de ces institutions. […] Il y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué" ». Bertolt Brecht cité dans Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit.

887 À la décharge du photographe, ce titre a été donné par l'éditeur, alors que Renger-Patzsch envisageait de le nommer sobrement *Les Choses*.

888 Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur », art. cit, p. 134.

889 *Ibid.*, p. 133.

890 *Ibid.*, p. 123.

dans le texte de Jean-Luc Godard, « Que faire ?[891] » paru initiallement en 1970 dans la revue *Afterimage,* qui propose de différencier « faire des films politiques » et « faire politiquement des films ».

Pour en revenir à Snyder, la vidéo qu'il s'approprie a initialement constitué un document témoignant du quotidien des jihadistes. La banalité des scènes était certainement supposée souligner le naturalisme et donc l'authenticité des images, tout comme leur qualité médiocre. Ce qui est montré dans l'enregistrement, combiné à une diffusion rapide et plus ou moins furtive, avait alors pour visée d'augmenter les rangs islamistes de nouvelles recrues. Ce type d'images a souvent, par la suite, été considéré comme une source documentaire pour les opposants qui expertisent les vidéos des extrémistes religieux, en quête d'informations susceptibles de les orienter dans la traque des terroristes. Chez Snyder, outre qu'elles donnent à percevoir ces usages, les images documentent les effets des outils de production et de diffusion sur l'esthétique, et donc les mécanismes de la propagande. En effet, l'élaboration de l'œuvre porte atteinte non suelement au mode de fabrication d'objets matériels assimilables à la marchandise comme dans le contexte capitaliste qui est celui de Benjamin, mais aussi au moyen de diffusion des données fluides qui caractérise notre époque. Alors que la vidéo est un medium de l'image en mouvement et que celle islamiste est opérante par son partage en ligne et sa fluidité, l'artiste ralentit la succession des images, altère la nature filmique du document qu'il s'est approprié et entrave la représentation de l'action. Il procède par des arrêts et des zooms successifs qui interrompent la spécificité de l'image en mouvement (on retrouvait ces procédés de façon similaire dans *Pixelated Revolution* de Rabih Mroué). Les images d'origine numérique sont diffusées *via* un DVD sur un moniteur à tube cathodique ou déployées dans l'espace sous des matérialités analogiques diverses, en rupture avec tous les systèmes qui permettaient leur dissémination. En altérant le médium, en isolant un extrait, Snyder résorbe la signification que les producteurs originels des images entendaient leur attribuer et désamorce la fonction propagandiste que ceux-ci ambitionnaient de leur conférer. Il affirme que les ressorts techniques des images de propagande ne sont pas seulement pratiques, mais bien politiques, et que c'est donc ceux-là que l'art doit altérer pour opérer une véritable critique.

Hito Steyerl reprend l'idée d'une portée politique engendrée par une altération de la production en l'appliquant spécifiquement aux documentaires contemporains :

> Encore une fois : leur politique n'est pas déterminée par le contenu, mais par la forme. Lorsqu'elles se contentent d'imiter les stéréotypes

891 Jean-Luc Godard, « Que faire ? » [1970], dans Nicole Brenez (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 145-151.

> affectifs produits par les grandes machines privées et nationales, elles en reprennent aussi, jusqu'à un certain point, la politique[892].

Il s'avère que les œuvres de ce corpus ont en commun leur capacité à profaner les dispositifs de production et de diffusion des images numériques. Chaque fois qu'ils remédient des médias de communication au sein des œuvres (Taryn Simon et *Image Atlas,* Rabih Mroué et *33 tours et quelques secondes*), chaque fois qu'ils produisent des images artistiques à partir d'outils de surveillance ou assimilés (Mishka Henner avec *Dutch Landscape* et *Fifty-One Us Military Outpost,* David Birkin et *Eyes Only*, Doug Rickard et *An American Picture*), chaque fois, pour reprendre les termes de Vilém Flusser[893], qu'ils recourent à un appareil pour produire une forme non prévue dans le programme de celui-ci, les artistes en altèrent les usages. C'est seulement à cette condition qui réside dans les modes de production de l'œuvre, et pas seulement dans la représentation finale, que l'art évite le risque de devenir « la mauvaise conscience du néolibéralisme[894] », pour reprendre les mots de Sekula.

Au sens marxiste les modes de production recouvrent les outils, mais également les relations qui s'instaurent entre les personnes pour produire. Si comme nous l'avons écrit plus tôt, les relations entre artiste et public dans le processus de production restent relativement traditionnelles, particulièrement en termes d'auctorialité, l'œuvre de Mohamed Bourouissa intitulée *Temps mort* permet toutefois de repenser les rapports de pouvoir qui se nouent dans l'acte documentaire.

c• Partager l'acte documentaire

En 2009, l'année de la réalisation de la vidéo *Temps mort*[895], dont le titre est emprunté à un morceau du rappeur français Booba, l'usage du téléphone comme outil de création d'images artistiques est balbutiant. Si la fonction communicative d'un tel objet a été exploitée à plusieurs reprises dans l'art[896], les artistes ont alors peu recours à ce qui est encore sa récente

892 Hito Steyerl, « Le langage des choses », http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/fr, 2006 (consulté le 4 février 2016).

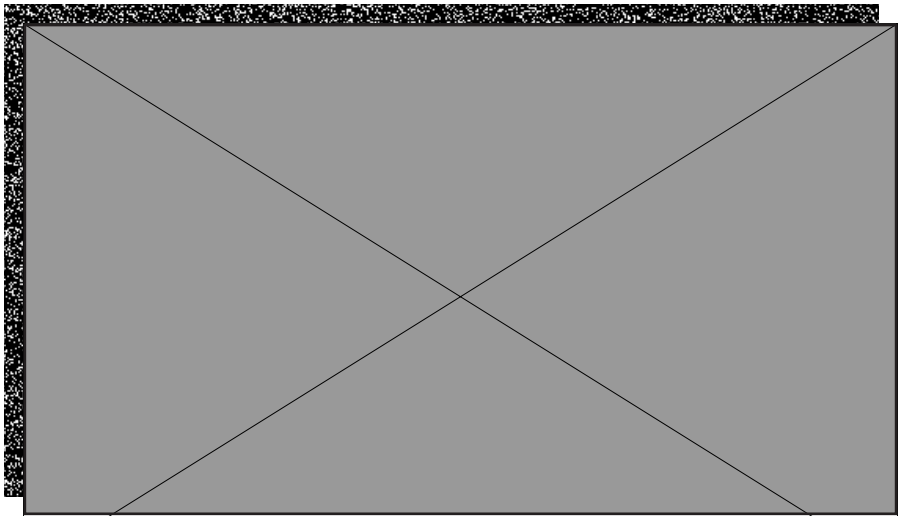
893 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 68.

894 Allan Sekula, lors de sa conférence au Jeu de Paume à Paris, le 3 décembre 2005, cité par Morad Montazami dans « Allan Sekula ou l'artiste et son terrain », dans Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger (dir.), *Face au réel : Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Lyon ; Paris, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon ; Archibooks + Sautereau éditeur, 2008, p. 223.

895 La vidéo est accessible sur https://vimeopro.com/kamelmennour/lorenza/video/78182115 (consulté le 20 mai 2019).

896 L'exposition *Art by Telephone* présentée au Musée d'Art Contemporain de Chicago en 1969 réunissait des œuvres réalisées au moyen du téléphone. Elle a été réactivée à la Panacée à Montpellier en 2013. On peut rappeler que László Moholy-Nagy avait conçu dès 1922 des tableaux en transmettant par téléphone des consignes à une compagnie de production industrielle d'enseignes émaillées afin de démontrer que la dimension intellectuelle de la réalisation artistique n'était pas plus négligeable que sa part sensible.

fonction d'enregistrement photographique ou vidéographique[897]. L'emploi du mobile comme appareil photographique ou comme caméra est, à ce moment-là, généralement réservé aux amateurs pour lesquels la possibilité du partage immédiat prime sur la qualité visuelle. C'est précisément cette opportunité qui conduit Bourouissa à l'utiliser dans le cadre de son projet artistique, au cours duquel une personne détenue documente clandestinement son quotidien à l'aide d'un *smartphone* illicitement prêté. Cette technologie offre l'opportunité de prendre furtivement des images. Surtout, l'appareil en autorisant une dématérialisation et une transmission par flux garantit l'expédition imperceptible des images hors du milieu carcéral. La discrétion inhérente au projet, les limites techniques de l'appareil et la nécessaire réduction du format des films et des photographies pour permettre leur envoi, conduisent à un extrême appauvrissement des qualités plastiques. La maladresse culmine avec une vidéo filmée au format portrait qui est montée au format paysage. Cette esthétique précaire renvoie à une pratique spontanée, sans apprentissage technique et sans impératif qualitatif qui rattache une deuxième fois l'œuvre à l'amateurisme. Celle-ci est toutefois le résultat du travail d'un créateur singulier dont le générique de fin précise le nom à travers la mention « un projet conçu par : Mohamed Bourouissa ». Ces images mettent néanmoins en jeu deux producteurs : un individu identifié comme artiste et un tiers, à qui le premier a délégué la réalisation d'une partie des images.

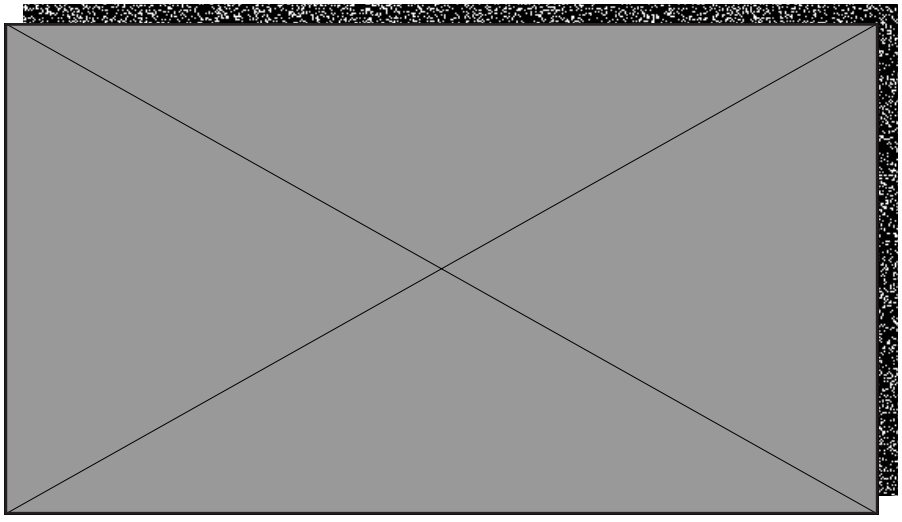


Mohamed Bourouissa. *Temps Mort*, vidéo (couleur, son), 2009, 18min5

La raison évidente du recours à la délégation réside d'abord dans l'impossibilité d'accéder au milieu pénitentiaire. En confiant la prise de vue à l'homme détenu, Bourouissa résout son incapacité à pénétrer aisément dans l'enceinte carcérale. Notons toutefois qu'un nombre non négligeable d'artistes plasticiens interviennent dans ce type de lieu à travers des dispositifs artistiques portés conjointement par le Ministère de la Culture et de la Communication et le Ministère de la Justice. Pour *Temps mort,* Bourouissa

897 On peut citer Rob Pruitt à la galerie Gavin Brown à SoHo en 2008, et David Hockney qui à partir de 2009 transforme des photographies en leur donnant l'apparence de peintures grâce à une application de l'*iPhone*.

fait entrer un téléphone clandestinement dans l'univers carcéral. Quitte à s'immiscer illégalement, il aurait pu choisir d'animer un projet artistique et d'opérer en caméra cachée. Mais ce traitement documentaire a largement été éprouvé par les médias, et les spectateurs sont familiers de l'esthétique qui en découle. Surtout, avec une caméra cachée, Bourouissa filmerait à l'insu des uns et des autres, position à laquelle l'ensemble de son travail, traversé par la figure humaine, refuse d'adhérer. Ses sujets ne le sont jamais contre leur gré. Ils sont non seulement prévenus, mais sont aussi complices de l'entreprise documentaire. Dans un contexte d'astreintes spatiales et temporelles permanentes (espace circonscrit, rythmes et déplacements imposés), l'artiste se refuse à ajouter des contraintes par des images dérobées aux sujets. En chargeant un homme incarcéré de réaliser les images, Bourouissa rend son « modèle » non seulement consentant, mais aussi acteur. JC, tel qu'il est nommé dans le générique, est de plus gratifié pour son travail par le biais d'expéditions de recharges téléphoniques.

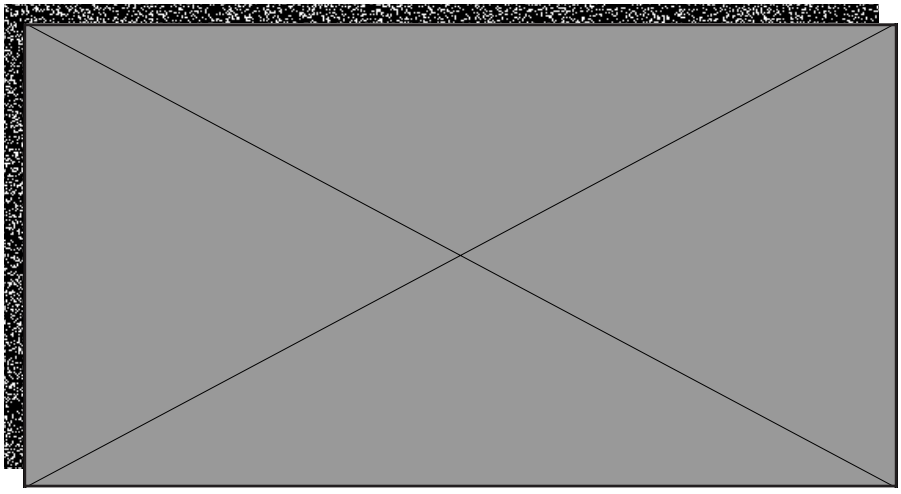


Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5

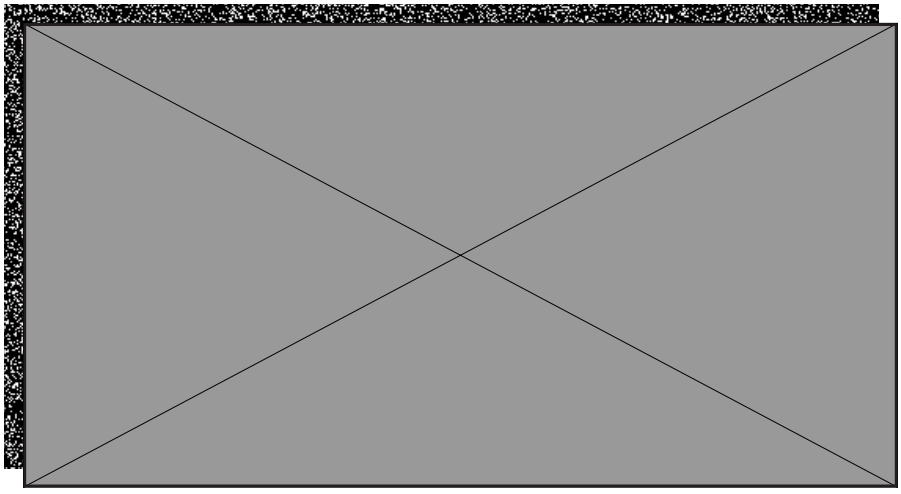
Ce paiement se double d'un échange symbolique, car l'artiste envoie régulièrement à son interlocuteur sa propre séquence enregistrée. De ce fait, JC réalise, à plusieurs reprises, ses images à partir de consignes transmises par textos et de modèles visuels envoyés par l'artiste. Le début de *Temps mort* se trouve rythmé par une réciprocité de gestes banals et quotidiens filmés : au nettoyage d'un lavabo et à un repas répondent des gestes analogues, bien que transposés dans des conditions carcérales. Avec pour différence, le caractère feint de ces moments chez Mohamed Bourouissa qui mime notamment un déjeuner devant une assiette vide.

Les images de l'artiste sont inédites au regard de celles du détenu qui les copie. Pourtant elles sont provisoires, et ne s'énoncent que pour laisser place à celles de l'« imitateur ». Ces dernières révèlent une présence physique latente derrière les images, la matérialité du corps qui tient la caméra et la perception visuelle d'un individu. Le geste d'auteur de Bourouissa réside précisément dans ce rapport au sujet : c'est en permettant l'émergence d'un autre « je » qu'il fonde son auctorialité. Et ce geste est d'autant plus fort qu'il opère dans un contexte de dépersonnalisation, voire de négation de l'indivi-

du. En déléguant la réalisation des vidéos, Bourouissa offre une autre vision sur le milieu carcéral, car il a su au préalable faire surgir un autre regard, au sens littéral, qui se manifeste concrètement quand il demande, par message interposé, à JC de filmer comme si l'appareil était ses yeux.



Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5

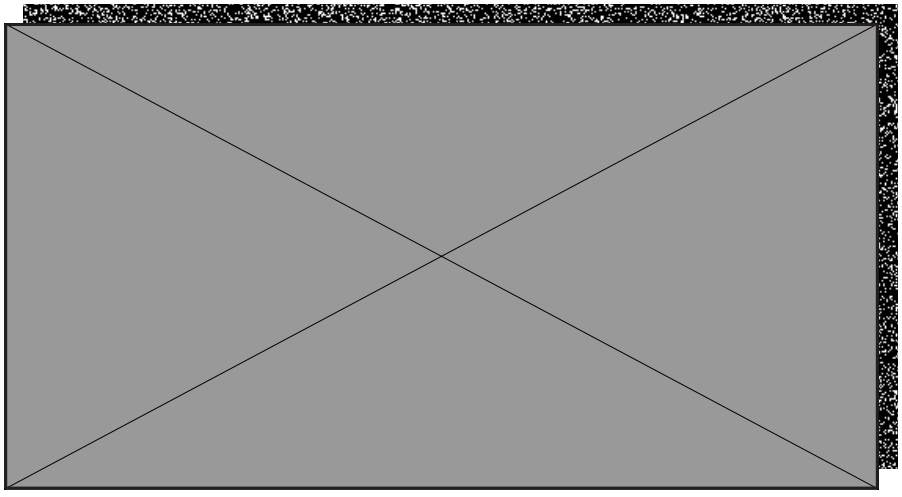


Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5

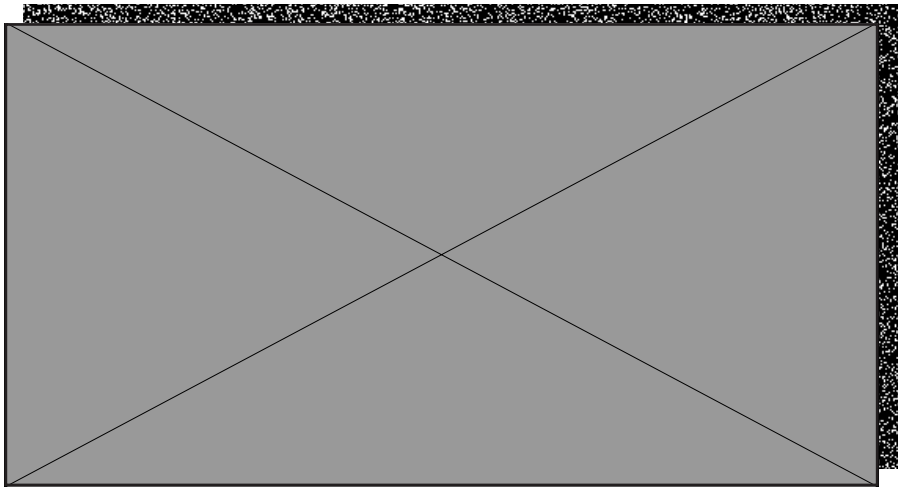
L'absence d'événement à attester, la faiblesse des données informatives et les mises en scène parfois construites à l'initiative de Bourouissa semblent éloigner le récit d'un traitement purement documentaire. Ces modalités d'énonciation tendent en effet à rapprocher le témoignage de la fiction. Toutefois, ce sont bien les rapports induits dans la production du documentaire qui sont interrogés ici. Ces rapports de production sont à entendre au sens marxiste de la formule, c'est-à-dire comme les relations sociales qui s'instaurent entre les personnes autour de la production. La réalisation de tout documentaire engage des liens entre le documentariste et la ou les personnes documentées qui peuvent entraîner des implications de dépendance ou de pouvoir. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, Martha Rosler a, avec virulence, souligné l'ambivalence de projets documentaires qui malgré de bonnes intentions, et l'incarnation apparente d'une sensibilité réformiste rejouent les mécanismes de domination :

> Cette volonté d'améliorer les choses, que partageaient Riis, Lewis Hine et quelques autres, contrastait avec le pur sensationnalisme qui motivait la plupart des journalistes à s'intéresser à la classe ou-

vrière. Ces photographes impliqués dans la propagande en faveur du travail social plaidaient pour la réparation des injustices au travers d'images qu'ils associaient à d'autres formes de discours. [...] Les réformateurs tels que Riis et Margaret Sanger appelaient avec force non seulement à éprouver de la compassion envers les pauvres, mais aussi à se préoccuper du fait que les ravages de la pauvreté – parmi lesquels le crime, l'immoralité, la prostitution, les maladies, le radicalisme – pourraient menacer la santé et la sécurité de la bonne société. Leurs injonctions avaient souvent pour but de réveiller les intérêts égoïstes des privilégiés. La notion, solidement argumentée, de charité trouva plus d'écho que les appels à l'autoprotection. Mais ne nous y trompons pas. La charité milite pour la préservation de la richesse et les documentaires réformistes [...] donnent forme à un argument de classe – enchâssé dans les valeurs de l'éthique chrétienne – selon lequel quelques concessions nécessaires permettront de conjurer le danger incarné par les classes inférieures[898].



Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5

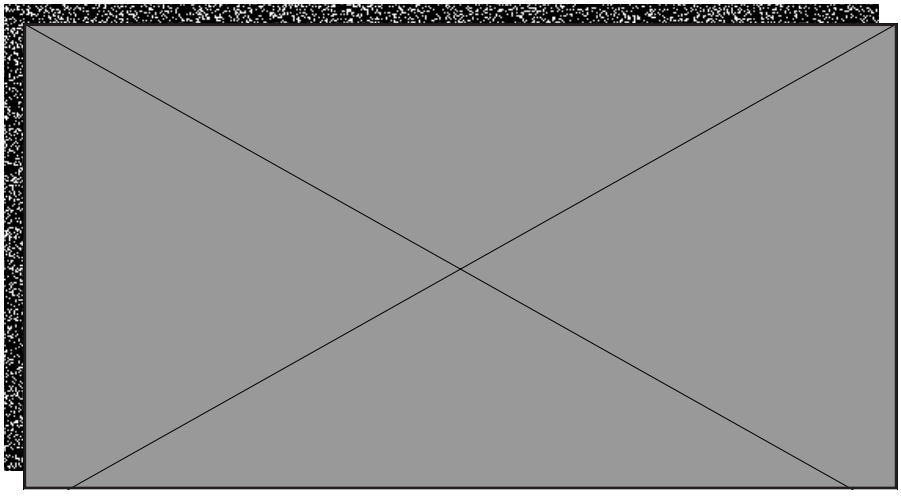


Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5

En reprenant ici la perspective marxiste élaborée par Walter Benjamin dans *L'Auteur comme producteur*, on peut dire que Rosler déplore l'approvisionnement de l'appareil de production, plutôt que sa transformation par l'entreprise documentaire. L'artiste-théoricienne souligne ainsi la nécessité de ne pas seulement penser l'œuvre comme représentation, mais d'examiner

898 Martha Rosler, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire », art. cit., p. 167-168.

les mécanismes dont elle relève et qu'elle perpétue[899]. Outre des moyens ou des outils, les rapports de production en général induisent des relations interpersonnelles, qui dans le cas d'une œuvre à visée critique, ne peuvent être exclues du projet artistique sous peine de concourir à reconduire les phénomènes représentés et mis en cause. L'usage du *smartphone*, dont on sait le rôle qu'il a joué dans la généralisation du selfie[900] et de l'auto-représentation, autorise le détenu à prendre la main sur l'image qu'il produit de lui-même plutôt que de subir l'image créée par un tiers, artiste et libre. L'outil communicationnel que constitue le téléphone induit un rapport d'équivalence qui place provisoirement les deux interlocuteurs, Mohamed Bourouissa et JC, à égalité. En choisissant de garder au montage les « modèles » fournis, en opérant sous la forme d'un chassé-croisé qu'il rend visible, l'artiste s'engage lui aussi par l'image, auprès du spectateur, et tout autant que son sujet. Le dialogue entre les deux individus, maintenus hors de portée l'un de l'autre par des contraintes physiques, est rendu possible par l'image dématérialisée et l'outil conversationnel. Ce même instrument conduit à ne pas distinguer plastiquement l'expression des deux protagonistes, car il met en circulation des images homogénéisées et un langage texto qui neutralise de potentielles différences d'énonciation[901]. Par ce positionnement équivalent, l'artiste essaie de ne pas se compromettre dans une forme d'instrumentalisation de l'autre aux seules fins de la réalisation d'une œuvre. En témoigne la relation amicale qui filtre à travers les textos empreints du champ sémantique de la fraternité : « frère », « refre », « prends soin de toi », « poto ».



Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5

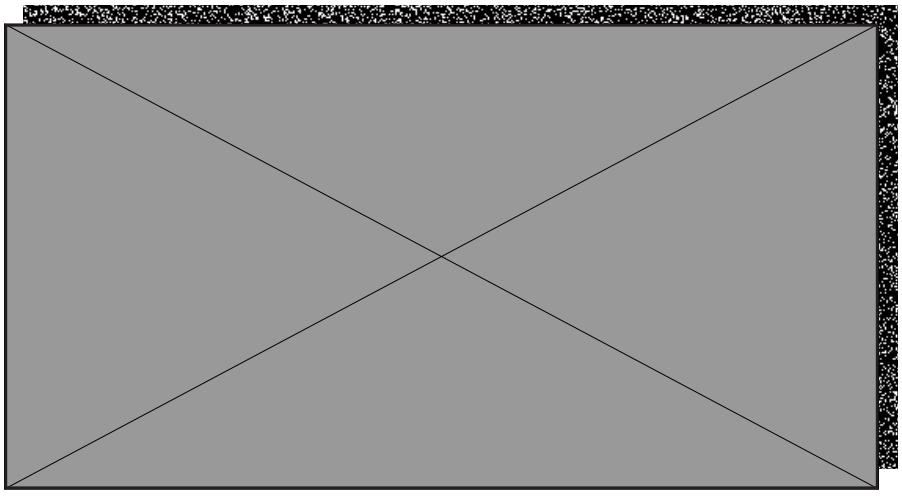
Alors que la première partie du film fonctionne sur une relative réciprocité des échanges, à l'exception des divergences mentionnées, la seconde

899 Voir les partis-pris de ses propres travaux comme *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72) et *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (2004-2008) qui mêlent dans des photomontages des photographies mises en scène et des images d'actualité ou de magazines.

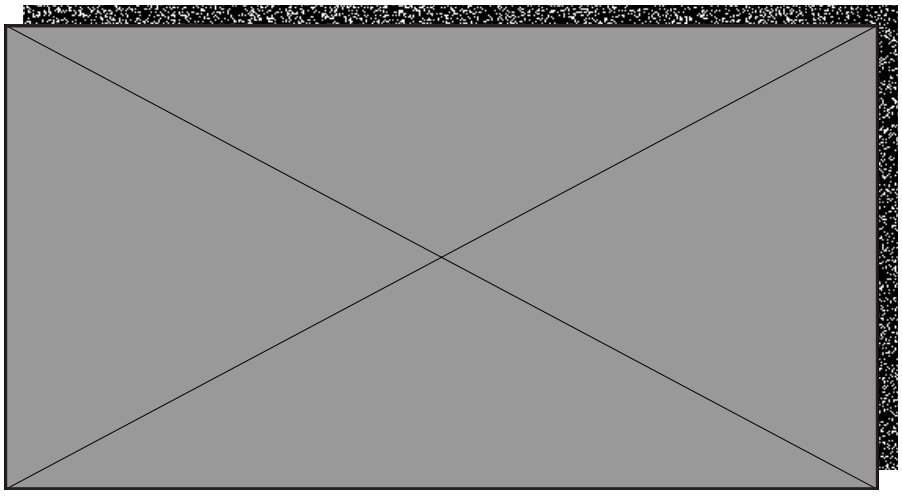
900 Joan Fontcuberta, « La danza sélfica », *La furia de las imágenes*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 83-130 ; André Gunthert, « La Consécration du selfie », *L'Image partagée. La Photographie numérique*, *op. cit.*, p. 151-170.

901 Toutefois, seul le texte des messages de JC s'affiche, au contraire de ceux de Bourouissa qui ont fait l'objet d'une capture d'écran laissant apparaître les icônes de la messagerie et du téléphone (l'heure, la charge de la batterie, etc.).

repose davantage sur la dialectique. À 5 minutes 49, Mohamed Bourouissa propose de transmettre à JC des images de l'espace public parisien. Un silence matérialisé par un écran noir suit cette suggestion, avant qu'elle ne soit acceptée. La réciprocité des images cesse, car la rue est précisément le lieu de socialisation dont est privé son interlocuteur. À partir de ce moment, la similarité de nature des activités ne fait plus que souligner les différences dans leur déroulement dues à des circonstances fort divergentes. Une main masculine qui se glisse dans un pantalon, des perspectives arrêtées par des murs d'enceinte quand elles ne sont pas entravées dès le premier plan par la présence d'une grille et une prise de vue statique se chargent d'une signification brutale face à des caresses féminines sur un torse nu masculin, face à un panorama enneigé, ou encore face au défilement d'un paysage derrière la vitre d'un train. C'est dans cette friction que l'on saisit l'inégalité entre ce qui est accessible à l'un et refusé à l'autre. Le détenu ne peut plus être le simple interprète des consignes de l'artiste et toute la singularité de sa condition jaillit.



Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5



Mohamed Bourouissa. ***Temps Mort***, vidéo (couleur, son), 2009, 18'5

Confier la réalisation d'une partie de l'œuvre à un tiers ne remet pas ici en cause le rôle de l'auteur comme cela se produit parfois dans les arts visuels. La délégation n'est pas l'instrument de contestation de la paternité artistique, ou une interrogation sur la légitimité d'une telle identité. Dans

Temps mort, Bourouissa s'évertue à ne pas parler à la place de son sujet, mais avec son sujet. Sans renoncer à son statut d'auteur, sans disparaître, il aménage les conditions de visibilité d'un autre regard, conditions rendues possibles par ses propres mots et ses propres images. S'engager dans et par l'image tout autant que son sujet lui évite les écueils de l'assujettissement. L'appareil photographique couplé au téléphone autorise cette organisation en miroir qui défait les relations habituelles du documentaire entre le sujet documenté et le documentariste. C'est là justement que réside la dimension politique de ce projet artistique. Comme le note Christine Buignet, le téléphone est le support d'une relation illégale, il est le moyen d'une opposition qui se fait résistance, il permet de « faire circuler des signes de liberté dans un espace qui la contraint[902] » et d'opérer alors « l'inversion effective des pouvoirs du regard[903] ».

Les rapports de dépendance et de domination entre documentariste et documenté sont inhérents à l'entreprise documentaire. L'appareil, au sens que Pierre-Damien Huyghe donne à ce terme[904], d'auto-documentation et d'auto-représentation que constitue le *smartphone* permet de renverser ces rapports dans l'œuvre de Mohamed Bourouissa. Ces retournements engendrent une « contre-visualité », selon le sens que Mirzoeff attribue à cette expression, c'est-à-dire un « droit de regard » qui s'oppose à l'autorité de la visualité. Outre sa non-iconicité, la contre-visualité advient du fait de « faire » dit le théoricien. Il ne s'agit pas seulement pour les artistes d'observer ou de donner à voir, mais d'exercer une *praxis*. Le *faire* déjoue l'autoritarisme du message pour proposer une alternative mise en acte. S'il existe une production par l'artiste « en acte », nous nous demandons s'il existerait une réception par le spectateur pareillement « en acte », qui pourrait ne plus être considérée comme une activité exclusivement sensible, contemplative et théorique.

2• Poursuivre l'indistinction penser-agir chez le spectateur

Il a été question de la provenance des images : du réel auquel elles se réfèrent, de leur genèse en termes de production artistique, de leur trajet au moyen des médias d'information et de communication en général, ou plus spécifiquement culturels comme le musée et le livre. Il s'agit maintenant de s'interroger sur leur destination.

Le développement des nouvelles technologies numériques et du web a offert aux usagers la possibilité de s'approprier, modifier, créer, partager des contenus, autrement dit, de faire, de produire. Il semble bien que les artistes

902 Christine Buignet, « *Temps mort* de Mohamed Bourouissa – Quand l'artiste produit du document, hors la loi », dans Jean Arnaud et Bruno Gosse (dir.), *Document, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence ; Bruxelles, Presses universitaires de Provence ; Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015, p. 119.

903 *Idem.*

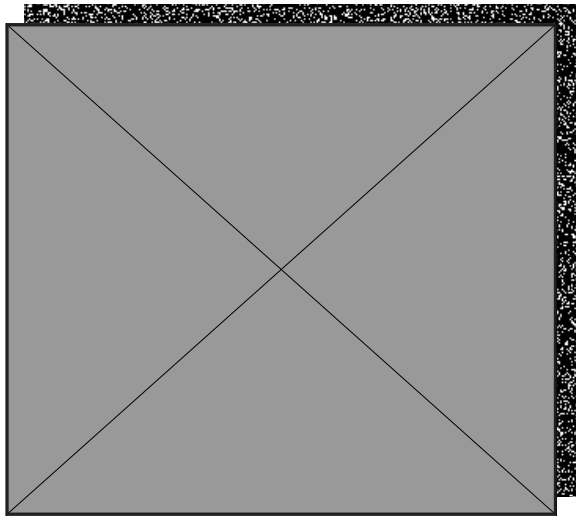
904 Pierre-Damien Huyghe, *L'Art au temps des appareils*, *op. cit.*

qui documentent le monde à l'ère de l'image fluide prennent en compte ces spécificités à l'heure d'élaborer leurs œuvres. À l'exception d'*Image Atlas* de Taryn Simon et Aaron Swartz, le spectateur n'est pas invité à interagir littéralement avec l'œuvre, mais l'idée d'une dimension critique inhérente aux modes de production de l'œuvre semble trouver son pendant du côté de la réception par le spectateur et renouveler la théorie de Jacques Rancière, selon laquelle le spectateur est émancipé[905] par l'expérience artistique dès lors que regarder et agir ne sont plus distingués.

a• Déconstruire le processus des images

À l'heure où sans paramétrage délibéré, les vidéos se déclenchent sur les murs des réseaux sociaux numériques sans même être actionnées, certains artistes se demandent comment retrouver une souveraineté face à celles-ci. Plus particulièrement, ils s'intéressent aux images qui relaient des actes barbares, car leur diffusion et leur visionnage relativement aisés sur le web ravivent intensément la question de l'aliénation provoquée par les images de violences. Plutôt que de condamner la représentation, ils s'intéressent à la relation qui s'instaure entre celui qui la produit et celui qui la regarde. Ainsi, certaines de leurs œuvres font apparaître les images comme des processus qu'elles s'emploient à déconstruire.

Sand in the Eye[906] de Rabih Mroué, créée en 2018, s'y efforce en examinant des images de violences emblématiques de notre contemporanéité : les vidéos de décapitation d'otages partagées en ligne. Les dispositions formelles de cette conférence non-académique sont analogues à celles de *Pixelated Revolution* étudiée précédemment. Assis à un bureau, tel un conférencier, l'artiste commente des vidéos de recrutement de Daech que l'État Islamique diffuse par Internet. Il propose d'analyser les méthodes d'enrôlement de ses adeptes par l'organisation terroriste au moyen de la propagande visuelle et également d'examiner la gestion de cette croisade médiatique par les pays occidentaux. Mroué débute sa communication en relatant, photographies à l'appui, avoir reçu dans sa boîte aux lettres une clé USB sur laquelle est gravée l'adresse web www.lfv.hessen.com[907]. Après quelques recherches en ligne, les initiales LFV se révèlent être l'abréviation de *Landesamt für Verfassungsschutz*. En d'autres termes, la clé USB

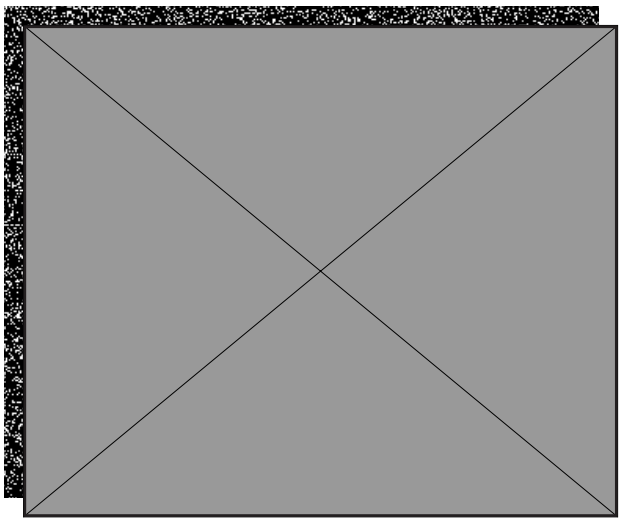


Rabih Mroué, ***Sand in the Eye***, 2011, Conférence non-académique, 65'

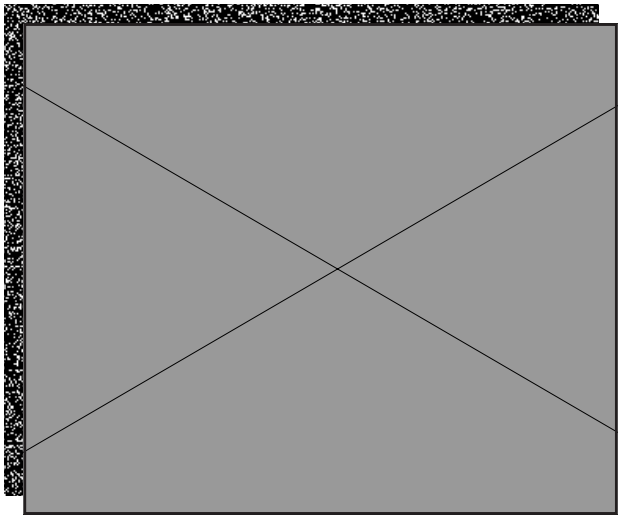
905 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*

906 Nous avons vu cette conférence lors de sa présentation au Bal, le 21 mars 2019. Pour des raisons de langue elle a été réalisée en français à deux voix : par l'artiste et une comédienne, Laure-Lucile Simon. L'artiste nous a également fourni le texte en anglais.

907 Cette adresse n'était pas valide lors de notre recherche le 28 mai 2019.



Rabih Mroué, ***Sand in the Eye***, 2011, Conférence non-académique, 65'



Rabih Mroué, ***Sand in the Eye***, 2011, Conférence non-académique, 65'

semble provenir de l'Office Fédéral de la Protection de la Constitution à Hessen, en Allemagne, une agence des services secrets allemands. Grandement surpris de cet envoi, l'artiste raconte avoir branché l'objet à son ordinateur et découvert lors de l'affichage de son contenu à l'écran, un fichier renfermant de nombreux films et clips de propagande réalisés par Daech. S'étant promis d'éviter, tant que cela serait possible, de regarder des vidéos de décapitation, il se refuse à lancer la lecture par peur d'en activer une et confie le support de stockage numérique à un proche, auquel il délègue le visionnage. Deux jours après, sa pénible tâche accomplie, l'ami dévoué montre à l'artiste l'extrait d'une des vidéos, au motif que, dans celle-ci, un terroriste ressemble étonnamment à Rabih Mroué. Ce dernier en convient, puis l'auditeur de la conférence à son tour, tant l'homme est son sosie. L'artiste entreprend alors de retrouver les circonstances dans lesquelles lui a été dérobée son image. S'il n'y parvient pas immédiatement, cette quête devient prétexte à mener une analyse de l'imagerie de Daech et à discerner les opérations successives à l'œuvre dans la propagande visuelle de l'organisation terroriste, finalement à présenter les vidéos islamistes comme des manœuvres qu'une œuvre d'art peut venir interrompre.

Mroué raconte avoir été invité à postuler pour jouer le rôle de Saladin dans le film *Kingdom of Heaven* réalisé en 2005 par l'américain Ridley Scott. Dans l'incapacité de se déplacer à Londres pour y être auditionné, il avait enregistré une scène en vidéo, depuis chez lui à Beyrouth. Au cours d'une séquence qui se révèle amusante, le spectateur découvre l'artiste, plus jeune, tentant maladroitement d'interpréter un chef guerrier. Peu convaincant, l'essai n'avait pas séduit la production, qui lui proposa un second rôle :

> En contrepartie, ils offrirent de me donner une ligne pendant la bataille. Je me suis imaginé dans la bataille de Hattin en criant : « En avant, en avant vers Jérusalem ! », avec les armées arabes derrière moi et Saladin devant moi. Je me suis donc rendu de Beyrouth à Marrakech, où un bus climatisé nous a conduits jusqu'à la ville de Ouarzazate. De là, j'ai rejoint les armées arabes sous la direction de l'acteur syrien Ghassan Massoud, qui jouait le rôle de Saladin. Là, j'ai découvert que la phrase que je devais crier pendant la bataille était

> « Allahu Akbar ». J'ai accepté à contrecœur. Mais heureusement, la phrase a été coupée au montage et il ne reste que la bataille[908].

Mroué projette l'extrait d'une vidéo de propagande islamiste au sein de laquelle cette scène de combat est insérée. Il s'interroge avec ironie et inquiétude, « qui nous a recrutés pour rejoindre ISIS […] ? Comment ça se passe ? […] Je me demande comment des milliers de personnes vont d'un endroit à un autre et finissent par se retrouver avec ISIS un jour et le jour suivant avec une autre organisation, un autre parti ou une autre occupation, contre leur volonté. C'est ce que signifie être un figurant[909] ? ».

Au détour de cette anecdote, Mroué met à jour l'une des manœuvres visuelles de l'État Islamique qui consiste à s'approprier des stéréotypes et des dogmes des fictions hollywoodiennes, autrement dit des formes et des extraits de productions culturelles occidentales imaginaires, pour les intégrer au sein de sa propagande. Le glissement des codes de la fiction au sein d'une représentation qui tend à se faire comprendre comme authentique est particulièrement déstabilisante pour les spectateurs de la vidéo de Daech[910]. Ce brouillage des frontières est d'autant plus perturbant que l'artiste en joue également. S'il est peu probable que les services secrets allemands aient envoyé à l'artiste une clé USB, l'anecdote de sa participation à un *casting* est en revanche plus plausible.

Dans « "Just terror". La Communication visuelle de Daech »[911], Emmanuel Alloa s'emploie à analyser les liens entre les ressorts discursifs des images produites par l'organisation terroriste et ceux de l'imagerie mass-médiatique occidentale. Le philosophe conteste l'idée d'un retour du réel à travers l'attaque des Twin Towers qui mettrait fin à la société du spectacle. S'appuyant sur la théorie de Jacques Derrida selon laquelle le terrorisme relève d'une logique auto-immunitaire, il propose une lecture alternative et décrit comment Al Qaïda a retourné l'imaginaire occidental et les pires scénarios de films catastrophes, contre l'Occident lui-même. Depuis, Daech s'est imposé et a fortement développé sa communication visuelle. Alloa rapporte que les vidéos créées par les départements médias islamistes sont au format des *radio edit* de MTV : 3 minutes 30 ; il note qu'elles empruntent aux chaînes d'information en continu les bandeaux défilant et les fenêtres présentant le

---

908 « As compensation, they offered to give me one line during the battle. I pictured myself in the battle of Hattin shouting: "Onward, onward to Jerusalem!" with the Arab armies behind me, and Saladin in front of me. And so I travelled from Beirut to Marrakesh, where an air-conditioned bus drove us to the city of Ouarzazate. There I joined the Arab armies under the leadership of Syrian actor Ghassan Massoud, who played the role of Saladin. There, I discovered that the phrase I was supposed to shout in the battle was "Allahu Akbar" (God is great). I agreed reluctantly. But luckily the phrase was cut during the editing process and only the battle remained. » Texte de la conférence dont Rabih Mroué nous a envoyé une copie [traduction personnelle].

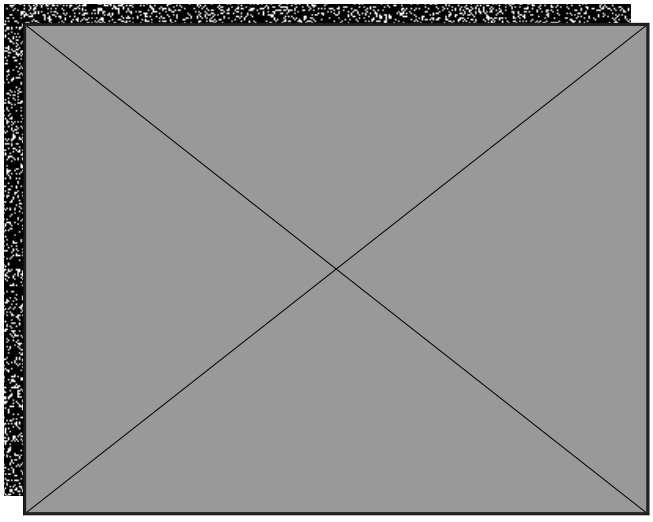
909 « Who recruited us to join ISIS […]? How does this happen? […] I wonder how thousands of people go from one place to another and suddenly end up with ISIS one day, and the day after with some other organization or party or occupation, against their will. Is this what it means to be an extra? » *Ibid.* [traduction personnelle].

910 À ce sujet, nous renvoyons à Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016, 128 p.

911 Emmanuel Alloa, « "Just terror". La Communication visuelle de Daech », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, *op. cit.*, p. 257-279.

commentateur en direct. Quant aux caméramen, ils rejouent les tics formels des *blockbusters* à grand renfort de caméras multi-angles, d'effets de champ et de contre-champ. À cet égard, la vidéo montrée par Rabih Mroué est particulièrement pertinente. *Kingdom of Heaven* narre les croisades catholiques du XIIe siècle en « terres saintes ». L'incorporation de ce récit dans le film de propagande islamiste déplace le conflit entre l'Occident et le Moyen-Orient, au XXIe siècle. L'organisation terroriste annonce une nouvelle croisade, une expédition militaro-religieuse en sens inverse. « La logique qui soutient cet appareil communicationnel est limpide : il s'agit de combattre la société du spectacle occidentale avec les armes de la société du spectacle[912] », écrit Alloa. Les réseaux sociaux numériques, les séries, les *blockbusters* (terme employé initialement dans le domaine militaire pour désigner des bombes), les jeux vidéo sont autant de productions culturelles occidentales qui dominent idéologiquement le Monde et que Daech s'approprie, retourne et réexpédie à l'Occident.

Mroué poursuit son analyse du processus visuel mis en œuvre par Daech, et par là même son désamorçage, en cherchant à identifier ce qui nous fait violence dans ces images, particulièrement celles montrant des exécutions. Pour cela, il confronte deux photogrammes : le premier issu d'une vidéo de décapitation d'otage, le second d'une séquence réalisée depuis un drone de combat tirant des missiles sur des humains. L'artiste fait part au spectateur de son incapacité à activer la vidéo de la décapitation à la différence de celle réalisée par le drone qui suscite chez lui moins de réserves, puis il s'interroge sur les raisons de ce traitement distinct d'images documentant dans les deux cas des meurtres. Certaines concernent le terrorisme, les autres la guerre contre le terrorisme, dit l'artiste. Selon lui, la disparité tient également à la distance entre les corps et la caméra qui les filme, et à la circulation des regards induite par le dispositif d'enregistrement. Dans la vidéo de la décapitation qui ne sera pas activée au cours de la conférence, l'otage et l'assassin paraissent nous dévisager dit-il. À travers la caméra, nos yeux se croisent et un contact se noue, tandis que dans les images réalisées par l'appareil aérien automatisé, les yeux des victimes ne nous sont pas perceptibles, leur corps à peine et dès lors leur mort presque indistincte, bien que nous sachions pertinemment qu'elle s'est produite. La comparaison opérée par l'artiste entre ces deux images constitue un socle pour poursuivre le questionnement sur le bien-fondé du regard sur les images de violence en ne s'attachant pas seulement à la vision des images, mais aussi à leur visualité.



Rabih Mroué, ***Sand in the Eye***, 2011, Conférence non-académique, 65'

912 *Ibid.*, p. 261.

En effet, les distinctions explicitement évoquées par Mroué et son œuvre plus globalement, amènent le spectateur à ne pas réduire l'image à une représentation circonscrite dans les limites de son cadre, mais à la considérer sous l'angle de la visualité, c'est-à-dire comme un mécanisme auquel le regard participe, comme une construction culturelle des manières de voir. Identifier ce qui peut, doit ou non être vu est au cœur des débats médiatiques contemporains comme l'a rappelé l'intense émoi qui a suivi la diffusion en *live* sur *Facebook* de l'attentat perpétré à Christchurch en Nouvelle-Zélande le 15 mars 2019[913]. L'œuvre *Sand in the Eye*, mais aussi d'autres travaux de Rabih Mroué, en faisant dévier des vidéos de leur trajectoire, en opérant des comparaisons inattendues, encouragent le spectateur à se questionner : pourquoi accepte-t-on de voir la vidéo d'un manifestant filmant avec son téléphone le soldat qui le vise ? Parce que la mort arrive hors-champ ? Certainement. Pourquoi peut-on moralement visionner les images d'un drone éliminant des êtres humains ? Parce que la mort est peu perceptible ? Sûrement. Pourquoi regarder le massacre perpétré par un terroriste d'extrême droite ou la décapitation d'un otage par Daech est-il considéré comme inacceptable ? Parce que les meurtres sont plus explicites, plus visibles et donc d'autant plus odieux ? Indubitablement. Toutefois, la distinction ne peut, à notre sens, se condenser dans ces raisons contenues à la surface des enregistrements visuels. La création des images, spécifiquement dans ces situations, suppose une destination même si celle-ci n'est pas toujours explicitement définie. Dans le cas du manifestant syrien, l'enregistrement et son partage en ligne constituent un témoignage et en cela un acte de résistance à l'oppression, proche de celui des photographies prises par les détenus d'Auschwitz, au risque de leur vie, qui font partie des « derniers gestes d'humanité » d'après Didi-Huberman dans *Images malgré tout*[914]. La vidéo du manifestant syrien exhorte au regard pour ne pas rester une tentative vaine de dénoncer la barbarie. De façon tout à fait distincte, filmer et diffuser l'exécution d'otages vise à recruter des partisans ou à terroriser « les ennemis ». Selon une rhétorique similaire, l'intentionnalité de la vidéo de Christchurch est l'apologie du suprématisme, un appel à la haine basé sur la croyance dans la théorie du Grand Rassemblement et une exhortation à adhérer avant un passage à l'acte. La réticence généralement éprouvée face aux images réalisées par l'État Islamique ou par un partisan d'extrême droite s'explique par le refus de se laisser gagner par l'effroi, d'être à la merci des endoctrineurs, comme paralysés. Puisque, comme le rappelle Marie-José Mondzain :

> mieux vaut distinguer au cœur du visuel les images des visibilités en fonction des stratégies qui assignent ou non le spectateur a une place dont il peut bouger. Hors de tout mouvement, l'image se donne alors

913 Les attentats de Christchurch ont été perpétrés le 15 mars 2019 par Brenton Tarrant, un terroriste d'extrême droite, contre deux mosquées de la ville de Christchurch, en Nouvelle-Zélande. Celui-ci a filmé ses attaques et les a diffusées en direct sur *Facebook*. Au sujet de cette vidéo, lire Olivier Ertzscheid, « Pourquoi regarde-t-on la vidéo d'un homme qui en massacre d'autres ? », *Affordance,* https://www.affordance.info/mon_weblog/2019/03/video-massacre.html, 18 mars 2019 (consulté le 9 juin 2019).

914 « la simple émission d'une image ou d'une information – un plan, des chiffres, des noms – devenait l'urgence même, un parmi les derniers gestes d'humanité. » Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 21.

> à consommer sur un mode communiel. La propagande et la publicité qui s'offrent à la consommation sans écart sont des machines à produire de la violence même lorsqu'elles vendent du bonheur ou de la vertu. La violence du visible n'a d'autre fondement que l'abolition intentionnelle ou non de la pensée du jugement[915].

Les déplacements, les confrontations réalisées dans les œuvres de Rabih Mroué montrent que la violence n'est pas exclusivement immanente aux images. Ce qui fait violence au-delà de la représentation, c'est notre implication plus ou moins forcée dans la rhétorique au cœur de laquelle est prise l'image, notre participation au processus auquel cette dernière est originellement destinée. Il s'agit alors de savoir si nous subissons celui-ci ou si nous le déjouons. Au sujet des vidéos de décapitation d'otages, Mroué dit :

> Je suppose que ces crimes sont filmés et téléchargés sur Internet dans un seul but : que nous puissions les regarder. D'une certaine manière, Internet joue le rôle de l'espace public au Moyen Âge, où les gens se sont rassemblés sur la place publique pour regarder le verdict du roi qui contrôle la guillotine. Pour cette raison, l'un des moyens pour nous de lutter contre ces crimes aujourd'hui est de refuser de regarder les vidéos. Chaque fois que vous regardez une de ces vidéos, la décapitation se répète encore et encore – comme l'a écrit mon ami Bilal Khbeiz. Plus les personnes qui visionnent la vidéo sont nombreuses, plus les exécutants réussissent[916].

Sand in the Eye, en déplaçant les productions visuelles de Daech au sein de l'œuvre, fait dérailler provisoirement le processus des images tel qu'il a été envisagé initialement par l'État Islamique. L'individu que constitue l'artiste s'adresse à la responsabilité tout aussi individuelle du spectateur. Un intellect et une sensibilité singuliers, ceux du créateur, interpellent ceux du spectateur. L'œuvre de Rabih Mroué restitue au spectateur potentiel des images de décapitation son libre arbitre, que de telles vidéos, lors de leur diffusion en ligne, lui confisquent. Finalement, l'activité artistique démontre ici que les représentations ne sont pas enfermées inéluctablement dans des significations immuables. Si les vidéos ou les photographies d'actes barbares, quel que soit leur contexte, déclencheront certainement toujours une vive aversion, nous ne négocions pas avec celle-ci de la même façon suivant les raisons et les usages qui provoquent notre rencontre avec ces images. Leur réitération dans d'autres contextes géopolitiques, vers des destinations distinctes, dans d'autres cadres pour reprendre la notion de Judith Butler analysée au troisième chapitre, peut en retourner le sens. Rabih Mroué dans *Sand in the Eye* fait figure d'intermédiaire qui dévie la trajectoire des images

915 Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 56.

916 « I assume these crimes are filmed and uploaded on the Internet for one purpose: so that we can watch them. In a way the Internet is playing the role of the public space in the Middle Ages, where people gathered in the public square to watch the verdict of the king who has control over the guillotine. Because of that, one of the ways for us to fight against these crimes today is actually by refusing to watch the videos. Every time you watch one of these videos the decapitation happens again and again – as my friend Bilal Khbeiz wrote. The more people who watch the video the more the executors succeed. » Rabih Mroué dans Göksu Kunak, « Theatre of the Present. Rabih Mroué in Conversation with Göksu Kunak », art. cit. [traduction personnelle].

d'exécution, en réoriente les significations possibles et, ce faisant, en désamorce la visée originelle.

Dans les œuvres documentaires, s'opère souvent une distinction entre un objet de visualisation – la photographie ou la vidéo – et des mécanismes de visualisation. Le rôle du spectateur pour achever le processus des images dans et hors du champ de l'art y est affirmé et distingué. Dans la sphère « ordinaire », cette fonction peut être imposée à l'individu qui prend part au processus contre sa volonté et c'est ce qui lui fait violence, en plus de celle montrée à l'image. Au contraire dans le champ de l'art, la multiplication des pistes, des ruptures, des confrontations dévie les postulats initiaux des images et amène le spectateur à ne pas en subir passivement les effets, mais à être actif, à effectuer des choix de positionnement avec une conscience plus nette de ce qui est en jeu, tant au niveau de la production et de la diffusion de ces images que dans ses propres réactions – immédiates puis successives.

b• Une réception en acte

Georges Didi-Huberman fait l'hypothèse d'un spectateur, qui loin d'être passif et immobile, est en déplacement permanent :

> Pour savoir, il faut prendre position. […] Pour savoir, il faut donc se tenir dans deux espaces et dans deux temporalités à la fois. Il faut *s'impliquer*, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher. Il faut aussi – parce que trancher l'implique – *s'écarter*, violemment dans le conflit, ou bien légèrement, comme le peintre lorsqu'il s'écarte de sa toile pour savoir où il en est de son travail. On ne sait rien dans l'immersion pure, dans l'en-soi, dans le terreau du *trop près*. On ne saura rien, non plus, dans l'abstraction pure, dans la transcendance hautaine, dans le ciel du *trop loin*. Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d'un tel mouvement. Ce mouvement est *approche* autant qu'*écart* : approche avec réserve, écart avec désir.[917]

Renouvelant le concept de distanciation cher à Brecht, plusieurs théoriciens des médias relèvent aussi l'aptitude des œuvres à provoquer des écarts et des déplacements. Pour Marshall McLuhan, « [l]'habileté de l'artiste à esquiver le choc brutal des technologies nouvelles et à en parer les coups en toute lucidité est vieille comme le monde[918] » et c'est pourquoi l'artiste « peut nous enseigner à "suivre le coup" ». Pour Vilém Flusser, il est possible d'être plus « rusé » que les appareils « au moyen d'une acrobatie artistique capable de cabrioles[919] ». Dieter Mersch affirme que toute pratique esthétique provoque un écartement[920]. Un champ lexical de la distance et du déplacement est de la sorte fréquemment appliqué pour désigner les effets de l'art. Il semble particulièrement pertinent pour penser des produc-

917 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, p. 11-12.

918 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média*, *op. cit.*, p. 88.

919 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 63.

920 Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction*, *op. cit.*, p. 270.

tions artistiques en lien avec les images numériques et fluides. Certaines des œuvres induisent en effet des voyages dans le temps en reprenant des références anciennes qu'elles actualisent au moyen des outils numériques, notamment *Less Américains* de Mishka Henner et *War primer 2* de Broomberg & Chanarin. D'autres, comme *Temps mort* de Mohamed Bourouissa, *The Pixelated Revolution* de Rabih Mroué, *Compression. Propaganda* de Sean Snyder ou encore *Is a Museum a Battlefield?* d'Hito Steyerl, provoquent des déterritorialisations et des re-temporalisations d'images nomades produites par des appareils de production mobiles. Avec *No Man's Land* et *Fifty-One Us Military Outposts* Mishka Henner extrait des images du web pour les présenter en espace d'exposition ou dans des livres. Hito Steyerl dans *Liquidity Inc.* déplace le concept de liquidité utilisé pour cerner le monde contemporain, au sein du musée sous une forme physique. Au sein de ces pratiques, la photographie et la vidéo ne sont pas envisagées seulement en elles-mêmes, comme des objets définitifs, mais comme des cheminements. Pour ces raisons, ces productions suscitent un rapport tout autant en mouvement, fait de ruptures, d'écarts, de reculs, d'ambiguïté, de retournement, etc., si bien que le spectateur n'est jamais assigné à une place unique, mais est toujours invité à changer d'angles de vue, à prendre le risque d'une versatilité analogue à celle des images. Sa perception des films de James Bond a toutes les chances d'être profondément modifiée par la connaissance de l'œuvre de Taryn Simon intitulée *Birds of the West Indies,* tout comme ses futurs usages de *Google Image*, dont l'artiste a démontré, avec Aaron Swartz, le caractère autoritaire dans *Image Atlas.*

Miser sur des vertus émancipatrices de l'art nécessite de ne pas seulement aborder l'expérience en termes de diffusion et d'accès physique aux œuvres, mais de croire aux dispositions humaines à s'émouvoir et à raisonner. « Être engagé, c'est prendre toute la mesure de l'Adresse : de la difficulté non pas de parler *de,* mais de parler *à…* [921]», écrit Aline Caillet. Pour étayer son propos, la chercheuse cite le dramaturge allemand Peter Weiss (1916-1982) qui a non seulement énoncé en 1965, avec sa pièce *L'Instruction,* l'idée d'un « théâtre documentaire », mais qui s'est également interrogé sur les modalités d'une portée démocratique de l'art. Celui-ci note, malgré la bonne volonté de poètes venus lire leurs œuvres dans des usines, un désintérêt des ouvriers :

> ils ne savaient vraiment pas ce qu'ils pourraient faire de ce qu'avec de bonnes intentions on leur proposait là. S'ils applaudissaient ensuite, prêts à bondir vers les ateliers, ils le faisaient par politesse, lui, l'artiste, recevait d'eux quelque chose, mais eux-mêmes partaient sans avoir rien reçu. Cela tenait, je le compris dès cette époque, au fait que ce qui venait du dehors, d'en haut, ne pouvait pas produire d'effet sur nous aussi longtemps qu'on nous laisserait emprisonnés ; toute tentative visant à nous ouvrir des perspectives ne pouvait qu'être pénible, nous ne voulions pas de contingentement, pas de bonnes œuvres qui se consacrent à nous, mais nous voulions le tout,

921 Aline Caillet, *Quelle critique artiste ?*, *op. cit.*, p. 75.

> et ce tout ne devait d'ailleurs pas être quelque chose qu'on nous transmettrait, il fallait d'abord le créer[922].

L'indifférence des ouvriers à la lecture des textes souligne l'impossibilité d'une émancipation des êtres sans la participation active de ces derniers. Un art qui considère le spectateur comme un simple récepteur échoue à être politique. Jacques Rancière a formulé l'idée d'un spectateur émancipé par l'expérience artistique dès lors que cesse la distinction entre regarder et agir. C'est en supposant le spectateur déjà acteur que le projet émancipateur s'accomplit[923]. Face à l'œuvre un spectateur actif s'engage dans le jeu de l'interprétation, c'est-à-dire recherche, imagine, joue et représente. Les œuvres qui autorisent l'action du spectateur laissent le visiteur apposer à l'imaginaire de l'artiste, le sien. Pasolini suggère que la part créatrice est finalement partagée, car « [l]e spectateur, pour l'auteur, n'est autre qu'un autre auteur[924] ». Il y a, dans les œuvres véritablement politiques selon Rancière et Pasolini, une place laissée au spectateur, une autonomisation du regardeur, une mise en partage de la responsabilité critique entre l'auteur et le spectateur, qui sont les conditions d'une lecture effective, d'une véritable appropriation intellectuelle des faits, ainsi que d'une perception critique du monde, de son actualité et de son histoire.

Partant de ces affirmations, nous faisons l'hypothèse de l'existence, au sein des pratiques artistiques documentaires contemporaines, d'un *faire* qui tout en se nourrissant de ces théories diffère de la seule participation du spectateur dans l'interprétation. Aujourd'hui, le spectateur d'une œuvre est lui-même potentiellement un producteur et un diffuseur d'images, un utilisateur des flux. Il maîtrise bien souvent les outils auxquels l'artiste a recours ou du moins y a accès, à travers des pratiques personnelles. Si bien que l'idée d'une subjectivation du spectateur par l'indifférenciation entre regarder et agir semble se densifier.

En s'appropriant des outils accessibles aux spectateurs, les artistes proposent une expérience qui repose parfois concrètement sur des actions du spectateur. *Image Atlas* en agrégeant des moteurs de recherche suscite un usage avéré[925]. *Existence or Nonexistence* est présenté comme une œuvre en deux actes prenant place dans le ciel de New York puis sur le web grâce au partage d'images des internautes.

Moins littéralement, les œuvres décrites dans cette recherche en livrant leur méthodologie, leurs sources ou suffisamment d'indices pour retrouver ces dernières, mettent à disposition des spectateurs un savoir-faire, engendrent les conditions d'une potentielle enquête et impliquent symboliquement une relation d'égalité entre l'artiste et le spectateur. Si ce dernier n'est en réalité pas sommé de se livrer à la recherche effectuée par

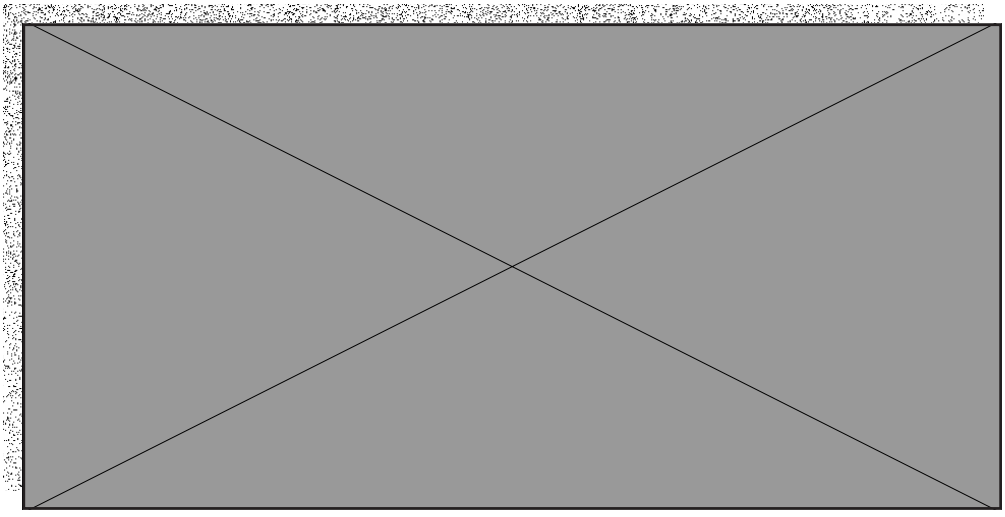
922 Peter Weiss cité par Aline Caillet, *Quelle critique artiste ?*, *op. cit.,* p. 75.

923 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*

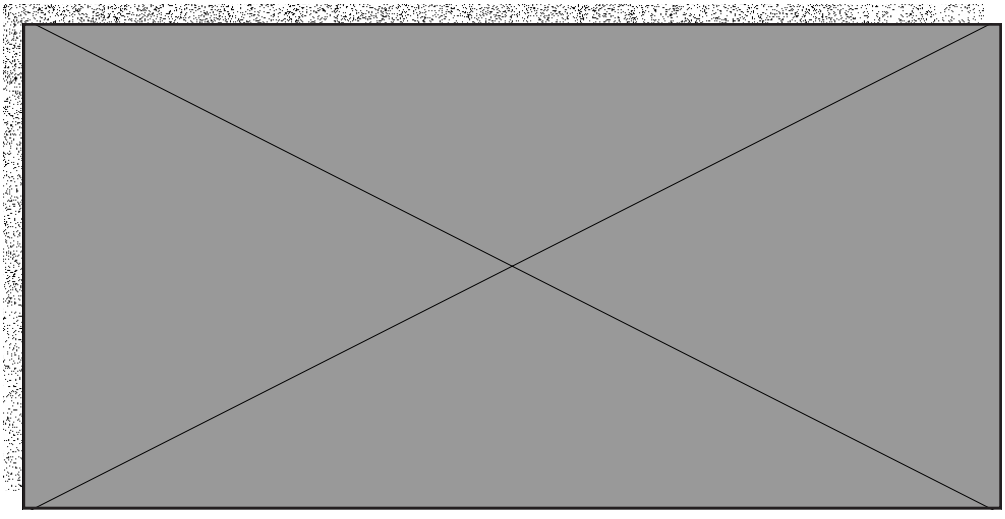
924 Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : Langue et cinéma* [1972], traduit par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 127.

925 Présentée dans le deuxième chapitre.

l'artiste, plusieurs œuvres ont déclenché des processus d'investigation. Lors de la présentation de *33 tours et quelques secondes* au festival d'Avignon en 2012, dans des articles parus sur le site du *Monde*[926] et la plateforme de blogs *MediaPart*[927], le compte-rendu critique se dérobe pour laisser place à une rapide investigation afin de retrouver Diyaa Yamout, le jeune homme dont l'histoire est narrée. À l'issue des recherches, le militant décédé semble n'avoir d'autre existence qu'une page *Facebook*. L'article consacré à la pièce sur le blog de *Mediapart* nous apprend que derrière ce pseudonyme se cache vraisemblablement Nour Merheb, un activiste réel et tout laisse à penser que c'est à lui que se réfère le dernier message Facebook du spectacle signé du prénom Nour et disant « Dors bien, bel enfant ». Nous-mêmes n'avons pu nous retenir d'effectuer une recherche sur *Facebook*, *Twitter* ou encore *YouTube*. Si le pseudonyme Diyaa Yamout mène à une impasse – la page



Fabienne Darge, « Reprise : « 33 tours et quelques secondes », de Lina Saneh et Rabih Mroué », *Blog du Monde*, 13 juillet 2012 (consulté le 7 mars 2017)



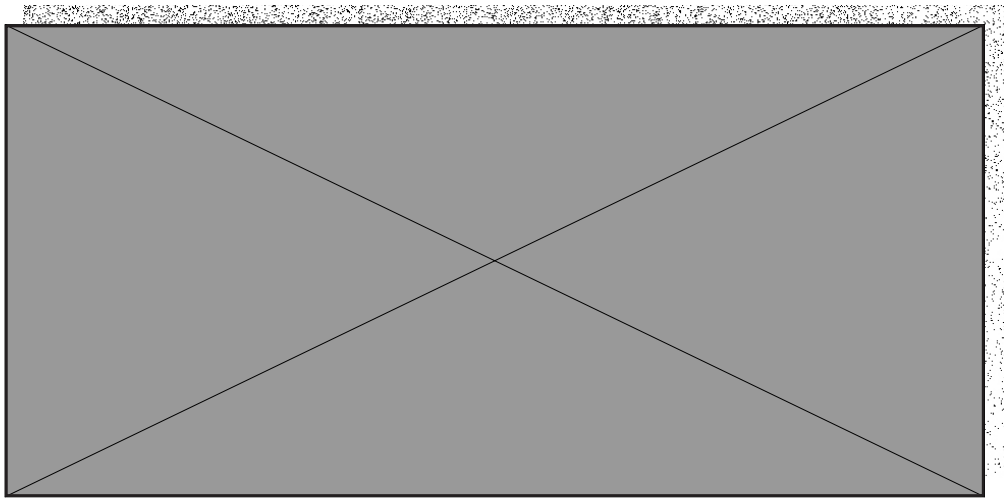
Emma Reel, « Route 66, étape 4 – L'Illusion », *Blog de Médiapart*, 11 juillet 2012 (consulté le 7 mars 2017)

926 Fabienne Darge, « Reprise : "33 tours et quelques secondes", de Lina Saneh et Rabih Mroué », *Le Monde* http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/13/le-spectacle-dont-le-personnage-principal-est-une-page-facebook_1733544_3246.html, 13 juillet 2012 (consulté le 7 mars 2017).

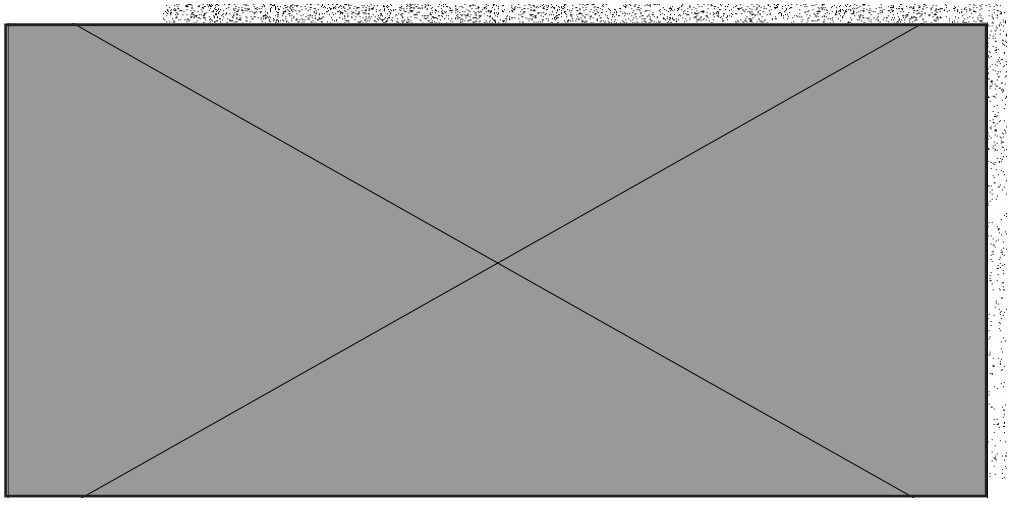
927 Emma Reel, « Route 66, étape 4 – L'Illusion », *Blog de Médiapart,* https://blogs.mediapart.fr/edition/avignon-route-66/article/110712/route-66-etape-4-lillusion, 11 juillet 2012 (consulté le 7 mars 2017).

Facebook a manifestement été créée par les deux artistes –, le nom Nour Merheb conduit à une page en son hommage et à des vidéos. De façon analogue, dans *Fifty-One US Military Outposts*, il est facile de localiser les postes militaires dont Mishka Henner livre les coordonnées géographiques et il est également aisé de débusquer les lieux hollandais pixelisés dans *Google Earth* dont le même artiste réalise le relevé avec *Dutch Landscapes*[928]. Il est également possible de retrouver la vidéo analysée par Rabih Mroué dans *Pixelated Revolution,* les images du Département de la défense américain et la vidéo d'Al Qaïda disséquées par Sean Snyder.

L'usage d'outils et de logiciels accessibles en ligne suscite l'éventualité



Profil *Facebook* de Nour Merheb (consulté le 14 avril 2017)



Profil *Facebook* de Diyaa Yamout (consulté le 14 avril 2017)

d'une reprise par le spectateur des gestes d'enquête opérés par les artistes. L'expérience artistique peut alors avoir pour horizon une forme de retour informé à Internet ou aux médias de diffusion des images en général, un usage conscientisé des images, un rapport plus critique à celles-ci, ou à défaut le formuler comme une perspective utopique. « Je n'écris pas pour un public, j'écris pour les utilisateurs[929] », dit Michel Foucault, et aussi : « [t]ous mes

928 Ces deux œuvres ont été analysées dans le deuxième chapitre.

929 Michel Foucault, « Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir » [1974], *Dits et écrits, 1954-1988. Tome II : 1972-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p. 524.

livres [...] sont, si vous voulez, de petites boîtes à *outils*. Si les gens veulent bien les ouvrir, se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d'un tournevis ou d'un desserre-boulon pour court-circuiter, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir, y compris éventuellement ceux-là mêmes dont mes livres sont issus… eh bien, c'est tant mieux[930] ». Pareillement, ces œuvres sont des boîtes à outils pour penser les événements contemporains et leur médiatisation. En montrant qu'il est possible de chercher par soi-même, en suscitant l'envie de le faire, en démontrant qu'il est possible de trouver des informations, elles constituent des incitations à mener ses propres enquêtes. Ces dernières constituent finalement des méthodes publiquement partagées pour être appropriées par la communauté des spectateurs et mises au service d'une quête de connaissances, d'une réflexion collective, d'une élaboration de la démocratie.

Alors que nos outils de traitement de l'information entraînent une perte de savoir quant à leurs agencements et à leur fonctionnement, alors qu'ils provoquent une standardisation des comportements, alors qu'ils accroissent toujours plus les possibilités du marketing et de la surveillance, les œuvres des artistes de ce corpus en extraient les failles aux potentiels émancipateurs en célébrant la possibilité de la *bidouille*, du bricolage, du *hack* informatique, et cela non sans rappeler les « arts du faire » de Michel de Certeau[931]. Dans l'*Invention du quotidien,* le philosophe décrit en effet comment des individus, hors du champ de l'art, se soustraient aux injonctions de la consommation et de la communication de masse grâce à des tactiques de résistance par lesquelles ils détournent les objets et les codes du quotidien. L'auteur parle de braconnage, de ruses et de désirs comme autant de méthodes de déconstruction et de retournement des modèles en place. Ces gestes constituent des espaces de micro-libertés, de partage de l'imagination pour « faire avec » les règles et les violences.

Enfin, en croisant les disciplines et les champs d'activité les artistes relativisent, sans l'invalider, la hiérarchisation induite par le savoir et l'expertise, et produisent une mise en partage de l'élaboration des connaissances du monde.

Tout en se montrant vivement réprobateurs vis-à-vis des écueils du web, les artistes dressent une analogie entre l'art et Internet, qui semblent détenir tous deux un fort potentiel utopique. Ainsi les œuvres ont-elles tout du virtuel de Pierre Lévy, selon lequel « [l]e virtuel n'est pas du tout l'opposé du réel. C'est au contraire un mode d'être fécond et puissant qui donne du jeu aux processus de création, ouvre des avenirs, creuse des puits de sens sous la platitude de la présence physique immédiate[932] ». D'après le philosophe, la virtualisation (le passage de l'actuel au virtuel) ouvre des potentialités, soulève des questionnements, crée un monde commun. C'est un détachement

930 Michel Foucault, « Des supplices aux cellules » [1975], *Ibid.*, p. 720.

931 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 2017, p. 347.

932 Pierre Lévy, « Sur les chemins du virtuel », art. cit.

de l'ici et maintenant vers des possibles, un passage de l'inimaginable vers l'imaginable.

Si les sujets qu'elles documentent sont souvent graves voire dramatiques, si ceux-ci nous bouleversent ou nous répugnent, les œuvres de ce corpus dessinent aussi des horizons plus lumineux, en célébrant somme toute joyeusement les possibilités des individus à inventer, loin de la passivité souvent attribuée aux masses. Au sein des espaces institués, des systèmes imposés, en ligne ou hors-ligne, ces œuvres rappellent qu'il existe des gestes artistiques ou non, toujours créatifs, qui viennent déjouer subtilement, parfois discrètement, mais inexorablement les cadres établis. En assumant la porosité entre l'art et le hors-art, en particulier par la démarche documentaire, qui tisse des liens avec le réel et le quotidien, les artistes ici étudiés évoquent la possibilité de *faire* autrement.

Conclusion intermédiaire

Au-delà des sujets qu'ils éclairent, les artistes qui poursuivent une ambition documentaire initient des gestes et des actions qui se révèlent politiques. Plutôt que d'engager la représentation du social seule comme vecteur d'une analyse critique, les artistes inscrivent celle-ci au sein du social, des processus et des dynamiques du réel. La réalité est ainsi tout autant re-présentée qu'incorporée.

À l'ère des images fluides, les artistes « documentaristes » ne vouent pas leur travail au seul espace du web, mais font le choix d'investir des espaces de l'art et de la photographie aujourd'hui conventionnels comme les livres ou les institutions muséales. Cette volonté ne trahit pas une forme de compromission ou une apathie de leur part, mais leur résolution à préserver et à renouveler ces lieux de diffusion qui, s'ils sont, à leur sens, critiquables, restent aussi valables pour percevoir le monde contemporain. Plutôt que dans leur hermétisme, ils abordent ces espaces dans leur porosité avec le web.

Alors que ce dernier a engendré une nouvelle régulation de la parole, une participation des internautes et un nouvel espace public, l'horizon utopique des œuvres documentaires est de déclencher le débat et de tendre vers la constitution d'un espace critique. Pareillement à l'espace public qui nous est contemporain, la sphère critique formée est plurielle, foisonnante, souvent modeste et furtive, et se constitue dans une perméabilité entre l'espace physique et l'espace numérique.

Puisque l'image est en mouvement et se réitère dans des contextes différents, il ne s'agit plus, tant pour l'artiste que pour le spectateur, de la penser comme un objet immuable, mais comme un processus qu'il convient à travers les projets artistiques, d'explorer, d'infléchir, de délibérément activer ou ralentir. S'il n'y a pas d'injonction à prendre parti, il y a bien une exhortation à prendre part.

→ 484

Conclusion

Les démarches des artistes réunis dans cette recherche étant fort variées, il s'est rapidement révélé impossible de mentionner toutes les pièces qu'ils ont réalisées à ce jour, et même d'exploiter entièrement les diverses strates esthétiques, discursives ou politiques de certaines d'entre elles, tant celles-ci s'avéraient denses. La stratégie a été de circuler au sein d'une sélection de pièces qui nous semblait permettre de réfléchir à la relation entre art et documentation du monde actuel alors que de nouveaux usages des images se manifestent, corrélés aux technologies récentes ainsi qu'à des circonstances et des mécanismes de visualité dépassant le strict champ de l'art.

Le rassemblement de ces œuvres livre une vision de notre histoire proche en proposant une mise en récit des événements marquants comme la « guerre contre le terrorisme » (*Optics. Compression. Propaganda.* de Sean Snyder), les révolutions arabes (*The Pixelated Revolution* et *33 tours et quelques secondes* de Rabih Mroué) ou encore l'investiture du premier président américain afro-américain (*Eyes only* de David Birkin).

De façon plus singulière, les artistes concernés tentent, si ce n'est d'y mettre fin, au moins de fendre l'opacité de certains phénomènes constitutifs de notre contemporanéité en dévoilant par exemple la dissimulation comme mode de gouvernance de diverses nations (*Dutsh Landscape* de Mishka Henner, *Limit Telephotography* de Trevor Paglen, et *An Amercan Index of the Hidden and the Unfamiliar* de Taryn Simon), en mettant à jour les désirs individuels de consommation et les craintes des États au sein de l'espace globalisé (*Contraband* de Taryn Simon), en restituant une visibilité à des populations invisibilisées (*L'Utopie d'August Sander* de Mohamed Bourouissa, *No Man's Land* de Mishka Henner, *A New American Picture* de Doug Rickard). Alors que cette dernière démarche de revisibilisation est traditionnellement au cœur des pratiques documentaires, les artistes cités investissent des moyens

contemporains de prise de vue comme le *smartphone*, le *scanner*, et la capture d'écran ainsi que des terrains d'investigation inédits comme les images déjà-là partagées en ligne et l'espace restitué par des logiciels de navigation tels que *Google Street View*. Le recours à ces outils par les artistes atteste des nouveaux rapports à la réalité visible qui s'ajoutent, se tissent ou parfois se substituent à ceux existants.

Plus globalement, ces pratiques artistiques documentent la reconfiguration du monde sous les effets d'une production et d'une circulation intenses des images. Elles en mettent en lumière les retombées, des plus aliénantes aux plus émancipatrices : des stratégies belliqueuses à un accès fantastique au savoir, en passant par la surveillance généralisée et les usages informationnels alternatifs aux discours dominants.

Il est alors apparu que documenter notre monde contemporain et documenter notre relation aux images sont étroitement liés. Ainsi, le rapport au réel dans ces formes documentaires s'opère, outre à travers le sujet, par le truchement des médias incorporés à l'œuvre. Autrement dit, tout en créant une vision du monde dans lequel ils vivent, les artistes examinent la façon dont celui-ci est donné à voir et dont eux-mêmes le donnent à percevoir dans un environnement intensément traversé par le flux des images.

Plus précisément, nous avons entrepris de distinguer les glissements opérés par les artistes en abordant leurs œuvres sous quatre angles successifs : celui du temps, de la médialité, de la figure de l'artiste et de la portée politique.

Si les technologies sont couramment pensées comme des remèdes, elles livrent aussi des assauts contre la société, que l'art en général et l'art documentaire avec peut-être plus d'acuité encore permettent d'éprouver. Pour échapper aux tentations de la technophilie ou de la technophobie, les artistes « documentaristes » adoptent, bien souvent plus intuitivement qu'explicitement, une démarche mediarchéologique qui leur permet de nuancer leur approche. En puisant dans des formes anciennes de production ou de diffusion des images, ils provoquent des rencontres inattendues, qu'il s'agisse du parallèle entre *Google Image* et la Picture collection opéré par Taryn Simon ou de la superposition des photographies contemporaines sur les images découpées par Brecht au sein de *War Primer 2* de Broomberg & Chanarin. Surtout, ces artistes évitent d'aborder le présent en termes de rupture radicale avec les époques précédentes, ils relativisent la nouveauté de certaines technologies pour souligner ce qui est véritablement inédit et produisent ainsi les conditions d'un discernement plus affûté du présent immédiat.

En outre, les artistes qui entreprennent de donner à voir le monde contemporain s'intéressent prioritairement à la façon dont celui-ci est visible par le truchement des médias, particulièrement les plus récents. Ainsi, ils intègrent des médias numériques pour les révéler comme des dispositifs qui biaisent notre rapport au réel. Sean Snyder démontre par exemple que la pixellisation excessive des photographies, consécutive à leur réduction à

des fins de stockage et de partage, est devenue la garantie implicite d'une authenticité des représentations au sein des mécanismes de propagande. Les artistes n'invalident pas pour autant la possibilité de penser le réel à travers une médiatisation, en l'occurrence visuelle, mais invitent à prendre en considération les perturbations et les orientations qui opèrent nécessairement dans notre rapport à la réalité. Leurs œuvres constituent à ce titre des contre-dispositifs qui suspendent provisoirement l'autorité des dispositifs médiatiques.

Par ailleurs, les médias d'information et de communication, qui fournissent des représentations visuelles du monde, concentrent particulièrement l'intérêt des artistes. Ces derniers livrent en effet une vive critique des usages inappropriés de l'image au sein des médias d'actualité dominants tout en ne révoquant pas la pratique du photojournalisme dans son intégralité. Ils lui empruntent la méthodologie de l'enquête, dont le processus de collecte, d'agencement, de traitement des données permet de produire un savoir. Toutefois leurs œuvres ne peuvent se réduire à une élaboration d'informations et viennent mettre à l'épreuve l'enquête, en premier lieu en raison des fins visées qui diffèrent de celles du journalisme. Les artistes n'ambitionnent pas d'atteindre la vérité, mais d'émettre des propositions circonstanciées, temporaires, négociées qui rompent avec la stabilité et les certitudes auxquelles prétendent les discours journalistiques. En rupture complète avec les représentations produites dans les médias d'information et de communication, plusieurs de leurs recherches donnent également lieu à des images abstraites qui condensent leur questionnement sur les possibilités et l'opportunité de représenter la part visible de la réalité contemporaine.

Enfin, au-delà de l'intérêt que les artistes « documentaristes » manifestent à l'égard des sujets documentés et de leur désir de partager ce qui les interpelle, les bouleverse ou les révolte, la dimension politique de leurs œuvres tient à leur capacité à *faire*. Sous ce verbe est désignée l'idée d'une activité artistique qui vient modifier le réel, non pas parce que les œuvres permettraient une prise de conscience instantanée et l'instauration de remèdes tout aussi immédiats vis-à-vis de la situation montrée, mais parce que les productions artistiques analysées relèvent d'une implication dans le réel à plusieurs égards. Plutôt que de supposer le champ artistique autarcique, les artistes interviennent au sein de la réalité de multiples manières : en élaborant des conditions propices de visibilité et de compréhension d'images diffusées sur le web, en faisant expérimenter au spectateur les médias numériques comme des intermédiaires actifs dans sa perception des images et du monde, en dévoilant ce qui est sciemment dissimulé, en partageant les modalités de l'enquête en ligne que le spectateur peut à son tour s'approprier, en partageant les modes de production, sur le modèle de l'auto-production et de l'auto-diffusion permises sur le web pour mettre fin aux rapports de dépendance et de domination entre documentariste et documenté au sein de l'entreprise documentaire.

Outre ces caractéristiques qui singularisent la production documentaire dans le champ de l'art à l'ère des images fluides, cette recherche a finalement mis en avant trois axes apparus peu à peu, qui l'ont parcourue transversalement et sur lesquels il paraît opportun de revenir : l'existence d'une éthique de la forme, d'un pacte entre artiste et spectateur, et d'une *praxis* partagée.

Une « éthique de la forme »

Nous empruntons l'expression une « éthique de la forme » à un projet de recherche mené conjointement par l'École nationale des beaux-arts de Lyon et l'EHESS[933]. Partant du constat d'un fort scepticisme des étudiants en école d'art sur la capacité des images à témoigner et de l'art à construire un réel, l'historien de l'art Giovanni Careri et l'artiste Bernhard Rüdiger ont conçu ce programme de conférences et de *workshops* pour examiner les relations entre l'art et la réalité depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Au terme de trois années d'échanges, les participants ont formulé l'idée d'un exercice de l'art subordonné à une exigence éthique. Il nous semble que celle-ci se retrouve avec acuité au sein des pratiques examinées dans notre recherche.

Il ne s'agit pas ici de se livrer à une approche exhaustive ni même historique des relations entre art et éthique[934], mais de caractériser l'existence d'une éthique dans les pratiques artistiques documentaires à l'ère des images fluides telle qu'elle a été suggérée tout au long de cette recherche. Au-delà de leur diversité, les œuvres analysées partagent, en effet, l'actualité des événements ou des phénomènes documentés et une certaine éthique, c'est-à-dire l'idée d'une manière conforme de faire art dans la contemporanéité qui est celle de leurs auteurs. Si l'idée d'éthique tend vers la rationalité, elle ne peut toutefois être pensée dans ce contexte comme un absolu, ni même une vérité, ce qui irait alors à contre-courant des démarches artistiques telles que nous les avons caractérisées jusqu'ici. Elle est davantage à envisager comme une négociation de la part des artistes entre plusieurs tendances.

Au-delà de critères moraux personnels, cette éthique régule l'activité artistique en conformité avec des valeurs sociales, politiques et culturelles, qui si elles ne sont pas automatiquement partagées avec l'intégralité des spectateurs, ne peuvent faire l'impasse complète d'un horizon commun. Bien que les limites du bien ou du mal, du juste et de l'injuste ne soient ni clairement définies ni immuables, les œuvres des artistes supposent de ménager des intersections, des points de ralliement, non pour faire adhérer pleinement à un propos, mais pour faire comprendre les enjeux soulevés. Saisir par exemple le problème du financement des institutions culturelles par des fabricants de fusils et de munitions, qu'Hito Steyrel présente dans *Is a*

933 Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger (dir.), *Face au réel : Éthique de la forme dans l'art contemporain*, *op. cit.*

934 Pour une étude d'un art éthique et des transgressions de la morale dans l'art, voir Carole Talon-Hugon, *Art et éthique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 80 p.

Museum a Battelfield?, présuppose d'accepter d'envisager les gains financiers engendrés par la vente d'armes comme moralement douteux. Suivre l'analyse, réalisée par Trevor Paglen, des images pixellisées du département de la défense américain, suppose que la manipulation étatique de l'information puisse être perçue comme problématique.

D'autre part, l'ère fluide contemporaine requiert une certaine mesure face à sa complexité et à son évolution constante, pour se garder de tout moralisme ou prédication, pour éviter les écueils de la nostalgie ou de la célébration hâtive de l'innovation. Les artistes réalisent ce numéro d'équilibriste par une approche intuitive similaire à celle de la médiarchéologie, mais aussi en usant avec parcimonie de l'humour. Si la plaisanterie peut constituer un ressort de distanciation et de critique, elle peut aussi constituer une tactique d'évitement. Au prétexte que l'art ne peut prétendre à transformer le monde, le recours systématique à des traits d'esprit pourrait entraîner une création ironique, voire sarcastique, et produire une vision désabusée. Ainsi, la présence d'éléments amusants dans les œuvres réunies dans cette recherche n'est jamais systématique et demeure un moyen dont la fugacité n'a d'équivalent que la force critique, qu'il s'agisse de la référence aux Monthy Python chez Hito Steyerl ou de l'anecdote très piquante de Rabih Mroué racontant avoir été appelé du Liban pour venir crier « Allah Akbar » dans une superproduction hollywoodienne. Les recherches de mots réalisées par Taryn Simon et Aaron Swartz lors de la présentation d'*Image Atlas* au New Museum of Contemporary Art en 2012, témoignent aussi d'une dimension ludique sans exclure une forme de gravité et de sérieux.

Cette prudence ainsi que la possibilité d'une entente avec le spectateur, mentionnée précédemment, pourraient exposer le projet artistique à une forme de dissolution du politique dans le consensus, dont Jacques Rancière formule le risque dans *Malaise dans l'esthétique*[935]. Le défaut d'un art éthique est, en effet, selon le philosophe, d'évacuer le dissensus et de dépolitiser le propos. C'est finalement à une véritable gageure que se livrent les artistes dont le travail a été étudié. À l'ère des discussions en ligne, d'un déploiement des moyens visuels d'information et de désinformation, d'une relative liberté de circulation sur le web et au revers d'une surveillance permanente, la dimension éthique de leur travail ne porte pas seulement sur des principes moraux, mais les engage dans un exercice de réagencement permanent : supposer des valeurs suffisamment partagées pour imaginer un monde habitable collectivement, gérer le dissensus pour rendre possible une réflexion commune et un dialogue contradictoire, préserver le droit au désaccord pour continuer à penser et à déployer un imaginaire politique. Leur travail appelle alors de véritables stratégies, soigneusement mûries qui donnent lieu à de minutieuses préparations, des opérations habiles et ciblées, des partis pris artistiques affirmés, depuis l'alliance de l'image et du texte jusqu'au monochrome, en passant par le collage et le montage, constituant à leur tour des contre-dispositifs à même de produire une contre-visualité.

935 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.

L'une des difficultés de cette recherche a aussi été de ne pas neutraliser ces pensées sous couvert d'une nécessaire mesure. Aspirant à une probité intellectuelle, nous nous sommes efforcée d'entretenir une réflexivité quant aux relations entre notre travail scientifique et nos propres valeurs pour éviter de dissoudre notre discours dans une subjectivité qui nuirait au propos[936]. Il s'est donc agi de prendre en considération que les idées formalisées dans les œuvres sont situées politiquement, sociologiquement, culturellement, et d'en restituer la force au travers d'un processus d'objectivation constitué de descriptions des œuvres, de prises en compte des paroles des artistes et du croisement de diverses sources théoriques.

L'éthique de la forme, outre des valeurs morales, la préservation et la conciliation du commun et du dissensus, participe aussi de l'esthétique des œuvres du corpus en étant liée à la relation de pacte et d'égalité établie entre l'artiste et le spectateur.

Un pacte entre artiste et spectateur

Si les médias d'information et de communication sont l'objet d'un discrédit qui va grandissant sous le poids des politiques néo-libérales, les artistes « documentaristes » ne succombent pas à l'idée d'une ère du soupçon généralisée. Chez eux, bien qu'elle se réalise différemment et avec plus ou moins d'intensité, la relativisation des discours de vérité ne prend pas la voie d'un scepticisme complet considérant que rien ne peut être avéré ; au contraire, elle pose le plus souvent une barrière éthique à la critique du réel, celle de l'effectivité de l'événement, pour ne pas ouvrir la voie au révisionnisme et au négationnisme.

Malgré la subjectivisation de l'expérience artistique et l'individualisation des usages des technologies numériques, ces œuvres conduisent à penser l'émancipation du spectateur sous l'angle du commun, sur la base d'un pacte. Cet accord tacite entre deux parties s'établit parce que l'artiste, tout en assumant de produire une vision relative, et non la vision absolue des faits documentés, propose celle-là au spectateur de façon à ce qu'il puisse la considérer comme valable. Quant au spectateur, il scelle le pacte dès lors qu'il accepte d'envisager ce qui lui est montré comme recevable : depuis les photographies de lieux secrets chez Taryn Simon et Trevor Paglen jusqu'aux vidéos trouvées et commentées chez Rabih Mroué, en passant par les collectes d'images satellitaires chez Mishka Henner. À l'idée d'une image

936 Sans restituer l'entièreté du débat sur l'interprétation de la neutralité axiologique formulée par Max Weber, on peut toutefois rappeler que le sociologue reconnaît un rapport aux valeurs qui oriente en amont de la recherche les choix de sujets et de méthodes. Il admet également, en aval des investigations, un engagement possible du chercheur au vu des résultats obtenus. Entre les deux, il préconise de distinguer les jugements de fait des jugements de valeur. Voir Alain Beitone et Alaïs Martin-Baillon, « La neutralité axiologique dans les sciences sociales, Une exigence incontournable et incomprise », *Revue du MAUSS permanente*, 18 décembre 2016, [En ligne], http://www.journaldumauss.net/./?La-neutralite-axiologique-dans-les-1340 (consulté le 3 août 2019).

authentique par essence et de laquelle émanerait le projet documentaire est substituée celle d'une image crédibilisée par un faisceau de relations contingentes qui participent de la documentation. Ainsi, dans les œuvres réalisées, la justesse documentaire réside en partie dans le processus relationnel mis en œuvre entre auteur et spectateur. Le dogme de la véracité cède place à un principe de sincérité présupposée. En effet, le rapport entre les faits et l'image n'y est pas ontologique, pas plus arbitraire, car il s'élabore dans un processus dont l'artiste expose les moyens, les étapes et les sources comme autant de facteurs vérifiables par le spectateur. Ainsi, dans *Poor Monuments* de Broomberg & Chanarin, les liens hypertextes des images contemporaines sont mentionnés et dans la version éditoriale de *Fifty-One Us Military Outposts* de Mishka Henner, les coordonnées des sites secrets sont apposées en légende des captures d'écran réalisées sur Google Earth. Ces données soigneusement reportées par les artistes dans les œuvres constituent autant de moyens pour le spectateur de vérifier les informations et de se livrer à son tour à une recherche en ligne.

Une praxis partagée

Les artistes dont nous avons étudié les démarches révèlent les procédés avec lesquels ils travaillent, en particulier l'enquête qui n'est pas seulement le moyen sous-jacent d'élaboration de l'œuvre, mais une part visible de celle-ci.

Les artistes ne prétendent pas être des anthropologues ou des journalistes. Leurs enquêtes sont menées sans protocole scientifique strict, bien qu'elles n'excluent pas une méthodologie qui peut être très rigoureuse comme en témoignent celles mises en œuvre par Taryn Simon ou Trevor Paglen. Sans désinvolture donc, ces artistes entreprennent de produire un savoir sur des événements ou des faits contemporains. Et si certains sont aussi des chercheurs universitaires comme Gwenola Wagon, Stéphane Degoutin ou Hito Steyerl, ils s'aventurent parfois dans leur travail artistique en dehors de leur champ de recherche spécifique. Ainsi, l'artiste allemande se rend à l'emplacement d'un charnier turc sur les traces de son amie disparue dans *Is a Museum a Battlefield?*. Au terme de leurs longues navigations au sein des ressources offertes par le web, d'une utilisation des informations collectées et de leur remise en circulation sous la forme d'œuvres, les artistes possèdent un savoir polyvalent qui n'est pas spécialisé, mais qui établit des relations. C'est à ce bricolage des savoirs, consécutifs à de minutieuses recherches, à des opérations de classement et de comparaison que les artistes convient les spectateurs, comme autant de procédés à adopter et à déplacer pour examiner le monde.

Les œuvres documentaires sont particulièrement exigeantes en termes d'activité exégétique requise, car elles parient sur l'égalité des intelligences chère à Rancière[937]. De ce fait, si l'artiste est un producteur au sens benja-

937 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 7.

minien, il amène le spectateur à devenir producteur à son tour. L'expérience des œuvres à dimension documentaire dépasse le seul moment de la rencontre physique et constitue une incitation faite aux spectateurs : incitation à produire des recherches au sein des données disponibles en lignes, à produire et à partager des images, à produire des savoirs et à les utiliser.

Nous avons modestement essayé de *faire*, à notre tour, et pas seulement de dire. Plutôt, nous avons entrepris de faire en sorte que ce que nous formulions soit aussi une pensée en acte au travers de l'analyse des œuvres, du recours à l'enquête, de la réalisation de traductions.

Si le réel documenté par les artistes contemporains et les perspectives offertes par Internet que ceux-ci décrivent également prennent souvent une tonalité fort sombre, leurs œuvres témoignent qu'il existe aussi des interruptions, des retournements et des échappées possibles. Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas de se laisser abuser par un pouvoir providentiel de l'art. Toutefois, ces considérations relèvent bien d'un horizon vers lequel tendre, d'utopies à concevoir collectivement. Dans le champ de l'art et au sein du web, des initiatives parfois humbles, discrètes, mineures, demeurent. Aussi furtives soient-elles, ces interventions manifestent la possibilité de fléchissements et d'interférences, elles invitent à vivre l'émancipation comme une pratique et non un état, elles révèlent la possibilité de faire dévier le réel.

Bibliographie et ressources

1• Ouvrages théoriques

Adorno Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique* [1970], traduit par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004, 514 p.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006], traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014, 54 p.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, 64 p.

Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin* [1998], traduit par Pierre Alferi, Paris, Payot, 1999, 233 p.

Alberti Leon Battista, *De la Peinture, De Pictura* [1453], traduit par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, 256 p.

Alloa Emmanuel (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, 304 p.

Alloa Emmanuel (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, 416 p.

Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

Bajac Quentin, *Après la photographie ? De l'image argentique à la révolution numérique*, Paris, Découvertes Gallimard, 2010, 160 p.

Bajac Quentin, *La Photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, 384 p.

Baqué Dominique, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998, 326 p.

Baqué Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 317 p.

Baqué Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2009, 287 p.

Barboza Pierre, *Du photographique au numérique : La Parenthèse indicielle dans l'histoire de l'image*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 2000, 272 p.

Barthes Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, 200 p.

Bartholeyns Gil (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, 448 p.

Baudrillard Jean, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991, 104 p.

Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 236 p.

Bauman Zygmunt, *La Vie liquide* [2004], traduit par Christophe Rosson, Paris, Fayard, 2013, 266 p.

Beaude Boris, *Internet, changer l'espace, changer la société : Les Logiques contemporaines de synchonisation*, Limoges, Fyp éditions, 2012, 256 p.

Bellour Raymond, *La Querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012, 576 p.

Belting Hans, *Pour une anthropologie des images* [2001], traduit par Jean Bernard Torrent, Paris, Gallimard, 2004, 352 p.

Belting Hans, *La Vraie image : croire aux images ?*, traduit par Jean Bernard Torrent, Paris, Gallimard, 2007, 288 p.

Bénichou Anne, *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, 448 p.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1997, 972 p.

Berger John, *Voir le voir* [1972], traduit par Monique Triomphe, Paris, B42, 2014, 168 p.

Boidy Maxime, *Les Études visuelles*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, 182 p.

Bolter Jay David et Grusin Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 295 p.

Borges Jorge Luis, *L´Auteur et autres textes* [1965], Paris, Gallimard, 1982, 224 p.

Bourdieu Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996, 95 p.

Bourdieu Pierre et Haacke Hans, *Libre-échange*, Paris, Seuil ; Les Presses du réel, 1994, 147 p.

Brecht Bertolt, *L'ABC de la guerre* [1955], traduit par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche éditeur, 2015, 208 p.

Brogowski Leszek, *Éditer l'art, Le Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Châtou, Les Éditions de la Transparence, 2010, 352 p.

Buci-Glucksmann Christine, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, 280 p.

Buck-Morss Susan, *Voir le capital : Théorie critique et culture visuelle*, traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010, 218 p.

Butler Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, 176 p.

Caillet Aline, *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Mimésis, 2019, 200 p.

Caillet Aline, *Dispositifs critiques : Le Documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 146 p.

Caillet Aline, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008, 144 p.

Caillet Aline et Pouillaude Frédéric (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 308 p.

Cardon Dominique, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris, Seuil, 2010, 112 p.

Cardon Dominique, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Seuil, 2015, 112 p.

Cardon Dominique, *Culture numérique*, Paris, SciencesPo Les Presses, 2019, 428 p.

Cardon Dominique et Granjon Fabien, *Médiactivistes*, Paris, SciencesPo Les Presses, 2013, 198 p.

Careri Giovanni et Rüdiger Bernhard (dir.), *Face au réel : Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Lyon ; Paris, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon ; Archibooks + Sautereau éditeur, 2008, 318 p.

Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 2017, 347 p.

Champfleury, *Le Réalisme* [1857], Londres, Forgotten Books, 2018, 328 p.

Chéroux Clément, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009, 144 p.

Chevrier Jean-François, *Entre les beaux arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, 224 p.

Chomsky Noam et Herman Edward, *La Fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie* [1988], traduit par Dominique Arias, Marseille, Agone, 2008, 672 p.

Citton Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, 312 p.

Citton Yves, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, 385 p.

Collectif, *La Photographie, Tome 3 : (Post-)documentaires*, Paris, Art press, 2016, 112 p.

Comolli Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016, 128 p.

Cotton Charlotte, *La Photographie dans l'art contemporain* [2004], traduit par Lydie Echasseriaud, Paris, Thames & Hudson, 2010, 248 p.

Cramerotti Alfredo, *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*, Bristol ; Chicago, Intellect Ltd, 2009, 112 p.

Crary Jonathan, *Techniques de l'observateur : Vision et modernité au XIXe siècle* [1990], traduit par Frédéric Maurin, Bellevaux, Dehors, 2016, 256 p.

Crimp Douglas, *Pictures, S'approprier la photographie. New York 1979-2014*, traduit par Nicolas Paul, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016, 216 p.

Criqui Jean-Pierre (dir.), *L'Image déjà là, usages de l'objet trouvé photographique et cinématographique*, Marseille ; Paris, Le Bal ; Images En Manœuvres Éditions ; CNAP, 2011, 156 p.

Davallon Jean, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, 384 p.

Debat Michelle et Lageira Jacinto, *La Photographie en acte(s), Répéter, reproduire, représenter, transcrire, traduire, transmettre*, Trézélan, Filigranes éditions, 2014, 328 p.

Debord Guy, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1996, 208 p.

Debord Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, 147 p.

Debray Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 412 p.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe* [1972], Paris, Éditions de Minuit, 2013, 615 p.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 945 p.

Demos T.J., *Vitamine Ph : Nouvelles perspectives en photographie*, traduit par Laure Bataillou, Hélène Ladjadj et Elisabeth Luc, Paris, Phaidon Press, 2013, 352 p.

Demos T.J., *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*, Durham ; Londres, Duke University Press, 2013, 368 p.

Déotte Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007, 124 p.

Dewey John, *Logique : la théorie de l'enquête* [1938], traduit par Gérard Deledalle, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 696 p.

Dewey John, *L'Art comme expérience* [1915], traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, 608 p.

Didi-Huberman Georges, *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 333 p.

Didi-Huberman Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, 286 p.

Didi-Huberman Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, 592 p.

Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, 272 p.

Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 268 p.

Didi-Huberman Georges, *L'Œil de l'histoire : Tome 3. Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, 382 p.

Doguet Jean-Paul, *L'Art comme communication : pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, 266 p.

Dubois Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.

Dupeyrat Jérôme, *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2018, 304 p.

Durand Régis, *Le Temps de l'image*, Paris, Éditions de La Différence, 1995, 202 p.

Durand Régis, *Le Regard pensif : lieux et objets de la photographie*, 3e édition revue et augmentée, Paris, La Différence, 2002, 226 p.

Ernst Wolfgang, *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, 267 p.

Ferenczi Thomas (dir.), *L'Art au risque de la technique*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, 94 p.

Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie* [1983], traduit par Jean Mouchard, Belval, Circé, 2004, 118 p.

Flusser Vilém, *La Civilisation des médias*, traduit par Claude Maillard, Belval, Circé, 2006, 226 p.

Fontcuberta Joan, Bleton Claude, Gerday Jacqueline et Frayssinet Claude de, *Le Baiser de Judas : Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 2005, 222 p.

Forest Fred, *Art et Internet*, Paris, Édition Cercle d'Art, 2008, 143 p.

Foster Hal, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde* [1996], traduit par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, 277 p.

Foucault Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 284 p.

Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 424 p.

Freedberg David, *Le Pouvoir des images*, traduit par Alix Girod, Paris, G. Monfort, 1998, 501 p.

Freund Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, 224 p.

Fried Michael, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art* [2008], traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Malakoff, Hazan, 2013, 416 p.

Fried Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1990], traduit par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990, 264 p.

Frizot Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie* [1994], Paris, Larousse, 2001, 775 p.

Gell Alfred, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique* [1988], traduit par Sophie Renaut et Olivier Renaut, Dijon, Les Presses du réel, 2009, 327 p.

Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, 304 p.

Gunthert André et Poivert Michel (dir.), *L'Art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, 619 p.

Gunthert André, *L'Image partagée. La Photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, 176 p.

Habermas Jürgen, *L'Espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], traduit par Marc de Launay, Paris, Payot, 1988, 322 p.

Halimi Serge, *Les Nouveaux Chiens de garde*, Paris, Raisons d'agir, 1997, 112 p.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], traduit par Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2006, 701 p.

Heider Fritz, *Chose et medium* [1926], traduit par Emmanuel Alloa, Paris, Vrin, 2017, 100 p.

Huyghe Pierre-Damien, *L'Art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2006, 310 p.

Jameson Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], traduit par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2017, 833 p.

Jarvis Raphael (dir.), *David Birkin: Mouths at the Invisible Event*, Londres, Mosaic Rooms, 2015, 64 p.

Kant Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], traduit par Dominique Bourel et Stéphane Piobetta, Paris, Mille et une nuits, 2006, 61 p.

Kholeif Omar (dir.), *You are Here: Art After the Internet*, Manchester ; Londres, Cornerhouse Publications, 2013, 272 p.

Kittler Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter* [1986], Dijon, Les Presses du réel, 2018, 480 p.

Krajewski Pascal (dir.), *Art, médium, média*, Paris, L'Harmattan, 2018, 334 p.

Krauss Rosalind, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, traduit par Jean Kempf et Marc Bloch, Paris, Macula, 1990, 276 p.

Krauss Rosalind, *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium*, New York, Thames & Hudson, 2005, 64 p.

Kuhn Tom et Giles Steve (dir.), *Brecht on Art and Politics*, Londres ; New York, Bloomsbury Publishing, 2015, 366 p.

Lacoste Yves, *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* [1976], Paris, La Découverte, 2014, 248 p.

Lageira Jacinto (dir.), *Usages géopolitiques des images*, Paris, Le Bal ; Éditions Textuel ; CNAP, 2017, 240 p.

Lageira Jacinto, *De la déréalisation du monde : Réalité et fiction en conflit*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2010, 286 p.

Latour Bruno, *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989, 452 p.

Le Gall Guillaume (dir.), *La Persistance des images*, Marseille ; Paris, Le Bal ; Éditions Textuel ; CNAP, 2014, 240 p.

Lenot Marc, *Jouer contre les appareils*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2017, 222 p.

Lessing Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* [1766], traduit par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011, 332 p.

Liandrat-Guigues Suzanne et Gagnebin Murielle (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2004, 260 p.

Lippard Lucy R., *Six Years, The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Los Angeles, University of California Press, 1992.

Ludovico Alessandro, *Post-Digital Print : La Mutation de l'édition depuis 1894* [2012], traduit par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, B42, 2016, 206 p.

Lugon Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2017, 434 p.

Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 128 p.

Manovich Lev, *Le Langage des nouveaux médias* [2001], traduit par Richard Crevier, Dijon, Les Presses du réel, 2010, 607 p.

Marx Karl, *Le Capital* [1867], Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 940 p.

McHugh Gene, *Post Internet: Notes on the Internet and Art, 12.29.09 > 09.05.10*, Brescia, LINK Editions, 2011, 275 p.

McKenzie Wark Ken, *Un manifeste hacker* [2004], traduit par le collectif « Club post-1984 Mary Shelley et Cie Hacker Band », Paris, Criticalsecret, 2006, 496 p.

McLuhan Marshall, *Pour comprendre les médias : Les Prolongements technologiques de l'homme* [1964], traduit par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968, 416 p.

McLuhan Marshall et Fiore Quentin, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* [1967], San Francisco, Hardwire, 1996, 159 p.

Méaux Danièle, *Enquêtes : Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes éditions, 2019, 240 p.

Mersch Dieter, *Théorie des médias : Une introduction* [2004], traduit par Stefanie Baumann et Philippe Farah, Dijon, Les Presses du Réel, 2018.

Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Fayard, 2011, 224 p.

Minh-ha Trinh T., *Framer Framed: Film Scripts and Interviews*, Londres, Routledge, 1992, 276 p.

Mirzoeff Nicholas, *An Introduction to Visual Culture* [1999], Londres ; New York, Routledge, 2009, 332 p.

Mitchell W.J. Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], traduit par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, 379 p.

Mitchell W.J. Thomas, *Iconologie : image, texte, idéologie* [1986], traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, 317 p.

Mitchell William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Londres ; Cambridge, MIT Press, 1994, 290 p.

Mœglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste* [1997], Marseille ; Paris, Le Mot et le Reste ; Bibliothèque Nationale de France, 2011, 468 p.

Moholy-Nagy László, *Peinture, photographie, film, et autres écrits sur la photographie* [1993], traduit par Catherine Wermester, Jean Kempf et Gérard Dallez, Paris, Gallimard, 2007, 320 p.

Mondzain Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?* [2002], Paris, Bayard, 2015, 155 p.

Morel Gaëlle, *Photojournalisme et art contemporain : Les Derniers tableaux*, Paris, Archives contemporaines, 2008, 117 p.

Negt Oskar, *L'Espace public oppositionnel*, traduit par Alexander Neumann, Paris, Payot, 2007, 239 p.

Niney François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, 208 p.

Ortel Philippe et Rykner Arnaud, *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Paquot Thierry, *L'Espace public* [2009], Paris, La Découverte, 2015, 128 p.

Parfait Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 366 p.

Parikka Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?* [2012], traduit par Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, 2018, 324 p.

Parr Martin et Badger Gerry, *The Photobook: A History – Volume I*, Londres, Phaidon Press, 2004, 320 p.

Pasolini Pier Paolo, *L'Expérience hérétique : Langue et cinéma* [1972], traduit par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, 278 p.

Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, traduit par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, 272 p.

Poivert Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, 192 p.

Poivert Michel, *L'Événement : les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Musée du jeu de Paume, 2007, 180 p.

Pontbriand Chantal (dir.), *Mutations, Perspectives sur la photographie*, Göttingen, Steidl, 2011, 412 p.

Rancière Jacques, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

Rancière Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, 157 p.

Rancière Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.

Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 152 p.

Ricœur Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 533 p.

Ritchin Fred, *Au-delà de la photographie : Le Nouvel âge* [2009], traduit par Hugues Lebailly, Paris, Victoires éditions, 2010, 200 p.

Roth Andrew (dir.), *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, LLP/PPP Editions, 2001, 315 p.

Roth Andrew, *The Open Book*, Göteborg, Hasselblad Center, 2004, 432 p.

Rouillé André, *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, 704 p.

Ruffel Lionel, *Brouhaha : Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, 217 p.

Schaeffer Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.

Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, 346 p.

Sekula Allan, *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013, 304 p.

Shore Robert, *Post-Photography: The Artist with a Camera*, Londres, Laurence King Publishing, 2014, 272 p.

Sontag Susan, *Sur la photographie* [1973], traduit par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008, 280 p.

Sontag Susan, *Devant la douleur des autres*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003, 140 p.

Steyerl Hito, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Londres ; New York, Verso, 2017, 256 p.

Steyerl Hito, *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, 198 p.

Struk Janina, *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*, Londres ; New York, I.B.Tauris, 2011, 231 p.

Swartz Aaron, *Celui qui pourrait changer le monde*, Paris, B42, 2017, 392 p.

Taittinger Thierry (dir.), *Qu'est ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2009, 223 p.

Talon-Hugon Carole, *Art et éthique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 80 p.

Thély Nicolas, *Le Tournant numérique de l'esthétique*, s.l., Publie.net, 2012, 200 p.

Thély Nicolas, *Mes favoris*, Paris, Éditions MIX, 2008, 68 p.

Tisseron Serge, *Le Mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008, 187 p.

Toussaint Evelyne, *La Fonction critique de l'art : Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La lettre volée, 2009, 240 p.

Wright Stephen, *Toward a Lexicon of uUership*, Endhoven, Van Abbemuseum, 2013, 68 p.

Zabunyan Dork (dir.), *Les Images manquantes*, Marseille ; Paris, Le Bal ; Images En Manœuvres Éditions ; CNAP, 2012, 256 p.

Zask Joëlle, *Art et démocratie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 220 p.

2• Monographies d'artistes et catalogue d'exposition

Les livres d'artistes et de photographies, considérés comme des œuvres, sont listés dans les biographies des artistes.

Cornell Lauren, Bryan-Wilson Julia et Kholeif Omar, *Trevor Paglen*, Londres ; New York, Phaidon Press, 2018, 160 p.

Fontcuberta Joan, *La Condition post-photographique*, Berlin, Kerber Verlag, 2015, 175 p.

Paglen Trevor, *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, New York, Aperture, 2010, 160 p.

Simon Taryn, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure : Œuvres de Taryn Simon*, Londres; Paris; Cherbourg-Octeville, Tate; Jeu de Paume; Le Point du Jour, 2015, 388 p.

3• Chapitres d'ouvrages

Adorno Theodor Wiesengrund, « L'Essai comme forme » [1954–1958], *Notes sur la littérature*, traduit par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 5-29.

Alloa Emmanuel, « "Just terror". La Communication visuelle de Daech », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 257-279.

Alloa Emmanuel, « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 5-39.

Alloa Emmanuel, « Au milieu des choses : une petite phénoménologie des médias », dans Fritz Heider, *Chose et medium* [1926], traduit par Emmanuel Alloa, Paris, Vrin, 2017, p. 7-31.

Arendt Hannah, « Vérité et politique » [1964], *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989, p. 289-336.

Bal Mieke, « Lire l'art ? » [2006], traduit par Maxime Boidy, dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 43-74.

Barthes Roland, « La Mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue, Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

Barthes Roland, « La Grande famille des hommes », *Les Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 161-164.

Baudry Jean-Louis, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *L'Effet cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1978, p. 13-26.

Bazin André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1958, p. 9-17.

Benjamin Walter, « L'Auteur comme producteur » [1934], *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.

Benjamin Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 177-220.

Benjamin Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle » [1939], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 44-66.

Boehm Gottfried, « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 27-47.

Bourriaud Nicolas, « Relations écran », *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998, p. 67-73.

Buchloh Benjamin H.D., « Preface », dans Rosalind Krauss, *Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium,* New York, Thames & Hudson, 2005, p. 5-9.

Campany David, « Pour une politique des ruines : quelques réflexions sur la "photographie de l'après" », dans Jean-Pierre Criqui (dir.), *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Le BAL ; Images en Manœuvres Éditions, 2010, p 48-67.

Coignet Rémi, « Broomberg & Chanarin », *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014, p. 52-67.

Coignet Rémi, « Michael Mack », *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014, p. 186-195.

Dacheux Eric et Rouquette Sébastien, « Internet est-il un espace public ? », dans Béatrice Vacher, Christian Le Moënne et Alain Kiyindou (dir.), *Communication et débat public*, Paris, L'Harmattan, 2013, [En ligne], https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00848835 (consulté le octobre 2017).

De Duve Thierry, « Fonction critique de l'art, examen d'une question », dans Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), *L'Art sans compas : Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Le Cerf, 1992, p. 11-23.

Didi-Huberman Georges, « L'Émotion ne dit pas "Je". Dix fragments sur la liberté esthétique », dans *Alfredo Jaar, La Politique des images*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 57-69.

Didi-Huberman Georges, « Remonter, Refendre, Restituer », dans Jean-Pierre Criqui (dir.), *L'Image-Document, Entre Réalité et Fiction*, Paris, Le Bal ; Images en Manœuvres Éditions, 2010, p. 68-92.

Ebner Florian, « Une "difficile entreprise", les visages juifs et arabes de Helmar Lerski », dans Nicolas Feuillie (dir.), *Helmar Lerski : Pionnier de la lumière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 18-27.

Elkins James, « Marques, traits, splendeurs. Pourquoi la peinture résiste à la sémiotique » [2006], traduit par Maxime Boidy, dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 75-116.

Evans David, « A Spectre is Leaving Europe: Appropriation in a Post–communist Photo-book », dans Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mappedition, 2011, p. 180-203.

Evans David, « Brecht's War Primer: the "Photo-epigram" as Poor Monument », dans Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2*, Londres, Mappedition, 2011, p. 204-216.

Fontcuberta Joan, « La danza sélfica », *La furia de las imágenes*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 83-130.

Foster Hal, « Re : post (Riposte) » [1980], traduit par Véronique Wiesinger, dans Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement (dir.), *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 463-469.

Foucault Michel, « Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir » [1974], *Dits et écrits, 1954-1988. Tome II : 1972-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p. 521-525.

Foucault Michel, « Des supplices aux cellules » [1975], *Dits et écrits, 1954-1988. Tome II : 1972-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p. 716-720.

Foucault Michel, « Le Jeu de Michel Foucault » [1977], *Dits et Ecrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 298-329.

Foucault Michel, « La Gouvernementalité » [1977–1978], *Dits et Ecrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 635-657.

Godard Jean-Luc, « Que faire ? » [1970], dans Nicole Brenez (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 145-151.

Greenberg Clement, « The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston » [1946], *The Collected Essays and Criticism, vol. 2*, édité par John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 60-63.

Grierson John, « First principles of documentary » [1934], dans Kevin Macdonald et Mark Cousins (dir.), *Imagining Reality: the Faber Book of Documentary*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 97-102.

Gunthert André, « La Consécration du selfie », *L'Image partagée. La Photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 151-170.

Heartney Eleonor, « Taryn Simon. Méprise. Entretien avec Eleonor Heartney », dans *La Photographie, Tome 3 : (Post-)documentaires*, Paris, Art press, Paris, 2016, p. 70-80.

Krauss Rosalind, « Notes sur l'index », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 63-91.

Lageira Jacinto, « Régime de véridicité », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.),*Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 53-66.

Lippard Lucy R., « Trojan Horses: Activist Art and Power », dans Brian Wallis (dir.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York ; Boston, New Museum of Contemporary Art ; David R. Godine, 1984, p. 340-358.

Lugon Olivier, « L'Anonymat d'auteur », dans Emmanuelle Chérel, Régis Durand, Guillaume Herbaut *et al.*, *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire. Signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, 2006, p. 6-14.

Lugon Olivier, « L'Esthétique du document », dans André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 353-421.

Magagnoli Paolo, « "Let Meaning Disintegrate": Digital Compression as Revelation in the Art of Sean Snyder », dans Alexandra Moschovi, Carol McKay et Arabella Plouviez (dir.), *The Versatile Image: Photography, Digital Technologies and the Internet*, Louvain, Leuven University Press, 2014, p. 223-240.

Mirzoeff Nicholas, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », dans Gil Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 31-43.

Montazami Morad, « Allan Sekula ou l'artiste et son terrain », dans Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger (dir.), *Face au réel : Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Lyon ; Paris, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon ; Archibooks + Sautereau éditeur, 2008, p. 213-225.

Mroué Rabih, « La Révolution pixellisée, conférence non académique », traduit par Thibaut Gauthier, dans Erik Bullot (dir.), *Du film performatif*, Faucogney-et-la-mer, It: éditions, 2018, p. 131-151.

Mulvey Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], dans Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 2007, p. 1047-1056.

Nae Cristian, « The Flooded Camera: Post-photography or Accelerationism 2.0? », dans Matei Bejenaru et Cătălin Gheorghe (dir.), *Vector – Critical Research in Context. Post-Photography*, Iași, Universitatea de Arte Georges-Enesco, 2015, p. 6-13.

Rancière Jacques, « Le Théâtre des images », dans *Alfredo Jaar, La Politique des images*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 71-80.

Rickard Doug, « Doug Rickard et Erin O'Tool in Conversation », *A New American Picture* [2010], Londres, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2012, p. 133-140.

Robins Kevin, « Will Image Move us Still », dans Martin Lister (dir.), *The Photographic Image in Digital Culture*, Londres ; New York, Routledge, 1995, p. 29-50.

Rose Barbara, « Les Significations du monochrome », dans Gladys Fabre, Cristopher K. Ho, Barbara Rose et Vincenzo Trione, *Le Monochrome de Malevitch à aujourd'hui*, Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 21-87.

Rosler Martha, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » [1981], traduit par Solène Daoudal, dans *Martha Rosler sur/sous le pavé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 163-205.

Rosler Martha, « Post-Documentary, Post-Photography » [1996], *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, MIT Press, p. 151-206.

Steyerl Hito, « L'Incertitude du documentarisme », dans Elena Yaichnikova et Nicolas Audureau (dir.), *Colocation*, Bourges ; Paris, La Box ; It: éditions, 2010, p. 63-75.

Steyerl Hito, « In Defense of the Poor Image », *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 31-45.

Steyerl Hito, « In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective », *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press Berlin, 2012, p. 12-29.

Weizman Eyal, « The Bone Cannot Lie: A Conversation between Eyal Weizman and the Artists Adam Broomberg & Oliver Chanarin », dans Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Spirit is a bone*, Londres, Mack, 2015, p. 205-238.

Weizman Eyal, « L'Image en conflit. La violence au seuil de sa détectabilité », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 231-256.

4• Articles d'actes de colloque

Buignet Christine, « De la buée au bruit – du voile dans les images », dans Dominique Clévenot (dir.), *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 153-167.

Buignet Christine, « Notes et questionnements sur les représentations photographiques de la guerre », dans Isabelle Alzieu et Dominique Clévenot (dir.), *L'image et les traversées de l'histoire*, Pau, Presses universitaires de Pau, 2008, p. 41-58.

Buignet Christine, « *Temps mort* de Mohamed Bourouissa – Quand l'artiste produit du document, hors la loi », dans Jean Arnaud et Bruno Gosse (dir.), *Document, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence ; Bruxelles, Presses universitaires de Provence ; Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015, p. 106-121.

Castro Teresa, « Les "Atlas photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA ; Musée du quai Branly, 2009, [En ligne], http://journals.openedition.org/actesbranly/290 (consulté le 11 octobre 2018).

5• Articles de revue et numéro de revue

About Ilsen et Chéroux Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001, p. 8-33.

Adorno Theodor Wiesengrund, « L'Industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n°1, 1964, p. 12-18.

Alloa Emmanuel, « Changer de sens. Quelques effets du "tournant iconique" », *Critique*, n°759-760, septembre 2010, p. 647-658.

Anonyme, « *Beachheads of Normandy* », *Life*, vol. 16, n°25, 19 juin 1944, p. 25-37.

Arbaïzar Philippe, « Le Livre de photographe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°81, automne 2002, p. 36-61.

Baetens Jan, « Le Médium n'est pas soluble dans les médias de masse », *Hermès*, n°70, décembre 2014, p. 40-45.

Barthes Roland, « Le Message photographique », *Communications*, vol. 1, n°1, 1961, p. 127-138.

Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, vol. 4, n°1, 1964, p. 40-51.

Barthes Roland, « En sortant du cinéma », *Communications*, vol. 23, n°1, 1975, p. 104-107.

Baudelaire Charles, « Le Public moderne et la photographie » [1859], *Études photographiques*, n°6, mai 1999, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185 (consulté le 13 juillet 2019).

Beitone Alain et Martin-Baillon Alaïs, « La neutralité axiologique dans les sciences sociales, Une exigence incontournable et incomprise », *Revue du MAUSS permanente*, 18 décembre 2016 [En ligne], http://www.journaldumauss.net/./?La-neutralite-axiologique-dans-les-1340 (consulté le 30 juillet 2019).

Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », traduit par André Gunthert, *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, [En ligne], https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/416 (consulté le 6 octobre 2016) .

Beyrouthy Damien, Buignet Christine, Martin Julie et Nosella Carole (dir.), « "Images en transit" : trajectoires et réarticulations », *Réel-Virtuel*, n°7, 2019, [En ligne], http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/introduction/introduction (consulté le 13 juillet 2019).

Boehm Gottfried, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *Trivium*, n°1, 15 avril 2008, [En ligne], http://journals.openedition.org/trivium/252 (consulté le 14 mars 2018)

Boidy Maxime, « Luttes de représentation, luttes de visibilité. Notes sur l'iconographie et l'iconologie politiques des dominé(e)s », *Hybrid*, n°4, 2017, [En ligne], http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=842 (consulté le 18 juin 2019)

Boyadjian Mirna, « Taryn Simon, Mise en déroute de la vérité : les effets de réel et de fiction de la photographie documentaire », *Ciel variable*, n°92, 2012, p. 53–59.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, « Unconcerned But Not Indifferent », *Foto8 Magazine*, n°23, mars 2008, p. 7-12.

Buckley Bernadette, « The Politics of Photobooks: From Brecht's *War Primer* (1955) to Broomberg and Chanarin's *War Primer 2* (2011) », *Humanities*, vol. 7, n°2, 2018, [En ligne], http://www.mdpi.com/2076-0787/7/2/34/htm (consulté le 4 juin 2018)

Buignet Christine, « Actualités : la photographie mise à nu par ses chercheurs, même ? », *Art press*, n°24, avril 2012, p. 124-129.

Buignet, Christine, « Images en liberté – Un nouveau milieu à apprivoiser », *Focale*, n°19 : Le Photographe face aux flux, 2019, [En ligne], https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=489 (consulté le 30 juin 2019).

Campeau Sylvain, « Beam me up, Scotty! Les photographies téléportées de Google Street View », *Ciel variable*, n°101, automne 2015, p. 48-55.

Cardi François, « August Sander et le modèle visuel. Les paysans dans *Hommes du XXe siècle* », *La nouvelle revue du travail*, n°11, 31 octobre 2017, [En ligne], http://journals.openedition.org/nrt/3412 (11 juin 2018).

Cardon Dominique, « Les réseaux sociaux en ligne et l'espace public », *L'Observatoire*, n°37, 2010, p. 74-78.

Chatelet Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°48, février 2006, p. 46-73.

Chevrier Guylain, « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », *Cahiers d'histoire*, n°86, janvier 2002, p. 63-84.

Chevrier Jean-François, « Documents de culture, documents d'expérience : Quelques indications », *Communications*, n°79, 2006, p. 63-89.

Citton Yves, « Défaire l'événement », *Médium*, n°4, 2014, [en ligne], https://www.cairn.info/revue-medium-2014-4-page-30.html (consulté le 26 octobre 2016).

Citton Yves, « Les Lumières de l'archéologie des media », *Dix-huitième siècle*, n°46, 2014, p. 31-52.

Citton Yves, « Documenter les contre-fictions », *Multitudes*, n°4, 2015, p. 177–187.

Coleman A.D., « Une autre histoire. Les photos du Débarquement de Robert Capa », *Études photographiques*, n°35, 30 mai 2017, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3680 (consulté le 7 juin 2018).

Collectif, « The Equivalent Tradition », *Aperture*, n°95 : Minor White, A Living Remembrance, 1984, p. 9.

Corbel Laurence, « Portraits de l'artiste en enquêteur », *Focales*, n°2 : Le Recours à l'archive, 2018, [En ligne], https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2144#bodyftn24 (le 22 février 2019).

Corner John, « Performing the Real: Documentary Diversions », *Television & New Media*, vol. 3, n°3, août 2002, p. 255-269.

Coulombe Maxime, « Mitchell(s) : doute et conventionnalité des images », *Capture*, vol. 1, n°1, mai 2016, [En ligne] http://revuecaptures.org/article-dune-publication/mitchells-doute-et-conventionnalit%C3%A9-des-images (consulté le 6 septembre 2016).

Couture Francine, « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines », *Muséologies*, automne 2010, vol. 5, n°1, [En ligne], https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2010-v5-n1-museo02114/1033525ar (consulté le 2 octobre 2018).

Droitcour Brian, « The Perils of Post-Internet Art », *Art In America*, vol. 102, n°10, 2014, p. 110–119.

Dubois Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », *Études photographiques*, n°34, printemps 2016, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudes-photographiques/3593 (consulté le 15 mai 2018).

Duguet Anne-Marie, « Dispositifs », *Communications*, n°48, 1988, p. 221-242.

Dupuis Claude, « "The Family of Man" : réflexions autour des usages et de la patrimonialisation d'une exposition photographique controversée », *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, n°19, septembre 2014, [En ligne], https://diacronie.revues.org/1582 (consulté le 3 novembre 2017).

Durand Régis et Hatt Etienne, « Éditorial », *Art press 2*, n°34 : La Photographie, un art en transition, octobre 2014, p. 6.

Fiset Daniel, « Par-delà l'ère du post-photographique », *Captures*, vol. 1, n°1, mai 2016, [En ligne], http://revuecaptures.org/article-dune-publication/par-del%C3%A0-l%E2%80%99%C3%A8re-du-post-photographique (consulté le 6 septembre 2016).

Foucault Michel, « Qu'est -ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n°3, septembre 1969, p. 73-104.

Foucault Michel, « Des espaces autres » [1967], *Empan*, n°2, 2004, p. 12–19.

Fourmentraux Jean-Paul, « Images mises au net », *Études photographiques*, n°22, septembre 2008, [En ligne], https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1010 (consulté le 19 avril 2016).

Fourmentraux Jean-Paul, « Net art – Créer à l'ère des médias numériques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°1, 6 juillet 2012, [En ligne], https://rfsic.revues.org/179 (consulté le 8 avril 2016).

Fraenkel Béatrice, « L'Affiche Hope. Portrait d'Obama comme Géant et comme virus », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, mai 2010, [En ligne], http://journals.openedition.org/gradhiva/1685 (consulté le 16 avril 2018).

Fraser Andrea, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, vol. 44, n°1, 2005, [En ligne], http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf (consulté le 18 juin 2019).

Froger Lilian, « Transposition : l'exposition The Family of Man au Japon », *2.0.1., Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle*, n°5, mars 2011, p. 25-28.

Greenberg Clement, « La Peinture moderniste » [1960], traduit par Pascal Krajewski, *Appareil*, n°17, 2016, [En ligne], http://journals.openedition.org/appareil/2302 (consulté le 23 février 2018).

Greenberg Clement, « Four Photographers », *The New York Review of Books*, vol. 1, n°11, janvier 1964, [En ligne], https://www.nybooks.com/articles/1964/01/23/four-photographers (consulté le 29 août 2018).

Guattari Félix, « Vers une ère post-média », *Terminal*, n°51, novembre 1990, [En ligne], http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28332/MediaMorphoses_2008_HS_185.pdf?sequence=1 (consulté le 6 août 2019).

Guichard Éric, « L'Internet et le territoire », *Études de communication. Langages, information, médiations*, n°30, octobre 2007, p. 83-98.

Guirguis Laure, « Beyrouth, figures de l'archive », *Art press*, n°330, janvier 2007, p. 47-54.

Gunning Tom, « La Retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie », *Études photographiques*, n°19, décembre 2006, [En ligne], https://etudesphotographiques.revues.org/1322 (consulté le 6 janvier 2016).

Gunthert André, « "Sans retouche". Histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques*, n°22, septembre 2008, [En ligne], http://etudesphotographiques.revues.org/1004 (consulté le 6 janvier 2016).

Gunthert André (dir.), *Études photographiques*, n°34 : Que dit la théorie de la photographie ? Interroger l'historicité, juin 2016, [En ligne], https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3583 (consulté le 3 avril 2018).

Gunthert André, « Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie », *Études photographiques*, n°34, juin 2016, [En ligne] http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592 (consulté le 3 avril 2018).

Gunthert André, « Le Nouvel espace public des images – Entretien avec André Gunthert par Julie Martin », *Réel-Virtuel*, n°7, 2019, [En ligne], http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/retracer-parcours-images/nouvel-espace-public-images (consulté le 4 avril 2019).

Gunti Claus, « Post-, para- et champs élargis : quelques réflexions sur les catégories alternatives à la photographie et au cinéma », *Décadrages*, n°21-22, 2012, p. 98-107.

Habermas Jürgen, « "L'espace public", 30 ans après », *Quaderni*, vol. 18, n°1, 1992, p. 161-191.

Hall Stuart, « Codage/décodage » [1973], traduit par Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n°68, 1994, p. 27-39.

Heimendinger Nicolas, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges. Revue d'art contemporain*, n°22, 22 avril 2016, p. 50-63.

Higgins Dick, « Sur les intermédia » [1966], traduit par Pascal Krajewski, *Appareil*, n°18, 13 avril 2017, [En ligne], http://appareil.revues.org/2379 (consulté le 24 octobre 2017).

Jewsbury Daniel, « No Man's Land Book Review », *Source Magazine*, n°68, automne 2011, [En ligne], https://docs.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSU-V2hxU09lNTJzRkE/edit?usp=embed_facebook (consulté le 16 janvier 2019).

Jonsson Stefan, « Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism. The Logic of the Media in the Age of Globalization », *Nordicom 25*, vol. 3, n°4, 2004, p. 57-68.

Keim Jean-A., « La photographie et sa légende », *Communications*, vol. 2, n°1, 1963, p. 41-55.

Kempf Jean, « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis. Panorama et questions critiques », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n°2, 2014, [En ligne], http://transatlantica.revues.org/7127 (consulté le 1er février 2016).

Kihm Christophe, « Rubrique – Art contemporain et vidéosurveillance », *Informations sociales*, vol. 126, n°6, 2005, p. 70-71.

Kihm Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, n°759-760, septembre 2010, p. 707-718.

Krajewski Pascal, « Qu'appelle-t-on un médium ? », *Appareil*, 2015, [En ligne] https://appareil.revues.org/2152 (consulté le 18 mai 2017).

Krauss Rosalind, « Two Moments from the Post-medium Condition », *October*, n°16, 2006, p. 55-62.

Krauss Rosalind, « The Guarantee of the Medium », *COLLeGIUM*, n°5 : Writing in Context: French Literature, Theory, and the Avant Gardes, 2009, p. 139-145.

Labica Thierry, « Le Grand récit de la postmodernité », *La revue internationale des livres et des idées*, n°1, octobre 2017, [En ligne], http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Frevuedeslivres.net%2Farticles.php%3Fid%3D29 (consulté le 18 mars 2019).

Lamarche-Vadel Gaëtane, « Istanbul 2013 », *Multitudes*, n°57, 2014, p. 219-229.

Lamy de la Chapelle Benoit, « De l'art "post-Internet" », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, n°70, 2014, [En ligne], http://www.zerodeux.fr/dossiers/de-lart-post-internet (consulté le 29 mars 2016).

Laval Christian, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, vol. 2, n°40, 2012, p. 47-72.

Lavoie Vincent, « Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing* », *Ciel variable*, n°88, 2011, [En ligne], http://ciel-variable.ca/numeros/ciel-variable-88-visages/alfredo-cramerotti-aesthetic-journalism-vincent-lavoie (consulté le 22 février 2019).

Lavoie Vincent, « Les Fins de l'ontologie photographique », *CV Photo*, n°36, automne 1996, p. 5-6.

Lecomte Romain, « Révolution tunisienne et Internet : le rôle des médias sociaux », *L'Année du Maghreb*, n°7, décembre 2011, p. 389-418.

Lugon Olivier, « La Photographie mise en espace », *Études photographiques*, n°5, novembre 1998, [En ligne], https://etudesphotographiques.revues.org/168 (consulté le 13 janvier 2017).

Manovich Lev, « Une esthétique post-média » [2001], traduit par Pascal Krajewski, *Appareil*, n°18, avril 2017, [En ligne], http://appareil.revues.org/2394 (consulté le 24 octobre 2017).

Martin Julie, « Du *smartphone* à la scène ou la pratique de re-territorialisation des images chez Rabih Mroué », *Revue Réel-Virtuel*, n°7, 2019, [En ligne], http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/travailler-flux/smartphone-scene (consulté le 14 juillet 2019).

Martin Julie, « Taryn Simon, *Contraband*, 2010. La série à l'ère des bases de données », *Horsd'œuvre*, n°38 : Art / Flux / Documentaire, Voir et Montrer, janvier 2017, p. 8-9.

Martin Julie (dir.), *Horsd'œuvre*, n°38 : Art / Flux / Documentaire, Voir et Montrer, janvier 2017, 10 p.

Massumi Brian, « Peur, dit le spectre », *Multitudes*, n°23, 2005, p. 135-152.

McKenzie Wark Kenneth et Degoutin Christophe, « Nouvelles stratégies de la classe vectorialiste », *Multitudes*, n°54, 2013, p. 191-198.

Méliès Georges, « Les Vues cinématographiques », *Les Dossiers de la cinémathèque*, n°10 : Propos sur les vues animées, octobre 1982, p. 363-392.

Mongin Olivier, « La société des écrans », *Communications*, n°75, 2004, p. 219-227.

Müller Jürgen E., « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16 : L'identité des médias en questions, 2006, p. 99-110.

Murdock Duroy, « Saddam Hussein's Philanthropy of Terror », *The Hudson Institute: American Outlook*, Automne 2003, p. 46-52.

Olson Marisa, « Post-Internet », *Foam magazine*, n°29, 2012, p. 59–63.

Osborne Peter, « Infinite Exchange: The Social Ontology of the Photographic Image », *Philosophy of Photography*, vol. 1, n°1, mars 2010, p. 59-68.

Pagnoux Élisabeth, « Reporter photographe à Auschwitz », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n°613, mars-mai 2001, p. 84-108.

Païni Dominique, « Thierry Garrel, le documentaire, machine à penser », *Art press*, n°264, janvier 2001, p. 47-52.

Pantall Collin, « Less Is More », *British Journal of Photography*, vol. 159, n°7799, avril 2012, [En ligne], https://www.carrollfletcher.com/usr/library/documents/main/less-americains-pantall-bjp.pdf (consulté le 11 juillet 2018).

Parikka Jussi, « Archéologie des media et arts médiaux », *Multitudes*, n°59, 2015, p. 206-216.

Péan Pierre, « Les Preuves trafiquées du terrorisme libyen », *Le Monde diplomatique*, n°564, mars 2001, p. 8-9

Pellerin Denis, « Les Lucarnes de l'infini », *Études photographiques*, n°4, mai 1998, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/156 (consulté le 24 août 2018).

Peters Hugues et Charlier Philippe, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès*, n°25, 1999, p. 15-23.

Phéline Christian, *Les Cahiers de la Photographie*, n°17 : L'Image accusatrice, 1985, 169 p.

Poivert Michel, « La Photographie est-elle une image ? », *Études photographiques*, n°34, juin 2016, [En ligne], https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3583 (consulté le 28 avril 2016).

Poivert Michel, « La Photographie : cause capitale ? », *Image & Narrative*, vol. 19, n°4 : Photographie & Capitalisme, 2018, [En ligne], https://arthist.net/archive/20033 (consulté le 18 mars 2019).

Portier Julie, « Mohamed Bourouissa, un réalisme contemporain », *Le Quotidien de l'art*, n°246, 25 octobre 2012, p. 5, [En ligne], http://www.lequotidiendelart.com/quotidien_articles_detail.php?idarticle=1180 (consulté le 16 juin 2016).

Proulx Christelle, « Le Façonnement du visible », *Capture*, vol. 1, n°2, novembre 2016, [En ligne], http://revuecaptures.org/article-dune-publication/le-fa%C3%A7onnement-du-visible (consulté le 18 janvier 2018).

Rancière Jacques, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil*, n°1, février 2008, [En ligne], https://appareil.revues.org/135 (consulté le 6 septembre 2016).

Rauth Andreas, « Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon. Le rêve de la raison », *Multitudes*, n°67, 2017, [En ligne], http://www.multitudes.net/stephane-degoutin-gwenola-wagon-le-reve-de-la-raison (consulté le 1er novembre 2018).

Rieber Audrey, « La fin de l'art selon Friedrich Kittler. Que reste-t-il de l'esthétique pour une théorie technique des médias ? », *Appareil*, n°19, 4 octobre 2017, [En ligne], http://journals.openedition.org/appareil/2576 (consulté le 13 février 2018).

Rouvroy Antoinette et Berns Thomas, « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation, *Faced with Algorithmic Governmentality* », *Réseaux*, n°177, mai 2013, [En ligne], https://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-1-page-163.htm (consulté le 8 octobre 2018).

Schrader Kristin et Stein Katja vom, « Para- and Postphotographic Agencies: On Pierre Huyghe and Thomas Ruff », *PhotoResearcher*, n°26, 2016, p. 44-57.

Sekula Allan, « Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs) », *October*, n°102, 2002, p. 3-34.

Schwartz Stephanie, « Anti-Photojournalism: Working Against the Grain », *Tate Research Publication*, 2016, [En ligne], https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/waiting-for-tear-gas-allan-sekula/anti-photojournalism (consulté le 4 mars 2019).

Steyerl Hito, « Politique de l'art : art contemporain et transition vers la postdémocratie », *Critique d'art*, n°40, 2012, [En ligne], http://critiquedart.revues.org/5703 (consulté le 3 décembre 2015).

Steyerl Hito, « Beginnings », *E-flux*, n°59, novembre 2014, [En ligne], https://www.e-flux.com/journal/59/61140/beginnings (consulté le 2 avril 2019).

Tassin Étienne, « Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité », *Hermes*, n°10, 1991, p. 23-37.

Tomas David, « From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye », *SubStance*, vol. 17, n°1, 1988, p. 59-68.

Troncale Anthony T., « Worth Beyond Words: Romana Javitz and The New York Public Library's Picture Collection », *Biblion: The Bulletin of The New York Public Library,* vol. 4, n°1, 1995 [En ligne], https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/picture-collection/romana-javitz (consulté le 10 janvier 2018).

Tura Laetitia, « En-quête sur les lieux de conflits. Sur la difficulté de voir », *Marges. Revue d'art contemporain*, n°3, novembre 2004, p. 73-84.

Venturi Riccardo, « Écran et projection dans l'art contemporain », *Perspective. La revue de l'INHA*, n°1, 2013, p. 183-190.

Vinterberg Thomas et von Trier Lars, « Dogma 95, le manifeste : Vœu de chasteté » [1995], *Manière de voir*, n°151 : Radicalisations, février-mars 2017, [En ligne], https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/VINTERBERG/57082 (consulté le 11 août 2019).

Voltzenlogel Thomas, « Harun Farocki (1944-2014) ou la dialectique dans les images », *Période*, 2014, [En ligne], http://revueperiode.net/harun-farocki-1944-2014-ou-la-dialectique-dans-les-images (consulté le 13 juin 2018).

Vouilloux Bernard, « La Critique des dispositifs », *Critique*, n°718, 2007, p. 152-168.

Wajcman Gérard, « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n°613, mars-mai 2001, p. 46-83.

Weigel Sigrid, « Les Images, acteurs majeurs de la connaissance. À propos de la *poiesis* et de l'*episteme* des images langagières et visuelles », *Trivium*, n°1, avril 2008, [En ligne], http://journals.openedition.org/trivium/319 (consulté le 19 mars 2018).

Wilkinson Jayne, « Art Documents: The Politics of Visibility in Contemporary Photography », *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, n°22, avril 2015, [En ligne], http://ivc.lib.rochester.edu/art-documents-the-politics-of-visibility-in-contemporary-photography, (consulté le 1er février 2016.)

Zask Joëlle, « Pratiques artistiques et conduites démocratiques », *Noesis*, n°11, mars 2007, p. 103-115.

Zéau Caroline, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et "l'idée documentaire" », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°55, juin 2008, p. 52-74.

6• Thèses et mémoires universitaires

Boyadjian Mirna, *Les Rapports entre la photographie et le texte chez Taryn Simon (1976-) : Révéler l'invisible, réimaginer le visible*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Vincent Lavoie, Université du Québec à Montréal, 2014, 110 p.

Détré Natacha, *Les « Relecteurs d'images » : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques*, Thèse de doctorat, sous la direction de Christine Buignet, Université Toulouse Jean Jaurès, 2014, 338 p.

Di Bartolo Florent, *Vers une lecture dynamique des images : de l'utilisation des bases de données dans le champ des arts médiatiques*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Louis Boissier, Université Paris 8, 2012, 383 p.

Dupeyrat Jérôme, *Les Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse de doctorat, sous la direction de *Leszek Brogowski,* Université Rennes 2, 2012, 579 p.

Falkenås Susan, *The Networked Image and War*, Mémoire de master, sous la direction de Ina Blom, Université d'Oslo, 2016, 97 p.

Houssa Émilie, *Les Images documents : L'Art et l'acte documentaire au quotidien*, Thèse de doctorat, sous la direction de Joanne Lalonde et Sylvie Fortin, Université du Québec à Montréal, 2011, 353 p.

Masure Anthony, *Le Design des programmes, des façons de faire du numérique*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, 547 p.

Nosella Carole, *Expérimenter les dispositifs écraniques, une esthétique du déplacement*, Thèse de doctorat, sous la direction de Christine Buignet, Université Toulouse Jean Jaurès, 2016, 398 p.

Proulx Christelle, *Déployer le réseau en images : Les Googlegrams d'Abu Grhaib*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Suzanne Paquet, Université de Montréal, 2014, 138 p.

Wilkinson Jayne, *Art Documents: The Politics of the Visible in the Work of Taryn Simon and Trevor Paglen*, Mémoire de master, sous la direction de John O'Brian, Vancouver, University of British Columbia, 2014, 80 p.

7• Articles de presse

Adams Tim, « Trevor Paglen: Art in the Age of Mass Surveillance », *The Observer*, 25 novembre 2017.

Cornell Lauren, « Taryn Simon's Visual Babel », *The New Yorker*, 2 août 2012.

Hemingway Ernest, « A Paris-to-Strasbourg Flight Shows Living Cubist Picture », *Toronto Daily Star*, 22 septembre 1922.

Kiss Jemima, « Google Admits Collecting Wi-Fi Data through Street View Cars », *The Guardian*, 15 mai 2010.

Lanzmann Claude, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994.

Murat Laure, « "Blow Up", revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017.

Rimer Sara, « Life After Death Row », *New York Times Magazine*, 10 décembre 2000.

8• Articles de sites web ou de blogs

Sont réunis dans cette rubrique des ressources spécifiquement produites pour le web dont les auteurs sont identifiés. Il s'agit de carnets de recherche universitaire, de blogs de commissaires d'exposition et de critiques d'art, ou de sites personnels d'artistes.

Abbe Dan, « 2012 Is the Year of Photobooks Online », *Popular Photography*, https://www.popphoto.com/american-photo/2012-year-photo-books-online, 2 mars 2012 (consulté le 28 avril 2019).

Archey Karen, « For Photo Op, Ai Weiwei Poses as Dead Refugee Toddler from Iconic Image », *E-flux Conversations*, https://conversations.e-flux.com/t/for-photo-op-ai-weiwei-poses-as-dead-refugee-toddler-from-iconic-image/3169, février 2016 (consulté le 19 juillet 2019).

Baker Stacey, « Erasing "The Americans" », *The 6th Floor (The New York Times Magazine)*, https://6thfloor.blogs.nytimes.com/2012/02/28/erasing-americans, 28 février 2012 (consulté le 28 juin 2018).

Bénilde Marie, « Barack Obama, candidat des réseaux sociaux sur Internet », *Le Blog du Monde Diplomatique*, https://blog.mondediplo.net/2008-04-21-Barack-Obama-candidat-des-reseaux-sociaux-sur, 21 avril 2008 (consulté le 28 janvier 2019).

Besson Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Culture Visuelle*, http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes, 29 avril 2014 (consulté le 8 avril 2016).

Birkin David, « How Important is Art as a Form of Protest? », *Frieze*, https://frieze.com/article/how-important-art-form-protest#David%20Birkin, 31 mars 2017 (consulté le 11 mars 2019).

Blaustein Jonathan, « Mishka Henner Interview – Part 2 », *aPhotoEditor*, http://aphotoeditor.com/2014/07/04/mishka-henner-interview-part-2, 4 juillet 2014 (consulté le 21 juin 2018).

Boyadjian Mirna, « Taryn Simon. Révéler l'invisible, réimaginer le visible », *Le Magazine (Jeu de Paume)*, http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/02/mirna-boyadjian-taryn-simon-reveler-linvisible-reimaginer-le-visible, 23 février 2015 (consulté le 27 septembre 2016).

Boyadjian Mirna, « La Puissance rédemptrice de l'image chez Taryn Simon », *Le Magazine (Jeu de Paume)*, http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/taryn-simon-2, 16 mars 2015 (consulté le 27 septembre 2016).

Boyadjian Mirna, « D'une archéologie du social à une esthétique du dévoilement », *Le Magazine (Jeu de Paume)*, http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/04/taryn-simon-an-american-index-of-the-hidden-and-the-unfamiliar-dune-archeologie-du-social-a-une-esthetique-du-devoilement-34, 13 avril 2015 (consulté le 27 septembre 2016).

Boyadjian Mirna, « Taryn Simon. Archive de la disparition », *Le Magazine (Jeu de Paume)*, http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/05/taryn-simon-a-living-man-declared-dead-and-other-chapters-archives-de-la-disparition-44, 6 mai 2015 (consulté le 27 septembre 2016).

Brook Pete, « Photographing the Prostitutes of Italy's Backroads: Google Street View vs. Boots on the Ground », *Prison Photography*, https://prisonphotography.org/2011/08/19/photographing-the-prostitutes-of-italys-backroads-google-street-view-vs-boots-on-the-ground, 19 août 2011 (consulté le 21 juin 2018).

Brook Pete, « A Conversation with Mishka Henner », *Prison Photography*, https://prisonphotography.org/2012/04/23/a-conversation-with-mishka-henner, 23 avril 2012 (consulté le 16 janvier 2019).

Bush Lewis, « War Primer 3 », site de l'artiste, http://www.lewisbush.com/war-primer-3, s.d. (consulté le 25 juin 2018).

Chatonsky Grégory, « Post-Internet : Époque, ontologie et stylistique », site de l'artiste, http://chatonsky.net/flux/?p=4932, 23 avril 2015 (consulté le 4 mai 2017).

Colberg Jörg, « A Conversation with Adam Broomberg & Oliver Chanarin », *Conscientious Photography Magazine*, https://cphmag.com/convo-broomberg-chanarin, 22 juillet 2013 (consulté le 4 juin 2018).

Darge Fabienne, « Reprise : "33 tours et quelques secondes", de Lina Saneh et Rabih Mroué », *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/13/le-spectacle-dont-le-personnage-principal-est-une-page-facebook_1733544_3246.html, 13 juillet 2012 (consulté le 7 mars 2017).

Debatty Régine, « Interview with Marisa Olson », *We Make Money not Art*, http://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa, 28 mars 2008 (consulté le 5 septembre 2016).

Desbenoit Luc, « World Press Photo 2013 : sur la "photo de l'année", la souffrance saturée », *Télérama*, https://www.telerama.fr/medias/world-press-photo-2013-la-souffrance-saturee,93615.php, 15 février 2013 (consulté le 7 août 2019).

Dijksterhuis Edo, « Interview with Hito Steyerl: "The medium is an information filter" », *ArtSlant*, https://www.artslant.com/ny/articles/show/42668-interview-with-hito-steyerl-the-medium-is-an-information-filter, 7 avril 2015 (consulté le 18 janvier 2019).

Droitcour Brian, « Why I Hate Post-Internet Art », *Culture Two*, *https://culturetwo.wordpress.com/2014/03/31/why-i-hate-post-internet-art*, 31 mars 2014 (consulté le 27 novembre 2015).

Ertzscheid Olivier, « La poule de la bulle de filtre et l'œuf de l'éditorialisation algorithmique », *Affordance*, https://www.affordance.info/mon_weblog/2015/06/poule-bulle-de-filtre-oeuf-editorialisation-algorithmique.html, 8 juin 2015 (consulté le 15 juillet 2019).

Ertzscheid Olivier, « Il y avait une odeur mortelle », *Affordance*, http://www.affordance.info/mon_weblog/2017/04/la-mort-en-direct.html, 5 avril 2017 (consulté le 2 juillet 2018).

Ertzscheid Olivier, « Fallait pas ... publier », *Affordance*, https://www.affordance.info/mon_weblog/2019/03/fallait-pas-publier-.html, 7 mars 2019 (consulté le 29 avril 2019).

Ertzscheid Olivier, « Pourquoi regarde-t-on la vidéo d'un homme qui en massacre d'autres ? », *Affordance*, https://www.affordance.info/mon_weblog/2019/03/video-massacre.html, 18 mars 2019 (consulté le 9 juin 2019).

Evans David, « Occupying Brecht: Broomberg and Chanarin's *War Primer 2* », *The Photographers Gallery Blog*, https://thephotographersgalleryblog.org.uk/2013/06/15/occupying-brecht-broomberg-and-chanarins-war-primer-2-david-evans, 15 juin 2013 (consulté le 6 juin 2018).

Evans David, « War Primers », *Either/And*, http://eitherand.org/usere-use/war-primers, 15 juin 2013 (consulté le 1er novembre 2016).

Feuerhelm Brad, « Broomberg & Chanarin Discuss God, Human Suffering and the Act of "Divine Violence" », *American Suburb X*, http://www.americansuburbx.com/2013/05/asx-interview-broomberg-chanarin-divine-violence-2013.html, 20 mai 2013 (consulté le 4 juin 2018).

Foster Stephen, « Fig. : Adam Broomberg and Oliver Chanarin », *John Hansard Gallery*, http://www.jhg.art/event-detail/86-fig-adam-broomberg-and-oliver-chanarin, 2007 (consulté le 3 mars 2019).

Gevers Ine, « Images that Demand Consummation: Postdocumentary Photography, Art and Ethics », site de Ine Gevers, http://inegevers.net/site/?s=publications&id=244, 2005 (consulté le 8 avril 2019).

Guillot Claire, « Une photo "cinématographique" gagne le prix World Press », *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/photo/article/2013/02/15/une-photo-cinematographique-gagne-le-prix-world-press_5993719_4789037.html, 15 février 2013 (consulté le 7 août 2019).

Gunthert André, « L'Empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », *Actualités de la Recherche en histoire visuelle*, http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale#pnote-506-16, 3 octobre 2007 (consulté le 23 mai 2018).

Gunthert André, « L'Image fluide », *L'Image sociale*, http://imagesociale.fr/2044, 9 septembre 2015 (consulté le 27 mars 2018).

Gunthert André, « Et si on arrêtait avec les bulles de filtre ? », *L'Image sociale*, https://imagesociale.fr/3666, 13 novembre 2016 (consulté le 6 mars 2019).

Gunthert André, « Les Images ont-elles un pouvoir ? », *L'Image sociale*, http://imagesociale.fr/6509, 2 octobre 2018 (consulté le 2 juin 2019).

Gunthert André, « La Visibilité des anonymes. Les images conversationnelles colonisent l'espace public », *L'Image sociale*, https://imagesociale.fr/6657, 26 novembre 2018 (consulté le 28 janvier 2019).

Hillaert Wouter, « *33 tours et quelques secondes*. Entretien avec Rabih Mroué et Lina Saneh », traduit par Isabelle Grynberg, *Kustenfestivaldesarts*, http://www.kfda.be/fr/archive/detail/33-tours-et-quelques-secondes, s.d. (consulté le 7 août 2019).

Jackson Alex, « Deutsche Börse Prize: Adam Broomberg and Oliver Chanarin », *Port Magazine*, http://www.port-magazine.com/art-photography/deutsche-borse-prize-adam-broomberg-and-oliver-chanarin, 26 avril 2013 (consulté le 15 mai 2018).

Jordan Marvin, « Politics of Post-Representation. Conversation with Hito Steyerl », *DisMagazine*, http://dismagazine.com/disillusioned-2/62143/hito-steyerl-politics-of-post-representation/, s.d. (consulté le 28 mai 2018).

Kabra Faws, « Rabih Mroué and the *Pixelated Revolution* », *Ibraaz*, http://www.ibraaz.org/news/21, 29 juin 2012 (consulté le 31 décembre 2015).

Kerr Dylen, « Can an Artist Take on the Government (and Win)? A Q&A With Trevor Paglen », *Artspace*, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/trevor-paglen-interview, 11 septembre 2015 (consulté le 14 janvier 2019).

Kinmont Ben, « Considérations éthiques sur le Project Art », *Kunstverein NY*, http://kunstverein.us/events/ben-kinmont-ethical-considerations-in-project-art-practices/#more-238, 2005 (consulté le 1er mai 2019).

Kunak Göksu, « Theatre of the Present. Rabih Mroué in Conversation with Göksu Kunak », *Ibraaz*, http://www.ibraaz.org/interviews/167/, 28 mai 2015 (consulté le 11 mai 2016).

Lamant Ludovic, « Avignon 2012 : il n'y aura pas de révolution au Liban », *Blog de Mediapart*, https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/020712/avignon-2012-il-ny-aura-pas-de-revolution-au-liban, 8 juillet 2012 (consulté le 4 octobre 2018).

Lamy de la Chapelle Benoit, « Co-Workers », *Zerodeux*, http://www.zero-deux.fr/reviews/co-workers, s.d. (consulté le 25 juin 2018).

Le Cain Blandine, « La Photo de cet enfant syrien "puise sa force dans le débat médiatique". Entretien avec André Gunthert », *Le Figaro*, http://www.lefigaro.fr/international/2015/09/03/01003-20150903ARTFIG00286-la-photo-de-cet-enfant-syrien-puise-sa-force-dans-le-debat-mediatique.php, 3 septembre 2015 (consulté le 11 février 2019).

Lumière Emilie, « Jürgen E. Müller et le concept d'intermédialité », *Cinémadoc*, http://cinemadoc.hypotheses.org/3457, 20 juillet 2015 (consulté le 8 avril 2016).

Magazine Exposure, « Eavesdropping on the Conceptualists: a Conversation with Jason Lazarus & Mishka Henner », *Exposure Magazine*, https://medium.com/exposure-magazine/eavesdropping-on-the-conceptualists-a-conversation-with-jason-lazarus-mishka-henner-e72a4cde1fe1, 29 septembre 2017 (consulté le 21 juin 2018).

Mallonee Laura, « Creepy Portraits Made With Even Creepier Surveillance Tech », *Wired*, https://www.wired.com/2016/02/adam-broomberg-oliver-chanarin-spirit-is-a-bone, 16 février 2016 (consulté le 11 juin 2018).

Mallonee Laura, « Check Out the Submarine Internet Cables the NSA Probably Tapped », *Wired*, https://www.wired.com/2016/09/trevor-paglen-internet-cables-nsa, 20 septembre 2016 (consulté le 14 janvier 2019).

McGirt Ellen, « The Brand Called Obama », *Fast Company*, https://www.fastcompany.com/754505/brand-called-obama, avril 2008 (consulté le 28 janvier 2019).

McLuhan Eric, « Commonly Asked Questions (and Answers) », *MarshallmcLuhan.org*, https://www.marshallmcluhan.com/common-questions, s.d. (consulté le 25 septembre 2018).

Mirlesse Sabine, « Adam Broomberg and Oliver Chanarin interview with Sabine Mirlesse », *Bomb Magazine*, https://bombmagazine.org/articles/adam-broomberg-and-oliver-chanarin, décembre 2014 (consulté le 4 juin 2018).

Moricet Flora, « Rabih Mroué / *The Pixelated Revolution* », *Inferno Magazine*, http://inferno-magazine.com/2012/01/09/rabih-mroue-the-pixelated-revolution, 9 janvier 2012 (consulté le 9 mars 2016).

Morozov Evgeny, « The Death of the Cyberflâneur », *New York Times*, https://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html, 4 février 2012 (consulté le 5 novembre 2018).

Mroué Rabih et Khoury Elias, « Three Posters », *Kunstenfestivaldesarts*, http://www.kfda.be/fr/programme/three-posters, s.d. (consulté le 10 juin 2019).

Paglen Trevor, « Harun Farocki (1944-2014) », *Artforum*, https://www.artforum.com/passages/trevor-paglen-on-harun-farocki-1944-2014-50135, 6 février 2015 (consulté le 2 avril 2019).

Palmer Albers Kate, « Public Life and the Private Screen: Mishka Henner's No Man's Land », *Circulation/exchange*, http://circulationexchange.org/articles/nomansland.html, 3 décembre 2015 (consulté le 16 janvier 2019).

Parott Billy, « The Google Challenge: Google Images versus The Picture Collection », *New York Public Library*, https://www.nypl.org/blog/2012/10/11/challenge-google-images-vs-picture-collection, 11 octobre 2012 (consulté le 15 janvier 2018).

Portier Julie, « Mohamed Bourouissa », *Zérodeux*, https://www.zerodeux.fr/guests/mohamed-bourouissa, s.d. (consulté le 3 mai 2019).

Proulx Christelle, « Photographier l'image dans son milieu numérique : la capture d'écran et le cas d'After Faceb00k », *Archiver le présent*, http://archiverlepresent.org/explorations/photographier-limage-dans-son-milieu-numerique, 2018 (consulté le 20 février 2018).

Reel Emma, « Route 66, étape 4 – L'Illusion », *Blog de Médiapart*, https://blogs.mediapart.fr/edition/avignon-route-66/article/110712/route-66-etape-4-lillusion, 11 juillet 2012 (consulté le 7 mars 2017).

Remy Patrick, « Robert Frank, une légende de la photographie aux Rencontres d'Arles », *Numéro*, http://www.numero.com/fr/photographie/robert-frank-les-americains-rencontre-photographie-arles-kerouac, 10 juillet 2018 (consulté le 10 juillet 2018).

Röhl Bettina, « Das Wunder von Fukushima », *WirtschaftsWoche*, https://www.wiwo.de/politik/deutschland/bettina-roehl-direkt-das-wunder-von-fukushima/7912884-5.html, s.d. (consulté le 28 juin 2018).

Rouvroy Antoinette, « Mise en (n)ombres de la vie même : face à la gouvernementalité algorithmique, repenser le sujet comme puissance », *Blog de Médiapart*, https://blogs.mediapart.fr/antoinette-rouvroy/blog/270812/mise-en-nombres-de-la-vie-meme-face-la-gouvernementalite-algorithmique-repenser-le-sujet-com, 27 août 2012 (consulté le 8 octobre 2018).

RSL**, «** Bernard Stiegler : l'open data est "un événement d'une ampleur comparable à l'apparition de l'alphabet" », *Regard sur le numérique*, https://archives.rsln.fr/fil/bernard-stiegler-lopen-data-est-un-evenement-dune-ampleur-comparable-a-lapparition-de-lalphabet, 15 mars 2011 (consulté le 16 mai 2019).

Serraz Hugo, « "Google Earth me permet de travailler sur des dossiers géopolitiques" », *Usbek & Rika*, https://usbeketrica.com/galerie/google-earth-me-permet-de-travailler-sur-des-dossiers-geopolitiques, 30 juillet 2018 (consulté le 4 mars 2019).

Steyerl Hito, « L'Articulation de la contestation », traduit par Julie Bingen, *European Institute for Progressive Cultural Policies*, http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/fr, septembre 2002 (consulté le 27 mars 2018).

Steyerl Hito, « Le Documentarisme en tant que politique de la vérité », traduit par Yasmine Vaudable, *European Institute for Progressive Cultural Policies*, http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/fr, mai 2003 (consulté le 16 mai 2019).

Steyerl Hito, « The Institution of Critique », *European Institute for Progressive Cultural Policies*, http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en, janvier 2006 (consulté le 22 mai 2018).

Steyerl Hito, « Le Langage des choses », *European Institute for Progressive Cultural Policies*, http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/fr, juin 2006 (consulté le 4 février 2016).

Sutter John D., « Google Maps: When censorship is beautiful », *CNN*, https://www.cnn.com/2015/02/18/opinion/cnnphotos-sutter-google-dutch-landscapes/index.html, 18 février 2015 (consulté le 2 octobre 2018).

Taïeb Emmanuel, « Faut-il montrer les images de violence ? », *La Vie des idées*, http://www.laviedesidees.fr/Faut-il-montrer-les-images-de-violence.html, 7 juillet 2015 (consulté le 24 août 2016).

Thorpe Harriet, « David Birkin, Mouths at the Invisible Event », *Studio International*, https://www.studiointernational.com/index.php/david-birkin-mouths-at-the-invisible-event-review, 5 février 2015 (consulté le 16 mai 2019).

Weibel Peter, « The Post-Media Condition », *Meta Mute*, http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition, 19 mars 2012 (consulté le 11 mai 2017).

Zhexi Zhang Gary, « Post-Internet Art: You'll Know It When You See It », *Elephant Mag*, http://www.elephantmag.com/youll-know-it-when-you-see-it, 6 juillet 2015 (consulté le 12 mai 2016).

Zilio Marion, « Co-workers, le réseau comme artiste : display et jellyfish », *Inferno Magazine*, https://inferno-magazine.com/2015/10/21/co-workers-le-reseau-comme-artiste-display-jellyfich, 21 octobre 2015 (consulté le 25 juin 2018).

9• Documents en ligne

Cette rubrique regroupe des documents, tels que des fiches ou cartels d'exposition, textes ou manuscrits non publiés, diffusés en ligne.

Arago François, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, 1839, [En ligne], http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630/f37.item.zoom (consulté le 22 mai 2018).

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, « The Day Nobody Died », 2008, [En ligne], https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c28adb8a79bb9b2d9cded/1495017647002/ARTICLE+05+-+The+Day.pdf (consulté le 3 mars 2019).

Citton Yves, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », 2016, [En ligne], https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373092/document (consulté le 3 juillet 2019).

Collectif, « Manifeste Médiarchéologiste », juin 2016, [En ligne], http://pamal.org/wiki/Manifeste_M%C3%A9diarch%C3%A9ologiste (consulté le 26 mars 2018).

Dupeyrat Jérôme, Martin Julie, « Art Télévision », *Imprimé [Trois a]*, n°2, 2018, [En ligne], http://jrmdprt.net/wp-content/uploads/2018/11/imprime_onedaytv.pdf (consulté le 07 août 2019).

Himes Darius D, « Case Study: Mishka Henner », 19 mars 2014, [En ligne], https://drive.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSUeU03UnQ2MjdtMHc/view (consulté le 14 mai 2019)

Hurley Frank, *War Diary, 21 August-28 October 1917*, 1917, [En ligne], http://acms.sl.nsw.gov.au/_transcript/2012/D14653/a2826.htm (consulté le 14 mai 2019).

Lévy Pierre, « Sur les chemins du virtuel », 1995, [En ligne], http://manuscritdepot.com/edition/documents-pdf/pierre-levy-le-virtuel_01.pdf (consulté le 29 mars 2016).

Menkman Rosa, « Glitch Studies Manifesto », 2011, [En ligne], https://www.dropbox.com/s/9a7m2d40usx923r/2010_Original_Rosa%20Menkman%20-%20Glitch%20Studies%20Manifesto.pdf?dl=0 (consulté le 8 novembre 2017)

« *Picture Collection Subject Heading* », [En ligne], https://www.nypl.org/sites/default/files/Picture_Collection_Subject_Headings_1.pdf (consulté le 6 février 2018).

Pocius Raimondas, « The Use of Still Image in the Post-Internet Era », 2015, [En ligne], https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/36149 (consulté le 3 avril 2016).

Sekula Alan, « Waiting for Tear Gas », 1999, [En ligne], http://holy-damn-it.org/plakate/download/AllanSekula_engl.pdf (consulté le 4 juillet 2019).

Steyerl Hito, « Too Much World: Is the Internet Dead? », 2013, [En ligne], http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8974420.pdf (consulté le 1er février 2016).

Vacheron Joël, *Pouvez-vous nous parler. Mishka Henner. Interview par Joël Vacheron*, Le Locle, Musée des Beaux-Arts Le Locle, 2016, 18 p., [En ligne], http://www.mbal.ch/mbalwp/wp-content/uploads/MBAL-HENNER-FR.pdf (consulté le 28 juin 2018).

Vierkant Artie, « The Image Object Post-Internet », 2010, [En ligne], http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (consulté le 13 juillet 2019).

Weiberg Birk, « Post-Internet as Post-Apparatus », 2015, [En ligne], https://www.academia.edu/15790061/Post-Internet_as_Post-Apparatus (consulté le 7 septembre 2016)

10• Pages web

Cette rubrique regroupe des sites internet ou des pages des réseaux sociaux de structures diverses dont les textes de nature informative sont rarement nominativement signés.

« Annulation Trilogy », *FID Marseille, profil Facebook*, https://www.facebook.com/FIDMarseille/posts/annulation-trilogy-on-three-posters-the-inhabitants-of-images-the-pixelated-revo/10151464924922301, 4 juillet 2013 (consulté le 9 mai 2019)

« Charte d'éthique professionnelle des journalistes », *Syndicat National des Journalistes*, http://www.snj.fr/content/charte-d%E2%80%99%C3%A-9thique-professionnelle-des-journalistes, s.d. (consulté le 8 juillet 2019).

Empire is, http://empire.is, s.d. (consulté le 31 octobre 2018).

Exposition Antiphotojournalism, http://antiphotojournalism.blogspot.fr/p/what-is-antiphotojournalism.html, s.d. (consulté le 3 mars 2019)

« Exposition *Electronics Super Highway* », *Whitechapel Gallery*, http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/electronicsuperhighway, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

« *Exposition Falsefakes* », *Centre photographique de Genève*, http://www.centrephotogeneve.ch/2016/expo/falsefakes, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

« Exposition *From Here On* », *Les Rencontres d'Arles*, https://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_76#/CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_7, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

« Exposition *Seeing is Believing* », *Institut of Contemporary Art*, http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/seeing_is_believing_58, s.d. (consulté le 29 septembre 2016)

Exposition Public Private Secret, http://www.publicprivatesecret.org, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

« Exposition *50jpg* », http://www.50jpg.ch/blog, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

« Five Australians, Members of a Field Artillery Brigade, Passing Along a Duckboard Track Over Mud ... », *Australian Memorial War*, https://www.awm.gov.au/collection/C1119 (consulté le 14 mai 2019).

« Guantanamo Bay – Camp Delta », *Global Security*, https://www.globalsecurity.org/military/facility/guantanamo-bay_delta-pics.htm, s.d. (consulté le 31 octobre 2018).

Hands Off Our Revolution, https://web.archive.org/web/20161120065938/http://handsoffourrevolution.com, s.d. (consulté le 21 juillet 2019)

« Husseinandterror.com », *Web Archive*, https://web.archive.org/web/20041202183002/http://husseinandterror.com, s.d. (consulté le 4 février 2019)

« Japan Earthquake Aftermath », *Metro*, https://metro.co.uk/2011/03/14/pictures-japan-earthquake-aftermath-3053782/combination-photo-shows-satellite-images-of-fukushima-daiichi-nuclear-power-plant-in-japan-taken-by-the-geoeye-1-satellite-on-november-15-2009-l-and-on-march-11-2011-after-magnitude-8-9-earthquak, 14 mars 2011 (consulté le 28 juin 2018).

« L'Illectronisme en France », *Conseil Supérieur de l'Audiovisuel*, https://www.csa.eu/fr/survey/l-illectronisme-en-france, s.d. (consulté le 12 juillet 2018).

Iraq Body Count, https://www.iraqbodycount.org, s.d. (consulté le 8 novembre 2017).

« Loi sur le renseignement », *Sénat*, http://www.senat.fr/leg/pjl14-521.html, 16 juin 2015 (consulté le 21 juillet 2017).

Macbooks, http://www.mackbooks.co.uk/books/12-War_Primer_2.html (consulté le 28 juin 2018).

Mois de la photo 2015, http://moisdelaphoto.com/2015, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

« Our compagny », *Google.com*, https://www.google.com/intl/en/about/our-company, s.d. (consulté le 6 février 2018).

« Picture Collection », *Public Library*, https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/picture-collection, s.d. (consulté le 8 août 2019).

Postcards from Google Earth, http://www.postcards-from-google-earth.com, s.d. (consulté le 27 juin 2018).

Post de la *Picture Collection*, *Instagram*, https://www.instagram.com/nyplpicturecollection, 22 novembre 2015 (consulté le 16 février 2016).

Potter Will, « Drone on the Farm Kickstarter Campaign », *Kickstarter*, https://www.kickstarter.com/projects/1926278254/drone-on-the-farm-an-aerial-expose?ref=discovery, 3 octobre 2016 (consulté le 20 mai 2019).

Rhizome, http://rhizome.org, s.d. (consulté le 29 septembre 2016).

Hito Steyerl, Profil Facebook , https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10154977148826824&set=a.10150996553576824&type=3&theater (consulté le 16 avril 2019)

The Atlas Group, http://www.theatlasgroup.org, s.d. (consulté le 27 juin 2018)

« Trump avait raison: Voici pourquoi on a l'impression que c'était vide alors que tout était rempli ! », *Nord Presse*, https://nordpresse.be/trump-avait-raison-voici-on-a-limpression-cetait-vide-etait-rempli, s.d. (consulté le 1 août 2019).

« Tweet June, 6th, 2014 », compte Tweeter de la CIA, https://twitter.com/cia, 6 juin 2014 (consulté le 13 juin 2019).

« U.S. Troops Ride Horseback as They Work with Members of the Northern Alliance in Afghanistan », *Department of Defense*, https://www.defense.gov/observe/photo-gallery/igphoto/2002019547, 12 novembre 2001 (consulté le 31 octobre 2018).

« UK Military Deaths in Iraq », *BBC*, https://www.bbc.com/news/uk-

10637526, 7 juillet 2016 (consulté le 8 août 2019).

11• Conférences / séminaire

Adorno Theodor Wiesengrund, « L'Art et les arts », conférence, Académie des arts de Berlin, 23 juillet 1966, traduite par Jean Lauxerois et Peter Szendy, [En ligne], http://www.le-terrier.net/adorno/03texte_art_les_arts.pdf (consulté le 6 juin 2016).

Deleuze Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des « mardis de la fondation », FEMIS, Paris, 1987, [En ligne], http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html (consulté le 7 août 2019).

Martin Julie et Proulx Christelle, « Conversation autour d'*Image Atlas* », conférence donnée dans le cadre du séminaire de Suzanne Paquet, Université de Montréal, Skype, 15 mars 2018.

12• Romans

Carroll Lewis, « Sylvie et Bruno (suite et fin) » [1889], *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1990, p. 597-815.

Orwell Georges, *1984* [1948], disponible sur https://www.ebooksgratuits.com/pdf/orwell_1984.pdf (consulté 18 mars 2019).

Robida Albert et Uzanne Octave, *La Fin des livres* [1894], disponible sur http://www.gutenberg.org/files/2820/2820-h/2820-h.htm (consulté le 2 mai 2019).

13• Vidéos en ligne

Bush Lewis, « War Primers », 6'44, *Vimeo*, https://vimeo.com/249787739, 5 janvier 2018 (consulté le 25 juin 2018).

Bourouissa Mohamed, « Temps mort » [2009], 18'5, *Vimeo*, https://vimeopro.com/kamelmennour/lorenza/video/78182115, s.d. (consulté le 20 mai 2019)

Broomberg Adam, Chanarin Oliver, « The Day Nobody Died » [2008], 23'06, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=HHLtElc-CkZ8&t=585s, 18 mai 2017 (consulté le 3 mars 2019).

Carles Pierre, « L'Interview truquée de Fidel Castro par Patrick Poivre d'Arvor » [1992], 4'35, *Pierrecarles.org*, http://www.pierrecarles.org/-rubrique9-#.WAiHhMle_wo, s.d. (consulté le 19 février 2019).

Deller Jeremy et Figgis Mike, « The Battle of Orgreave » [2001], 63'15, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=3ncrWxnxLjg, 1 août 2013 (consulté le 25 mai 2017)

Farocki Harun, « En sursis » [2007], 39'46, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=sPi8SpqA8aM, 5 mai 2017 (consulté le 8 août 2019).

« Harb ul Mustadhefeen / Qahr us Saleeb », 59'59, *The Internet Archive,* https://archive.org/details/harbulmustadhefeen, 2015 (consulté le 6 juin 2019).

« Hors-Piste 2013 : Entretien avec Mohamed Bourouissa », 4'07, *Centre Pompidou*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdLa64a/r9a4Ee, 2013 (consulté le 3 mai 2019)

« Inappropriate Moments in James Bond Movies », 2'58, *YouTube*, https://youtu.be/L7qn5Iw5TDM, 30 juillet 2016 (consultée le 5 septembre 2018).

« Neighborhood Inaugural Ball "At Last" Performance », 3'41, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=HGrq1SzkHs0, 21 janvier 2009 (consulté le 9 mars 2019).

« Security Forces in Syria Homs Shooting Cameraman while Filming », 1'23, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=gri8DpLvkIc, 4 juillet 2011 (consultée le 23 juillet 2018)

Snyder Sean, « Compression/Propaganda (Department of Defense/ Al-Qaeda), Video 1 » [2007], 3'36, *Ubu Web*, http://ubu.com/film/snyder_compression1.html, s.d. (consulté le 2 juin 2019).

Steyerl Hito, « How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File » [2013], 15'52, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo, 13 septembre 2017 (consulté le 03 avril 2018)

Steyerl Hito, « Is a Museum a Battlefield » [2013], 36'48, *Vimeo*, https://vimeo.com/76011774, 2 octobre 2013 (consulté le 27/04/2019)

Steyerl Hito, « November » [2004], 25'14, *Vimeo*, https://vimeo.com/88484604, 2014 (consulté le 27/04/2019).

Wagon Gwenola, « Globodrome » [2012], 62'07, *Vimeo*, https://vimeo.com/51278797, 12 octobre 2012 (consulté le 12 novembre 2018)

Wagon Gwenola, Degoutin Stéphane, « Word Brain », *Arte Creative*, http://worldbrain.arte.tv, 2015 (consulté le 31 octobre 2018)

Notices bio-bibliographiques des artistes du corpus

1• David Birkin

(né en 1977 en Angleterre, travaille en Angleterre et aux États-Unis)

David Birkin a étudié les sciences humaines et l'anthropologie à l'Université d'Oxford (1996-1999). Il est diplômé de la Slade School of Fine Art (2009-2011) et a été membre du programme Art + Droit à New York (2011-2012) ainsi que du programme d'études du Whitney Museum of American Art (2012-2013).

Il s'intéresse aux limites de la visibilité, en mettant souvent l'accent sur les omissions et les censures, particulièrement dans la façon dont la guerre est décrite dans la société contemporaine.

Il s'emploie notamment à interroger les modalités de visibilisation des événements dramatiques en altérant la représentation des images. En 2011, il réalise *Embedded,* une série de trois photographies numériques dont il modifie le code, et par conséquent l'apparence visuelle, en y intégrant le nom de victimes de conflits représentées par ces photographies. Il poursuit cette mise en question de la représentation photographique en produisant à plusieurs reprises des monochromes.

Ainsi, il commence la série *Profiles* en 2011 en s'appropriant le numéro d'identification individuel des civils morts à la suite d'interventions militaires britanniques et américaines en Irak et répertoriées dans la base de données *Irak Body Count*. Chaque numéro d'identification génère une combinaison unique de rouge, de vert et de bleu produisant une couleur que l'artiste imprime et affiche sur des caissons lumineux d'hôpitaux.

Il poursuit cette déconstruction de la représentation l'année suivante avec *I Was So Entranced Seeing That I Did Not Think About the Sight*, un photogramme entièrement noir réalisé au sommet de l'Empire State Bulding face à la Freedom Tower du World Trade Center. Le titre gravé en braille sur la photographie provient d'une description qu'Helen Keller a réalisée depuis le même point de vue huit décennies plus tôt. Militante politique, aveugle et sourde, celle-ci s'est engagée en faveur des droits des femmes et des personnes déficientes visuelles pour combattre l'« aveuglement social ».

Enfin, *Pietà*, que l'artiste conçoit en 2012, est composée d'une photographie de presse prise en 1992 représentant une mère lors des funérailles de son bébé à Kaboul, recouverte d'un pigment bleu provenant des mines de lapis-lazuli en Afghanistan, près de l'endroit où le cliché original a été pris.

Outre ces œuvres qui ont en commun de produire une disparition du visible, l'artiste réalise des performances dans l'espace aérien, qui sont soigneusement enregistrées. *Severe Clear* (2014), dont le titre provient d'un terme aéronautique utilisé par les pilotes pour désigner des conditions de vol et de bombardement idéales, est une performance publique qui s'est déroulée en deux temps dans le ciel new yorkais. La première partie, *Existence or Nonexistence*, a consisté à faire tracer cette formule de la CIA par des avions. Pour la seconde, intitulée *The Shadow of a Doubt*, un aéroplane a tiré une banderole arborant l'expression qui donne son nom à l'œuvre. L'énoncé est relatif au système juridique américain qui demande aux jurés de condamner ou d'acquitter sur la base d'un « doute raisonnable », car prouver la culpabilité d'un accusé « sans l'ombre d'un doute » est quasi-impossible.

Pour *The Evidence of Absence,* en 2015, l'artiste a, à nouveau, occupé le ciel en laissant flotter au-dessus de Londres une réplique des dirigeables de surveillance militaire stationnés au-dessus de l'Irak et de l'Afghanistan.

En 2014, l'artiste produit l'installation *Eyes Only* (2014), dans laquelle il s'intéresse à l'apparente contradiction qui caractérise notre société : le désir de se dérober à la surveillance générale et la spectacularisation de soi à travers les images.

www.davidbirkin.net

Jarvis Raphael (dir.), *David Birkin: Mouths at the Invisible Event*, Londres, Mosaic Rooms, 2015, 64 p.

2• Mohamed Bourouissa

(né en 1978 en Algérie, travaille en France)

Mohamed Bourouissa a obtenu un DEA en arts plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2004 avant d'intégrer l'École nationale supérieure des arts décoratifs en spécialité photographie, puis le Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

→ 534

Son travail, principalement photographique et vidéographique, se caractérise par un intérêt pour la figure humaine, en particulier les individus relégués aux marges de la société, peu visibilisés. Soucieux de déjouer les enjeux de pouvoir qui se nouent autour des représentations, l'artiste sollicite la participation des sujets, jamais photographiés à leur insu, mais toujours acteurs des projets.

Il s'est fait connaître avec la série *Périphériques* dans laquelle il photographie, au lendemain des émeutes des banlieues françaises, à l'automne 2005, la jeunesse qui les habite. Ses images, en adoptant des canons de l'histoire de l'art, visent à déconstruire les stéréotypes habituellement mis en œuvre par les médias d'information dès lors que ces derniers s'intéressent aux jeunes et aux quartiers situés à la périphérie des grandes villes.

C'est également afin de renouveler le langage documentaire que l'artiste confie à un détenu en 2008 un téléphone portable pour réaliser la vidéo *Temps Mort.* Avec celui-ci, l'homme incarcéré transmet des séquences de ses moments d'intimité derrière les murs et participe à l'écriture du film sans la subir.

L'œuvre *L'Utopie d'August Sander,* réalisée de 2011 à 2013, rend quant à elle hommage aux demandeurs d'emploi dont Bourouissa sollicite la participation et sculpte la silhouette à l'aide d'une imprimante 3D.

Alliant à nouveau des dispositifs de rencontre et l'image technique, l'artiste décide en 2013, après la découverte de l'existence d'une communauté de cavaliers afro-américains à Philadelphie, d'inventer un événement public collectif, à mi-chemin entre le *tuning* et la course équestre, et de réaliser un documentaire relatant l'élaboration de ce projet qu'il intitule *Horse Day*.

Le travail de Mohammed Bourouissa a fait l'objet d'une exposition monographique au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 26 janvier au 22 avril 2018. L'artiste a été nominé au Prix Marcel Duchamp 2018. Il est représenté par la Galerie Kamel Mennour (Paris).

www.mohamedbourouissa.com

Bourouissa Mohamed, *Mohamed Bourouissa : rip*, Trézélan, Filigranes éditions, 2011, 127 p.

Bourouissa Mohamed, *Les Refus*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2012, 64 p.

Burluraux Odile, *Mohamed Bourouissa : Dessins Horse Day*, Paris, Musées Éditions, 2018, 109 p.

Jauffret Magali, Cornu John et Gobry-Laurenci Emma-Charlotte, *Mohamed Bourouissa : Périphérique*, Toulouse ; Paris, Galerie municipale du Château d'Eau ; Galerie Les filles du calvaire ; Mois de la photo, 2008, 36 p.

3• Adam Broomberg et Oliver Chanarin (Broomberg & Chanarin)

(nés respectivement en 1970 en Afrique du Sud et en 1971 en Angleterre, travaillent en Angleterre et en Allemagne)

Adam Broomberg et Oliver Chanarin ont commencé leur carrière en tant que rédacteurs en chef et photographes du magazine *Colors*. Au sein de celui-ci, ils ont, entre autres, réalisé des reportages dans des communautés fermées comme des prisons ou des hôpitaux psychiatriques (*Colors* n°47). Soucieux des relations de pouvoir qui s'instaurent avec le portrait photographique dans ce genre de situations, ils ont interviewé les modèles, et proposé à certains de réaliser un autoportrait à la chambre photographique. Le projet a donné lieu à un livre intitulé *Ghetto* (2003). À la suite de ce projet, les deux hommes ont quitté la sphère journalistique pour rejoindre celle de l'art, sans pour autant délaisser leur intérêt pour la fabrique de l'information.

Dans *Chicago*, en 2006, le duo photographie une ville factice du même nom, construite par la Force de défense israélienne afin d'entraîner les soldats au combat en milieu urbain.

En juin 2008, les deux artistes partent comme journalistes embarqués en Afghanistan et produisent *The Day Nobody Died*, un photogramme abstrait, dérogeant aux images événementielles du photoreportage.

En 2011, en visitant les archives de Bertolt Brecht à Berlin, Broomberg & Chanarin découvrent un exemplaire de la Bible annoté par le dramaturge et dans lequel ce dernier avait également inséré des images. De cette découverte naît *Holy Bible*, où des passages du livre religieux sont recouverts de photographies issues de l'Archive of Modern Conflict. La même année, *War Primer 2* livre une version actualisée de *L'ABC de la guerre* de Brecht, en présentant superposées aux photographies de presse de la Seconde Guerre mondiale, des images des conflits contemporains, issues d'Internet.

Avec *Poor Monuments,* en 2011 encore, Broomberg & Chanarin poursuivent l'analyse des photographies d'actualité en superposant un rectangle rouge sérigraphié à l'emplacement de chaque photographie contemporaine de *War Primer 2*. Bien que l'image ne soit plus présente, une légende décrit la source et fournit une adresse web à laquelle elle peut être retrouvée. Les artistes prolongent à nouveau cette déconstruction des images médiatiques avec *Portable Monuments*, une série de photographies dans lesquelles des cubes colorés permettent d'encoder des images de presse selon leur degré de violence, leur proximité avec le sujet, etc.

Plus récemment, la démolition de cent bateaux de migrants en Sicile à l'hiver 2016 est enregistrée dans *The Bureaucracy of Angels*. Aux images de destruction des carcasses échouées, d'un sauvetage en mer et de réfugiés enveloppés dans des couvertures de survie se superposent celles déroutantes d'une pelleteuse anthropomorphisée sous des aires de cantatrice. Les mâchoires d'acier de l'engin de chantier s'ouvrent et se referment au rythme

de *Terra ca nun senti,* un air sicilien d'Alberto Piazza interprété par Rosa Balistreri.

Les œuvres de Broomberg & Chanarin ont été exposées notamment à la Goodman Gallery à Cape Town (2015), au FOAM Photography Museum à Amsterdam (2015, 2014), à la Tate Modern à Londres (2014), au FotoMuseum à Anvers (2014), au Museum of Modern Art à New York (2013).

Le duo est représenté par la Lisson Gallery (Londres, New York, Shanghai) et la Goodman Gallery (Cape Town, Johannesburg).

www.broombergchanarin.com

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Trust*, London, Westzone Publishing Ltd, 2000, 144 p.

Broomberg Adam, Chanarin Oliver et Weizman Eyal, *Chicago*, Göttingen, Steidl, 2007, 144 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Ghetto*, London, Trolley Books, 2007, 516 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Fig.*, Brighton, Steidl Verlag, 2008, 176 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *People in Trouble Laughing Pushed to the Ground*, Londres, Mack, 2011, 416 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Black Market*, London, Choppedliver Press, 2012, 101 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Holy Bible*, Londres, Mack, 2012, 768 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Scarti*, Londres, Trolley Books, 2013, 64 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Humans and Other Animals*, Londres, Tate Publishing, 2015, 64 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *Spirit is a Bone*, Londres, Mack, 2015, 240 p.

Broomberg Adam et Chanarin Oliver, *War Primer 2*, Londres ; New York, Mack, 2018, 108 p. Disponible sur http://mappeditions.com/publications/war-primer-2

Broomberg Adam, Chanarin Oliver, Ebner Florian, Didi-Huberman Georges, Wenzel Jan et Volter Helmut, *Divine violence*, Leipzig, Spector Books, 2019, 200 p.

4• Mishka Henner

(né en 1976 en Belgique, travaille en Angleterre)

Mishka Henner a étudié la sociologie à l'Université de Loughborough (1994-1997) et au Goldsmiths College (1997-1998).

Il a travaillé de 2004 à 2010 avec Liz Lock, photographe de Toronto, sur des projets de documentaires à Londres et dans les environs, ainsi que sur des commandes de portraits et de longs métrages pour plusieurs médias britanniques, dont *The Independent* et le *Financial Times*. Tous deux ont rejoint l'agence Panos Pictures en 2010 avant de la quitter en 2012.

Mishka Henner déploie en 2011 un important travail visuel qui résulte de l'emploi du logiciel de navigation *Google Earth* et qui témoigne des relations de pouvoir qui se nouent autour de l'imagerie aérienne et de sa mise à disposition au grand public. Ainsi, *Fifty One Military Outposts* dévoile des sites militaires américains supposés secrets répartis à divers endroits de la planète. *Libian Oil Fields* révèle que les images satellites du désert libyen sont en basse résolution excepté lorsque des champs de pétrole y apparaissent. À l'inverse *Dutch Landscape* regroupe des vues de lieux stratégiques pixelisées à la demande de l'État hollandais.

L'artiste a parallèlement développé une pratique intense de l'auto-édition grâce aux services d'impression en ligne. Outre les séries qui viennent d'être mentionnées et dont l'une des modalités d'existence est le codex, il s'interroge à travers la forme éditée sur les liens entre photographie, documentaire et livre. *Photography is*, édité en 2010, est une compilation de phrases partagées sur tweeter débutant par « photography is » et apportant une définition polyphonique de ce medium populaire. Dans *Less Américains* en 2012, l'artiste altère, en procédant par effacement des photographies, le célèbre ouvrage de Robert Frank qui documente la société américaine des années 1950. Dans la série de livres *_IMG*, en cours depuis 2014, l'artiste substitue à la représentation d'une photographie d'événement historique son code numérique qui se déploie de page en page (la Première Guerre mondiale pour le tome 1 et la chute du mur de Berlin pour le tome 2).

Plus récemment, l'artiste a commencé à mener une recherche autour de la valeur des œuvres. Dans la série *Golden Ratio* commencée en 2014, il produit une série de peintures, chacune représentant un chiffre qui est sa valeur monétaire déterminée par la suite de Fibonacci. Chaque nouvelle peinture est réalisée quand la précédente est vendue.

Le travail d'Henner a été présenté au rencontre d'Arles en 2019 et en 2011. L'artiste est représenté par la galerie Bruce Silverstein Gallery (New-York) et la galerie Renata Bianconi (Milan).

mishkahenner.com

→ 538

Henner Mishka, *Fifty-One US Military Outposts*, s.l., auto-édition, 2010, 106 p.

Henner Mishka, *Dutch Landscapes*, s.l., auto-édition, 2011, 120 p.

Henner Mishka, *No Man's Land*, s.l., auto-édition, 2011, n.p.

Henner Mishka, *No Man's Land 2*, s.l., auto-édition, 2012, n.p.

Henner Mishka, *Photography is*, s.l., auto-édition, 2012, 200 p.

Henner Mishka, *Richtered*, s.l., auto-édition, 2012, n.p.

Henner Mishka, *Less Américains*, s.l., auto-édition, 2013, n.p.

Henner Mishka, *_IMG01*, s.l., auto-édition, 2014, n.p.

L'ensemble des livres est disponible à l'impression à la demande sur le site de l'artiste.

5• Rabih Mroué

(né en 1967 au Liban, travaille en Allemagne)

Rabih Mroué est diplômé en études théâtrales de l'Université libanaise de Beyrouth. Acteur et metteur en scène, il est également plasticien. Il travaille fréquemment avec Lina Saneh (aujourd'hui Lina Majdalanie).

Ses productions portent principalement sur la situation politique du Liban et du Moyen-Orient en combinant des faits avérés qui appartiennent à l'histoire récente et des fictions créées par ses soins. Dans ses performances qui brouillent les frontières entre théâtre et arts visuels, Rabih Mroué a souvent recourt à des écrans et à des images projetées.

Dans *Three Posters*, réalisée en 2000, il collabore avec l'écrivain Elias Khoury autour des rushs d'une vidéo d'adieu d'un Khamikaze du parti communiste, tournée en 1984 avant que celui-ci exécute son attaque contre l'occupant israélien. En 2005 avec *Who's Afraid of Representation,* Mroué et Saneh revisitent les œuvres du body-art occidental en les mettant en parallèle avec les violences perpétrées quotidiennement au Liban. *The Inhabitants of Images* livre en 2008 l'examen d'une sélection d'images photographiques, notamment une affiche du président égyptien Gamal Abdel Nasser et du Premier ministre libanais décédé Rafic Hariri, qui sont montrés debout dans un jardin, bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés. En 2012, l'histoire d'un « faux » martyr et l'absence d'un printemps arabe libanais sont racontées à travers des médias d'information dans la pièce sans comédien intitulée *33 tours et quelques secondes.* La même année et à partir du même contexte événementiel, l'artiste s'attache à analyser dans *The Pixelated Revolution* des vidéos réalisées par des manifestants syriens. Dans *Sand in the Eye* en 2018, c'est à l'imagerie de propagande produite par Deach qu'il s'intéresse.

Son travail prend aussi la forme de pièces exposées qui mêlent récit personnel, fiction et histoire de la guerre civile au Liban. En 2010, avec

Grandfather, Father and Son, Mroué traverse l'histoire tumultueuse de son pays à travers les archives de trois générations : des milliers de photographies des fiches de la bibliothèque personnelle de son grand-père, journaliste communiste assassiné en 1987, des dizaines de pages manuscrites d'un traité mathématique inédit écrit par son père, et une nouvelle publiée en 1989 dont il est l'auteur. *Beetwen Two Waters*, une installation de tubes cathodiques affichant de la « neige » à l'écran, livre, en 2013, le récit d'une tante enregistrant pendant la guerre civile les interruptions du flux des images à la télévision comme autant de messages subliminaux à décrypter.

The Crocodile Who Ate The Sun, prend pour point de départ les tracts de propagande israélienne lâchés sur Beyrouth alors que l'artiste était adolescent en 1982. Trente ans plus tard, celui-ci crée des fac-similés des tracts, les remet à ses amis, puis les photographie après que ces derniers les ont manipulés, déchirés, scotchés, froissés ou même pliés en avion.

Parallèlement, de 2006 à 2016, l'artiste a réalisé un ensemble de collages d'images découpées dans la presse publiée au Liban et plus largement dans le monde arabe et intitulé *Leap Year's Diary*. Il tente ainsi de restituer la vision médiatique dominante du Moyen-Orient, empreinte d'une représentation permanente de la violence.

Son travail a été montré en France à la Kunsthalle de Mulhouse du 17 septembre au 15 novembre 2015 et présenté au Walker Art Center à Minneapolis du 20 décembre 2018 au 1er mars 2020.

Rabih Mroué est représenté par la galerie Sfeir-Semler (Beyrouth et Hambourg).

Mroue Rabih, *Diary of A Leap Year*, Beirut, Kaph, 2017, 720 p.

6• Trevor Paglen

(né en 1974 aux États-Unis, travaille aux États-Unis)

Trevor Paglen a passé son enfance sur des bases militaires américaines. Il a obtenu un Bachelor of Art à l'Université de Berkeley en 1996 où il a amorcé une recherche artistique sur les prisons, et un Master en beaux-arts en 2002 à la School of Art Institute de Chicago. Il a également obtenu un doctorat de géographie à l'Université de Berkeley en 2008.

L'artiste mène des recherches sur les activités gouvernementales secrètes, la surveillance de masse et la collecte des données, en associant art et géographie. Il collabore régulièrement avec des journalistes, des scientifiques et des militants des droits de l'homme pour livrer ses longues et approfondies enquêtes.

The Black Site, terminée en 2006, est une recherche sur les emplacements des prisons secrètes sous l'administration Bush. Si l'œuvre prend la

forme de tirages photographiques montrant des sites carcéraux à Kaboul, elle a nécessité un important travail d'investigation à partir d'images satellites, de témoignages d'anciens prisonniers et de rencontres avec des journalistes et des défenseurs des droits de l'homme. Réalisée sur de nombreuses années également, la série *Limit Telephotography* a requis l'emploi de téléobjectifs puissants pour photographier des sites militaires secrets éloignés de plus de quarante kilomètres de l'appareil de prise de vue. Poursuivant son travail de dévoilement d'opérations militaires américaines confidentielles, l'artiste réalise en 2010 *Untitled (Drones)*, une série de photographies montrant des drones de surveillance presque indétectables dans des ciels qui ne contiennent apparemment que des nuages, rappelant en cela les *Equivalents* d'Alfred Stieglitz. La série *NSA-Tapped Fiber Optic Cable Landing Site*, réalisée en 2015 et produite en partie à partir des données dévoilées par Edward Snowden, révèlent quant à elle, les lieux où les câbles de télécommunication sous-marins sortant de la mer ont été placés sur écoute par l'État américain.

Sans recourir aux images, *Autonomy Cube*, conçue en 2014 et présentée dans les institutions artistiques comme une sculpture, est un routeur Internet permettant de se connecter au réseau TOR qui anonymise la navigation sur le Web.

L'artiste est représenté par la Galerie Metro Pictures (New York).
www.paglen.com

Cornell Lauren, Bryan-Wilson Julia et Kholeif Omar, *Trevor Paglen*, Londres ; New York, Phaidon Press, 2018, 160 p.

Paglen Trevor, *The Last Pictures*, Berkeley, University of California Press, 2012, 208 p.

Paglen Trevor, *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, New York, Aperture, 2010, 160 p.

7• Doug Rickard

(né en 1968 aux États-Unis, travaille aux États-Unis)

Doug Rickard a étudié l'histoire des États-Unis et la sociologie à l'Université de Californie à San Diego. Il est l'auteur du site *Amercan Suburb X* consacré à la photographie contemporaine et du site *These Americans* qui regroupe des images vernaculaires.

L'artiste est principalement connu pour sa série et son livre *A New American Picture* constitués de vues glanées sur *Google Street View* et donnant à voir l'Amérique des quartiers défavorisés. Pointant son appareil photographique sur l'écran de son ordinateur, l'artiste s'inscrit dans la tradition de la

photographie de rue, l'espace de navigation en ligne ayant remplacé l'espace physique.

Il est également l'auteur de *N.A*, un corpus de photogrammes extraits de vidéos *YouTube,* à partir de 2008, qui montrent des scènes de violence filmées au téléphone portable.

La série *A New American Picture* a été exposée pour la première fois dans *L'Amérique sans nom : photographie et cinéma*, présentée du 18 septembre au 19 décembre 2010 au Bal (Paris).

www.dougrickard.com

RICKARD Doug, *A New American Picture* [2010], Londres, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2012, 144 p.

8• Taryn Simon

(née en 1975 aux États-Unis, travaille aux États-Unis)

Taryn Simon a étudié la sémiotique des arts à la Brown University tout en suivant des cours de photographie à la Rhode Island School of Design. Elle a obtenu en 1997 un *bachelor of art*.

Elle développe depuis une pratique qui interroge le statut des images et leur pouvoir. Pour cela, son travail photographique mêle une méthodologie précise et rigoureuse, une démarche d'investigation, la rédaction de texte et des procédés de classification.

L'artiste s'est fait connaître en 2000 avec *The Innocent,* une série de portraits de citoyens américains condamnés à tort par la justice à partir de preuves photographiques, avant d'être innocentés. L'artiste y interroge la validité de l'image comme support de témoignage.

En 2007, dans *An American Index of the Hidden and Unfamiliar,* Simon dévoile en associant photographies et textes des lieux confidentiels, des objets secrets et des phénomènes dont le public est tenu éloigné par l'État américain et des sociétés privées.

L'artiste emprunte à nouveau la forme de l'inventaire dans *Contraband* qui dresse en 2010 la liste exhaustive des marchandises saisies par la douane à l'aéroport John F. Kennedy de New York où elle a passé cinq jours et quatre nuits à photographier les objets interdits d'entrée sur le sol américain. Elle rend ainsi compte des désirs individuels qui conduisent à braver les interdictions et des limites morales et légales érigées collectivement.

Image Atlas, en 2012, est créée à l'issue d'une collaboration avec le programmeur et activiste Aaron Swartz. Cet agrégateur de moteurs de recherche permet d'indexer les premiers résultats d'image dans des moteurs de recherche du monde entier et de les comparer. Il met en avant la dimension nationalement localisée du web et le rôle des algorithmes dans le classement

→ 542

et l'accès aux informations. En réponse à cette base de données numérique, l'artiste produit *Picture Collection* du nom de la collection d'images imprimées de la Bibliothèque de New York. Elle y photographie les images classées dans des fichiers thématiques comme « barbes », « costume », « vues rares » … et opère une comparaison avec la recherche sur *Google Image*.

Poursuivant sa démarche de classement, elle extrait des films de James Bond les personnages féminins, les voitures et les armes d'une part et de l'autre tous les oiseaux qui apparaissent à l'écran. Le projet adopte le titre d'un ouvrage ornithologique, *Birds of the West Indies*, dont le nom de l'auteur a été repris par Ian Flemming pour nommer son célèbre espion.

Invitée à produire une œuvre à la Fondation Vuitton à Paris en 2014, l'artiste récolte, dans *Polite Fiction*, des récits et des objets des ouvriers qui ont construit le bâtiment, révélant les histoires personnelles et les relations au travail.

Enfin, derrière les bouquets de fleurs de *Paperwork and the Will of Capital*, produit en 2015, se cachent plusieurs événements diplomatiques. L'artiste reconstitue en effet à l'identique, à partir d'archives photographiques, des compositions florales disposées dans des lieux où ont été signés des accords et des traités politiques, et tire leur portrait.

Son travail a été montré en France à la Fondation Louis Vuitton du 27 octobre 2014 au 25 novembre 2014, au Jeu de Paume du 24 février au 17 mai 2015 et au Point du jour à Cherbourg du 1er mars au 31 mai 2015.

Taryn Simon est représentée par la galerie Almine Rech (Paris, Bruxelles, Londres, New York, Shanghaï)

tarynsimon.com

Simon Taryn, *The Innocents*, New York, Umbrage Editions, 2008, 128 p.

Simon Taryn, *A Living Man Declared Dead and other Chapters*, Londres, Mack, 2011, 864 p.

Simon Taryn, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* [2007], Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, 152 p.

Simon Taryn, *Birds of the West Indies*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, 440 p.

Simon Taryn, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure : Œuvres de Taryn Simon*, Londres ; Paris ; Cherbourg-Octeville, Tate ; Jeu de Paume ; Le Point du Jour, 2015, 388 p.

Simon Taryn, *Contraband*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015, 480 p.

Simon Taryn, *Paperwork and the Will of Capital*, Berlin ; New York, Hatje Cantz ; Gagosian Gallery, 2016, 198 p.

9• Sean Snyder

(né en 1972 aux États-Unis, travaille en Allemagne)

Sean Snyder a suivi des études à la Rhode Island School of Design de Providence et à l'Université de Boston, et a terminé sa formation à la Städelschule, l'École supérieure d'art de Francfort-sur-le-Main en Allemagne.

Le travail de Snyder se réalise sous des formes diverses qui vont de l'installation à l'édition en ayant recours à des images trouvées ou créées, à du texte, ainsi qu'à une grande variété de documents. En explorant des archives d'agences de presse, de banques de données ou d'images, et d'organismes gouvernementaux, ainsi que d'autres plateformes de diffusion de photographies ou de vidéos en ligne, Snyder étudie la manipulation de l'information. Plus largement, il s'emploie à révéler la construction et la diffusion des idéologies à travers les systèmes de représentation.

Plutôt que des œuvres à proprement parler, l'artiste considère qu'il réalise des recherches dont il livre une restitution en exposition. En 2007, avec *Optics. Compression. Propaganda*, il tente de cerner le rôle joué par les technologies de l'image dans la construction des idéologies politiques, particulièrement celles relatives à la guerre. Pour cela, il s'intéresse aux archives de l'usine Carl Zeiss à Jena, en Allemagne, spécialisée en optique de précision et connue pour ses objectifs photographiques. En variant les processus et la résolution d'une image représentant un verre optique Zeiss, il montre que les différentes reproductions d'une même image ont des caractéristiques visuelles variables valorisant ou estompant certains détails. Par ailleurs, il s'attache à examiner des images trouvées sur Internet produites par le Département américain de la défense et des médias jihadistes. Sa comparaison dévoile les conventions esthétiques telles que la basse définition des images comme modalité des discours de propagande.

En 2015, l'artiste explore dans *Cloud Sediment (Gstaad)* le paradoxe entre l'« immatérialité » de l'information contemporaine, et la robustesse de Fort Knox, un centre de données suisse censé résister aux catastrophes naturelles comme aux attaques terroristes.

L'année suivante, l'artiste présente la photographie aérienne du site de Fukushima rendu célèbre par l'accident nucléaire qui s'y est produit. En l'absence de légende celle-ci interroge le spectateur sur sa capacité à décrypter une image. Cette photographie nous montre-t-elle la centrale nucléaire avant ou après sa destruction ? Notre incapacité à le déterminer nous rappelle notre dépendance aux informations qui cadrent une représentation.

Outre l'analyse des images contemporaines et la reprise de photographies vernaculaires, Snyder mène une recherche qui porte aussi sur la production artistique et l'histoire de l'art corrélée aux mécanismes du pouvoir.

En 2008, l'artiste s'intéresse à un film de propagande soviétique de 1965, présenté comme un documentaire relatif à l'organisation d'une expo-

→ 544

sition d'art dans un musée ukrainien. L'artiste en réarrange la chronologie et la voix off qui n'est plus que partiellement entendue, et ajoute des intertitres. Cette intervention révèle la structure idéologique du film original, démontrant ainsi la faiblesse de l'objectivité documentaire, mais aussi combien tout musée est l'expression d'une histoire de l'art qui ne peut prétendre à la neutralité.

Pour *Horizontal Propagation* en 2015, l'artiste poursuit son analyse des récupérations de l'art à des fins dogmatiques. Il achète sur *eBay* un puzzle, réputé être le plus difficile au monde, représentant l'œuvre expressionniste abstraite *Convergence* (1952) de Jackson Pollock. À côté des morceaux éparpillés, l'artiste expose la réponse automatique de la CIA obtenue après l'envoi d'une lettre, dans laquelle il interrogeait l'agence sur le rôle de l'art comme arme idéologique durant la Guerre froide.

Sean Snyder est représenté par la galerie Chantal Crousel (Paris) et la Lisson Gallery (Londre, New York, Shanghai) où sont travail a fait l'objet de plusieurs expositions monographiques.

mnemosynedrone.info

Sean Snyder, Frankfurt, Portikus, 2005, 148 p.
Sean Snyder, Londres, Lisson Galerie ; Walther Köning, 2008, n.p.

10• Hito Steyerl

(née en 1966, travaille en Allemagne)

Hito Steyerl a étudié à la Tokyo Academy of Visual Arts et à la Munich Academy of Television and Film. Titulaire d'un doctorat en philosophie de l'Academy of Fine Arts de Vienne, obtenu en 2003, elle est aujourd'hui professeure d'art des nouveaux médias à l'Université des arts de Berlin, où elle a cofondé le Research Center for Proxy Politics avec Vera Tollmann et Boaz Levin.

L'artiste s'intéresse à la circulation des images dans les sphères politique, sociale et médiatique. Elle crée pour ses vidéos ou ses conférences des montages d'images existantes ou inédites se rattachant à divers domaines tant artistique, que documentaire ou vernaculaire. La rencontre improbable entre ces éléments hétérogènes, engendre une portée parfois humoristique, souvent vivement critique.

En 2004, dans *November*, Steyerl reprend des extraits d'un film féministe de *kung fu* qu'elle a tourné en super 8 dans les années 1980, et dans lequel Andrea Wolf, sa meilleure amie, et elle-même jouaient les rôles de combattantes d'arts martiaux. Elle les juxtapose avec des images plus tardives de son amie, devenue révolutionnaire kurde avant d'être assassinée par les forces armées turques.

In Free Fall est une conférence artistique créée en 2010, dans laquelle l'artiste prend pour point de départ un cimetière d'avion dans le désert californien qui devient le support d'une réflexion sur le capitalisme mondialisé.

En 2013, la vidéo *How to Not Be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File* adopte l'apparence d'un tutoriel pour apprendre au spectateur, à se soustraire à la télésurveillance. L'installation vidéo *Liquidity Inc.* présente l'année suivante une parabole de l'économie néo-libérale en croisant des sources aussi diverses que des vidéos mettant en scène des arts martiaux mixtes, des images météorologiques et des représentations numériques montrant la liquidité des marchés, de la main-d'œuvre et de l'information. Avec *Factory of the Sun*, en 2015, Hito Steyerl propose une installation qui immerge le spectateur dans un univers rappelant celui du film *Tron* et narre l'histoire dystopique d'un groupe de travailleurs obligés de danser pour produire un soleil artificiel.

Tout en exposant son travail dans des lieux d'art contemporain, l'artiste n'envisage pas la sphère artistique comme un domaine préservé des conflits du monde contemporain. Bien au contraire, elle considère les institutions muséales comme des « champs de bataille » où se concentrent les idéologies capitalistes. En 2012, dans l'installation vidéo *Guards,* en donnant la parole aux gardiens de l'Art Institute of Chicago qui sont tous afro-américains, elle montre que le musée, en tant qu'institution, se construit grâce à ceux qu'il exclut. Dans *Is the Museum a Battlefield?*, une vidéo-conférence présentée à la Biennale d'Istanbul en 2013, elle livre un réquisitoire contre les institutions culturelles financées par l'argent issu de la vente d'armes. Enfin, en 2016, c'est au rôle des créations architecturales spectaculaires dans la gentrification de certaines régions de la Syrie que l'artiste s'intéresse avec le triptyque vidéo *The Tower*.

L'artiste a présenté son travail à la Biennale de Venise en 2013. Le Museo de la Reina Sofia lui a consacré une importante retrospective en 2015. Son travail est représenté par la galerie Andrew Kreps (New York) et la galerie Esther Shipper (Berlin).

Steyerl Hito, *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, 198 p.

Steyerl Hito, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, London ; New York, Verso, 2017, 256 p.

11• Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin

(née en 1975 en France et né en 1973 au Canada, travaillent en France)

Stéphane Degoutin enseigne à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris et de l'Atelier de Recherches Interactives, Gwenola Wagon est artiste

et maître de conférence dans le département d'arts plastiques de l'Université Paris 8.

Les deux artistes-chercheurs mènent leurs projets communs sous le nom Nogo Voyages – avec l'architecte et photographe Alex Knapp de 2006 à 2008.

Le collectif a d'abord constitué un laboratoire de recherche sur les notions de voyages et de déplacement dans des lieux comme les périphéries ou au contraire les nœuds de circulation. Les artistes ont ainsi proposé à des participants d'effectuer des circuits touristiques en bus de la banlieue parisienne avec *The Paris Suburbs Public Bus Tour* en 2007 ou des voyages immobiles en 2008.

Depuis une dizaine d'années, leurs propositions artistiques portent davantage sur le monde reconfiguré par le numérique et Internet, et sur le devenir de l'humain face aux effets des technologies récentes. En 2012-2013, dans *Dance Party in Iraq*, les artistes collectent des images de guerre inattendues : celles de soldats se filmant sur le champ de bataille en train de danser. Réunies, ces images soulignent la dimension abjecte d'un tel geste, redoublée par l'enregistrement et la diffusion en ligne.

Avec *World Brain*, un film, une plateforme en ligne et une installation créés en 2015, les artistes proposent une réflexion sur Internet, comparé à un cerveau mondial. En s'appropriant et en assemblant des vidéos trouvées en lignes, des images qu'ils créent, des documents analogiques, les artistes mettent en perspective le projet originellement utopique d'Internet et son devenir contemporain menacé par la mainmise des GAFAM, l'omnisurveillance et la collecte des données personnelles.

S'intéressant à l'intelligence artificielle et à la communication interespèce, les deux artistes s'attachent, non sans humour, aux facultés « intellectuelles » des robots aspirateurs. *Cat loves pig, dog, horse, cow, rat, bird, monkey, gorilla, rabbit, duck, moose, deer, fox, sheep, lamb, baby, roomba, nao, aibo* est ainsi un film conçu en 2017, issu d'une collecte de vidéo en ligne mettant en scène des animaux sur des aspirateurs automatiques. Le film est présenté projeté depuis un aˆppareil ménager de ce type muni d'un vidéoprojecteur.

Plus récemment, en 2018, Wagon et Degoutin créent pour le CAC La Traverse, *Neoteny Trash Office,* une installation restituant un *Call Center* abandonné, et livrent une réflexion sur le monde du travail au début du XXIe siècle.

Leur travail a été présenté dans de nombreux musées et centres d'art, en 2019 au Centre Georges Pompidou, au Jeu de Paume à Paris et à The Photographer's Gallery à Londres.

http://nogovoyages.com

Degoutin Stéphane, *La Société nuage 01*, s.l., auto-édition, 2014, 402 p.

Degoutin Stéphane, *La Société nuage 02*, s.l., auto-édition, 2014, 402 p.

Wagon Gwenola, *Globodrome*, s.l., auto-édition, 2011, 146 p.

Wagon Gwenola, *De Mesmer aux rats télépathes*, s.l., auto-édition, 2014, 146 p.

L'ensemble des livres est disponible à l'impression à la demande sur la plateforme lulu.

Index

Cet index regroupe les noms d'auteurs, d'artistes et de photographes mentionnés dans la thèse. Les pages renvoyant à des illustrations sont identifiées en gras. Les notions sont indiquées en italique.

A

Abbe, Dan 413
Abbott, Berenice 79, 227
Abdul, Lida 90, 103
actualité 11, 33, 39, 40, 102, 130, 155, 187, 192, 251, 265, 283, 287, 288, 290, 299, 313, 358, 420, 432, 467, 478, 487, 488
Adams, Eddie 81
Adams, Dennis 102
Adorno, Theodor 73, 90, 176, 177, 178, 184, 191, 326, 327, 448, 454, 455
Agamben, Giorgio 49, 86, 149, 258, 333, 459
Alberti, Leon Battista 207
aliénant 140, 224
aliénation 91, 97, 177, 305, 307, 338, 363, 470
Alloa, Emmanuel 28, 39, 40, 138, 173, 206, 208, 218, 259, 318, 319, 472, 473
Annaud, Jean-Jacques 201
Arago, Louis 29, 30, 76
Arbaïzar, Philippe 414
Arbus, Diane 139, 433, 562
Archey, Karen 348
archive(s) 26, 79, 87-90, 127, 142-144, 148, 149, 152, 197, 221, 225, 230, 236-237, 288, 305, 317, 346, 354, 414, 423, 454
Arendt, Hannah 307, 308, 427
Asher, Michael 408
assertabilité garantie 17, 307, 310, 373
Atget, Eugène 79, 81
Atkin, Anna 414
Atlas Group 89, 530
attention 22, 103, 110, 118, 151, 155, 184, 187, 188, 189, 206, 217, 292, 294, 326, 331, 332, 338, 346, 348, 353, 355, 360, 370, 394, 398, 400, 403, 404, 441, 445, 457, 459
Atwood, Jane 335
Augé, Marc 250, 251
auto-édition 122, 123, 124, 194, 315, 334, 335, 336, 413, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 440, 445

B

Badger, Gerry 413, 503, 563
Baetens, Jan 176, 510, 563
Baker, Stacey 124, 521, 563
Bal, Mieke 232
Ball, Hugo 94
Baqué, Dominique 38, 87, 287
Barboza, Pierre 112, 113
Barthes 40, 66, 67, 68, 76, 81, 83, 125,

321, 365
Bartholeyns, Gil 38, 339
base(s) de données 16, 36, 90, 125, 137, 145, 151, 222, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 264, 350, 351, 364, 365, 372, 424
Battle, Christine 116
Batut, Arthur 139
Baudelaire, Charles 76
Baudrillard, Jean 102, 103, 246, 286
Baudry, Jean Louis 242, 458
Bauman, Zygmunt 401
Bazin, André 67, 207
Beaude, Boris 39, 98, 313, 314
Becher, Bernd et Hilla 81, 153, 227
Begley, Josh 194, 338
Beitone, Alain 490
Bejenaru, Matei 116
Bellocq, Ernest J. 335, 563
Bellour, Raymond 185, 199
Belting, Hans 39, 173, 192
Bénilde, Marie 331
Benjamin, Walter 29, 39, 42, 67, 79, 84, 143, 149, 150, 176, 177, 178, 180, 221, 319, 320, 321, 322, 331, 336, 337, 341, 459, 460, 461, 466
Berger, John 337
Berlau, Ruth 127, 129, 131, 363
Bernard, Mathieu 359
Berns, Thomas 257
Beyrouthy, Damien 33, 399
Birkin, David 22, 35, 36, 37, 104, **276**, **278**, **279**, 280, 310, **328**, **329**, 331, 332, 333, 338, 341, **349**, **350**, 351, 353-358, **364**, 365, 366, **367**, 368, 369, 370, **386**, 388, 394, **438**, **439**, 441, **442**, **445**, 446-448, 462, 485, 533,534
Block, Hans 316
Blossfeldt, Karl 227
Blumberg, Douwe 237, **238**
Boehm, Gottfried 28, 31, 39, 173
Boezem, Marinus 184
Boidy, Maxime 29, 39, 44, 331, 332, 337
Bolter, Jay David 205-207, 216, 218, 219, 235, 239, 247, 253, 255, 263
Borges, Jorge Luis 245, 246
Bourdieu, Pierre 287, 408, 439
Bourgeois, Florien 302
Bourouissa, Mohamed 35, 37, 79, 193, **378**, **379**, **384**, **385**, 388, 433, **434-437**, 444, 462, **463-468**, 469, 477, 485, 534,535
Boyadjian, Mirna 79, 300, 321
Braque, Georges 211, 460
Brecht, Bertolt 16, 42, 79, 90, 97, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 176, 177, 178, 247, 319, 320, 343, 344, 345, 347, 348, 360, 416, 418, 419, 460, 476, 486
Bridle, James 329
Brogowski, Leszek 416, 417
Broodthaers, Marcel 408
Brook, Pete 335, 347
Broomberg, Adam 22, 25, 26, 35-37, **50**, **51**, **54-57**, 60, 79, 85, 101, 104, **127**, 128, **129-131**, 132, 133, 135, **136**, **137**, 138-140, 148, 150, 152, 211, **240**, 241, 242, 254, **270-275**, 280, 290-292, **293**, **294**, 295, 300, 311, 327, 341, **343**, 344, 345, **346**, **347**, 348, **358**, 359, 360-362, 394, 416, 417, **418**, 477, 486, 491, 536, 537
Bruckheimer, Jerry 238
Brunet, François 38
Bryan-Wilson, Julia 327, 369
Buchloh, Benjamin 213, 408
Buci-Glucksmann, Christine 33, 497
Buckley, Bernadette 131, 132
Buck-Morss, Susan 224, 337
Buignet, Christine 7, 9, 21, 33, 353, 399
Burden, Chris 184, 564
Buren, Daniel 408
Bush, Lewis 128
Butler, Judith 40, 100, 269, 353, 354, 356, 357, 365, 367, 368, 397, 475

C

Caillet, Aline 27, 70, 71, 72, 298, 301, 311, 377, 447, 448, 455, 477, 478
Calle, Sophie 190, 211
Campany, David 87
Capa, Robert 134, 396
Cardon, Dominique 39, 97, 98, 148, 286, 289, 297, 333, 427, 430, 431, 432
Careri, Giovanni 462, 488
Carles, Pierre 287
Carlyle, Thomas 339
Carpenter, Edmund 178
Carroll, Lewis 245
carte 148, 194, 197, 220, 223, 243-245, 246, 290, 316, 317, 321, 336
Carter, Kevin 351
Cartier-Bresson, Henri 117, 123, 290

cartographie 78, 79, 220, 243, 245, 336, 372, 435
Castro, Teresa 232
Cézanne, Paul 209
Chamahian, Guillaume 102
Champfleury 75
Chan, Paul 102
Chanarin, Oliver 22, 25, 26, 35-37, **50**, **51**, **54-57**, 60, 79, 85, 101, 104, **127**, 128, **129-131**, 132, 133, 135, **136**, **137**, 138-140, 148, 150, 152, 211, **240**, 241, 242, 254, **270-275**, 280, 290-292, **293**, **294**, 295, 300, 311, 327, 341, **343**, 344, 345, **346**, **347**, 348, **358**, 359, 360-362, 394, 416, 417, **418**, 477, 486, 491, 536, 537
Chatonsky, Grégory 118, 522
Chéroux, Clément 25, 35, 38, 100
Chevrier, Jean-François 68, 69
Chomsky, Noam 81
Cirio, Paolo 338
Citton, Yves 39, 86, 151, 152, 175, 247, 285, 286, 404
Cliquet, Étienne 316
Coburn, Tyler 316
Coignet, Rémi 85, 362, 418
Colberg, Jörg 129, 292, 344
Coleman, A.D. 134, 512
collection(s) 39, 108, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 225, 226, 227, 233, 327, 394, 421, 422, 423, 433, 486
Colom, Jean 335
Comolli, Jean-Louis 472
Connor Michael 110
contre-information 307, 311
contre-visualité 339, 469, 489
Corbel, Laurence 298, 299, 300
Cornell, Lauren 255, 327, 369
Corner, John 153
Cortis, Jojakim 102
Cotton, Charlotte 36, 327
Courbet, Gustave 433
Cramerotti, Alfredo 288, 289, 290, 295
Crary, Jonathan 330, 331, 332, 333
Crimp, Douglas 124, 408

D

d'Agata, Antoine 335
Daguerre, Louis 30
Dallaporta, Raphël 329
Darge, Fabienne 479, 522, 565
Daumier, Honoré 66, 67
Davallon, Jean 400
Debatty, Régine 106
Debord, Guy 330, 331, 332, 333, 456
Debray, Régis 29, 39, 233
de Certeau, Michel 481
Degoutin, Stéphane 35, 37, **164**,**165**, 193, 219, **220**, **221**, 222, 224, 234, 253, 314, **315**, 422, 491,546-548
de Kooning, Willem 124, 125
Deleuze, Gille 33, 307, 311, 312, 396, 397
Delieutraz, Caroline 338
Deller, Jeremy 70, 90, 103
de Maria, Walter 184
Demir, Nilüfer 351
Depardon, Raymond 338
Desbenoit, Luc 72
Desmazes, Philippe 362
Dewey, John 307, 310, 373
Di Bartolo, Florian 227, 228
Dibbets, Jan 184
Didi-Huberman, Georges 29, 30, 38, 88, 89, 127, 131, 132, 150, 152, 190, 233, 285, 326, 344, 363, 395, 397, 474, 476
Dijksterhuis, Edo 370, 522
dispositif(s) 11, 12, 16, 36, 68, 95, 141, 151, 171, 185, 190, 199, 232, 235, 251, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 265, 305, 306, 317, 320, 333, 337, 343, 370, 398, 400, 403, 404, 431, 449, 456, 458, 459, 462, 463, 473, 486, 495
documentation céline duval 225
Doguet, Jean-Paul 311
Doherty, Willie 87, 287
Douroux, Xavier 39
Droitcour, Brian 107
Dubois, Philippe 38, 68, 209, 304, 360
Duchamp, Marcel 325
Duguet, Anne-Marie 403, 404
Dullart, Constant 111
Dupeyrat, Jérôme 22, 184, 417, 424, 446
Durand, Régis 26, 38, 69, 100

E

Ebner, Florian 139
Eisensten, Sergueï 408
Elahi, Hasan 334
émancipation 26, 105, 177, 257, 395, 409, 428, 429, 431, 446, 449, 455, 478, 490, 492

émancipé 89, 363, 470, 478, 491
enjeux de pouvoir 104, 319, 357, 535
enquête(s) 17, 40, 231, 298, 299, 307, 478, 481, 491
Ernst, Wolfgang 143, 151, 180, 414
Ertzscheid, Olivier 309, 342, 431, 432, 474
espace(s) public 18, 98, 137, 251, 252, 306, 327, 329, 330, 333, 334, 335, 336, 391, 409, 427, 428, 429, 430, 43-435, 437, 438, 444, 446-449, 468, 475, 483
éthique 12, 42, 98, 153, 154, 291, 297, 312, 338, 347, 367, 368, 391, 394, 435, 456, 466, 488, 489, 490
Evans, David 129, 133, 344
Evans 38, 78, 79, 80, 81, 82, 122, 139, 303, 304, 319, 435
Export, Valie 184

F

Falkenås, Susan 459
Farocki, Harun 27, 90, 91, 329, 456
Fast, Omer 329
Fatmi, Mounir 102
Feldmann, Hans-Peter 102, 225
Félibien, André 75
Feuerhelm, Brad 128
Figgis, Mike 70
Fischer, Hartwig 297
Flaherty, Robert 69
Flanagan, Barry 184
fluide(s) 5, 7, 9, 12, 18, 27, 31, 33, 34, 39, 42, 99, 101, 135, 153, 192, 217, 221, 254, 285, 335, 371, 372, 373, 391, 400, 413, 456, 461, 470, 477, 483, 488, 489
Flusser, Vilém 31, 39, 86, 96, 97, 98, 180, 181, 256, 260, 261, 262, 294, 320, 321, 323, 361, 462, 476
flux 11, 12, 17, 27, 33, 34, 36, 37, 44, 85, 91, 114, 117, 118, 126, 181, 186, 200, 217, 220, 222, 226, 227, 256, 265, 301, 304, 305, 316, 320, 348, 358, 368, 400, 402, 403, 404, 407, 412, 425, 453, 463, 478, 486
Fontcuberta, Joan 25, 26, 27, 35, **101**, 102, 104, 111, 116, 444, 467
Foster, Hal 40, 85, 86, 105, 288, 298, 408
Foster, Stephen 291
Foucault, Michel 125, 141, 149, 257, 258, 311, 330, 331, 332, 333, 344, 480, 481
Fourier, Charles 222
Fourmentraux, Jean-Paul 107, 108
Fraenkel, Béatrice 32
Franju, Georges 73
Frank, Robert 16, 40, **121-123**, 124-126, 241, **303**, 304, 415, 416, 420, 421, 423, 424
Fraser, Andrea 411
Fresnault-Deruelle, Pierre 126
Freund, Gisèle 296
Fried, Michael 105, 208
Friedlander, Lee **303**, 304
Froger, Lilian 355

G

Gagnebin, Murielle 73, 74
Galton, Francis **139**
Gardner, Alexander 365
Garrel, Thierry 74
Gell, Alfred 326
Genette, Gérard 197, 198, 232, 446
Géricault, Théodore 433
Gevers, Ine 153
Gheorghe, Cătălin 116
Giles, Steve 136
Gisinger, Arno 87, 102
Glen, John 328
Godard, Jean-Luc 73, 90, 240, 461
Graham, Dan 288
Granjon, Fabien 286, 289, 297
Greenberg, Clement 80, 105, 182, 184, 208, 209, 210
Grierson, John 69, 451
Grupo Artistas de Vanguardia 288, 567
Grusin, Richard 205, 206, 207, 216, 218, 219, 235, 239, 247, 253, 255, 263
Guattari, Félix 182, 183, 396, 397
Guess, Jeff 151, 421, 422
Guez, Emmanuel 39, 151
Guillot, Claire 72
Gunning, Tom 113, 114
Gunthert, André 21, 33, 39, 66, 67, 75, 98, 100, 113, 114, 289, 295, 309, 325, 333, 349, 430, 453, 467

H

Haacke, Hans 288, 408, 454, 497, 567
Habermas, Jürgen 427, 428, 429, 430, 432, 437, 438, 444, 447, 448, 449
Halimi, Serge 287
Hall, Stuart 359, 360
Hamilton, Richard 297
Hansen, Paul **71**, 72, 347
Hassan, Ihab 105
Hatt, Étienne 26
Havelock, Éric 178
Hegel, Georg Wihelm Friedrich 132,

140
Heider, Fritz 151, 206, 218
Heimendinger, Nicols 408
Heinecken, Robert 118
Heizer, Michael 184
Hemingway, Ernest 211
Henner, Mishka 22, 26, 35, 37, 60, 104, 117, 121, **122-124**, 125, 126, 139, 140, 148, 150, 152, 193, **194-197**, 198, 202, 203, 211, **212**, 213, **214-218**, 222, 234, 239, 262, 290, 291, 295, 300, 304, 327, **334-336**, 337, **338**, 372, **387**, 388, 416, 420, **421-423**, 424, **425**, 438, **439**, 440, 445, **447**, 448, **452**, 453, 462, 477, 480, 485, 490, 491, 538, 539
Henrot, Camille 242
Hepworth, Barbara 407
Herman, Edward 81
Higgins, Dick 191
Hill, David Octavius 67
Hillaert, Wouter 250
Hine, Lewis 79, 84, 140, 433, 451, 465
Hiroshige, Utagawa 218
Hirschhorn, Thomas 102
Hokusai, Katsushika **350**, 402
Horkheimer, Max 176, 177, 178
Huret, Lauren 316
Hurley, James-Francis 423, 424
Huyghe, Pierre-Damien 118, 260, 261, 469
hypermédiacie 16, 171, 205, 235, 239, 242, 247, 248, 253, 265

I

idéologie(s) 28, 44, 63, 84, 109, 135, 139, 145, 150, 208, 224, 238, 239, 241, 264, 326, 330, 333, 334, 338, 353, 356, 357, 411, 429, 448, 458, 459
immédiacie 16, 205, 206, 207, 208, 218, 219, 239, 247, 248, 255, 259, 304
Iñárritu, Alejandro González 102, 239
index 40, 66, 193, 215, 229, 231, 232, 236, 299, 314, 320-322, 324-326, 413, 415,416, 441, 485
indice(s) 38, 66, 67, 68, 76, 126, 211, 310, 325, 346, 360, 478
indiciel 15, 27, 29, 65, 113, 114, 115, 293, 325, 360, 361
Innis 178, 179, 226, 362
interface(s) 174, 181, 248, 304, 401, 414, 432
intermédialité 11, 41, 171, 186, 190, 191, 192, 203, 205, 219, 234, 265
invisibilité 18, 98, 365, 373, 433, 436
invisible(s) 12, 17, 79, 85, 94, 98, 181, 190, 206, 215, 226, 260, 283, 288, 313, 314, 320, 321, 327, 367, 407, 435, 441

J

Jaar, Alfredo 87, 285, 363
Jackson, Alex 128
Jameson 83, 105, 184, 233, 371, 372
Jencks 105
Jewsbury 336
Johns 125
Jonsson 295
journalisme 17, 283, 286, 288, 290, 294, 295, 296, 297, 298, 311, 312, 313, 373, 487
journaliste(s) 11, 41, 90, 231, 265, 286, 288, 289, 292, 295, 298, 300, 310, 312, 326, 351, 441, 453, 465, 491

K

Kant, Emmanuel 428, 443
Kerr, Dylen 318, 403
Kessels, Erik 25, 35
Kholeif, Omar 35, 110, 327, 369
Khoury, Elias 399
Ki-Jong, Zin 102
Kinmont, Ben 445
Kiss, Jemima 334
Kittler, Friedrich 151, 181
Kooijmans, Jeroen 102
Kosakowski, Michal 102
Krajewski, Pascal 174, 175, 182, 183, 191
Krauss, Rosalind 38, 68, 183, 184, 185, 205, 210, 211, 213, 225, 234, 263, 325
Kuhn, Tom 136
Kukielski, Tina 299
Kunak, Göksu 252, 475

L

Laban-Mattei, Olivier 347
Labica, Thierry 372
Lacoste, Yves 99, 496
Lageira, Jacinto 71, 102, 103
Lamant, Ludovic 251, 253
Lamarche-Vadel, Gaëtane 409
Lamy de la Chapelle, Benoit 108
Lange, Dorothea 79
Lanzmann, Claude 88, 89
Laric, Olivier 111
Latour, Bruno 261
Laval 330
Lavoie, Vincent 66, 79, 288
Le Cain, Blandine 349

Lecomte, Romain 187, 251, 252
Le Gray, Gustave 77, 115
Leguillon, Pierre 225
Le Minh, Isabelle 123
Lenot, Marc 294
Lerski, Helmar 16, 136, **138**, 139, 140
Lessing, Gotthold Ephraim 175
Levenson, Paul 216
Levesque, Julien 338
Levine, Sherry 124
Lévy, Pierre 114, 397, 399, 481
Liandrat-Guigues, Suzanne 73, 74
Lippard, Lucy 109, 410
livre(s) d'artiste 193, 226, 416, 417, 420, 421, 446
livre(s) de photographies 18, 412, 413, 414, 415, 417-420
logiciel(s) 36, 109, 115, 123, 139, 125, 140, 181, 211, 213, 215, 228, 238, 242, 245, 247, 258, 255, 261, 301, 304, 305, 338, 401, 406, 419, 480, 486
Lojkine, Stéphane 403
Long, Richard 184
Ludovico, Alessandro 415, 419
Lugon, Olivier 38, 69, 75, 78, 80, 139, 295, 319, 434, 435
Lynch, Kevin 372
Lyotard, Jean-François 105, 109

M

Magagnoli, Paolo 241
Malevitch, Kasimir 358, 369
Mallonee, Laura 137, 316
Mandel, Ernest 105
Manovich, Lev 39, 183, 185, 186, 193, 198, 202, 222, 223, 224, 230, 231, 232, 233, 247, 446
Marcuse, Herbert 83
Mare, André 211, **212**
Marey, Étienne-Jules 200
Marker, Chris 73, 199
Martens, Renzo 90, 288
Martin, Julie 184, 186, 225, 259, 430
Martin-Baillon, Alaïs 490
Marx, Karl 337, 371
Massumi, Brian 370
Masure, Anthony 22, 261
McCausland, Elizabeth 80
McHugh, Gene 107
Mckenzie Wark, Kennet 456
McLuhan, Marshall 178, **179**, 180, 181, 192, 202, 206, 208, 214, 218, 219, 250, 476
Méaux, Danièle 298, 301
média(s) 11, 12, 16, 17, 26, 39, 40, 41, 81, 90, 95-97, 100, 103, 108, 126, 130, 141, 148, 151-153, 155, 157, 159, 171, 173-193, 202, 213, 214-222, 226, 230-235, 241, 247, 248, 250-256, 259, 262-265, 283, 285-290, 292, 295, 296, 299, 302, 303, 307, 311, 313, 331, 333, 341, 342, 344, 347, 348, 353, 355, 359, 360, 362, 364, 365, 368, 370, 373, 398, 400, 404, 412, 414, 416, 419, 421, 429, 430, 433, 436, 438, 440, 446, 448, 456, 458, 462, 464, 469, 472, 476, 480, 486, 487, 490
médiarchéologie 12, 141, 489
médiarchéologique(s) 16, 44, 141, 149, 152, 221, 242, 317, 417
médiarchéologiste 221, 417
medium/media 12, 16, 39, 40, 41, 66, 67, 68, 76, 77, 80, 81, 86, 117, 118, 124, 143, 151-153, 155, 157, 159, 171, 173-176, 179, 180-186, 188, 190-192, 199-203, 205, 206, 208-211, 214-219, 232, 234, 235, 239-242, 247, 248, 252-255, 259, 262-265, 286, 293, 296, 297, 313, 319, 344, 370, 403, 413, 420, 421, 423, 424, 434, 439, 440, 451, 461
Méliès 69, 516
Menini 102
Menkman 352, 353, 528
Mersch? Dieter 97, 159, 176, 178, 181, 262, 264, 476
Minh-ha, Trinh T. 353
Mirzoeff, Nicholas 39, 192, 339, 469
Misrach, Richard 87
Mitchell, William J. 111, 112,
Mitchell, W. J. Thomas 28, 29, 31, 39, 44, 115, 116, 125, 126, 173, 178, 323
Mœglin-Delcroix, Anne 416
Moholy-Nagy, László 180, 209, 462
Mondzain, Maris-José 40, 343, 474, 475
monochrome(s) 41, 213, 229, 339, 348, 366-368, 369, 370, 371, 372, 489
Montaigne, Michel de 7, 65, 73
Montazami, Morad 462
Monty Python 94
Morley, Malcom 297
Morozov, Evgeny 223
Moure, José 73
Mroué, Rabih 22, 25, 26, 36, 37, 74, 111, 121,**162**, 168, **186**, 187, **188**, **189**, 190, **191**, 192, **199-201**, 202, 203, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 262, 310,

380, 388, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 461, 462, **470**, **471**, 472, **473**, 474, 475, 477, 479, 480, 485, 489, 490, 539, 540
Müller, Jürgen E 190, 191
Mulvey, Laure 231
Muntadas, Antoni 27, 90
Murat, Laure 231
Murdock, Deroy 346
Muybridge, Eadweard 200

N
Nadar **77**, 195
Nae, Cristian 116, 117, 118
navigation 36, 37, 148, 219, 222, 223, 224, 234, 245, 246, 247, 297, 304, 305, 334, 398, 454, 486
Negt, Oskar 448, 449
Newman , Barnett 326, 327, 369
Niepce, Nicéphore 207
Niney, François 70, 199, 310
Norman, Dorothy 209, 210
Nosella, Carole 22, 33, 399
Novitskova, Katja 111

O
Odell, Jenny 338
Oleniuk, Lucas 347
Olson, Marisa 106, **107**
Oppenheim, Dennis 184
Ortel, Philippe 403
Orwell, George 328, 332, 334
Osborne, Peter 114, 115
Owens, Craig 408

P
pacte 71, 288, 326, 488, 490
Paglen, Trevor 22, 35, 36, 37, 91, 104, 111, 194, 298, 299, **316**, **317**, 318, 320, **321-323**, 324-327, 352, 361, 369, 372, 394, 402, 403, **454**, 455, 458, 485, 489, 490, 491, 540, 541
Pagnoux, Élizabeth 88
Païni, Dominique 74
Palmer Albers, Kate 337
Panofsky, Erwin 230
Pantall, Collin 125, 516
Paquet, Suzanne 101, 255, 259
Paquot, Thierry 428
Parfait, Françoise 21, 404
Parikka, Jussi 39, 151, 152, 153
Parott , Billy 148
Parr, Martin 25, 35, 413
Pasolini, Pier Paolo 478
Péan, Pierre 362
Peirce, Charles Sanders 66, 68, 360
Pellerin, Denis 208
Picasso, Pablo 211, 337, 460
Poitras, Laura 316
Poivert, Michel 30, 38, 75, 295, 371
Polidori, Robert 87, 572
politique(s) 11, 12, 17, 18, 27, 28, 39-41, 74, 83, 87, 90, 93, 99, 101, 103, 105, 106, 116, 117, 129, 130, 135, 139, 145, 148, 176, 177, 178, 179, 187, 191, 197, 212, 217, 233, 240, 242, 249, 251, 252, 264, 265, 283, 285-288, 291, 292, 300, 307, 308, 309, 310, 326, 329, 331, 332, 333, 336, 344, 346, 349, 353, 354, 360, 363, 367, 370-373, 375, 391, 393-395, 396, 397, 404, 405, 408, 409, 411, 417, 419, 421, 425, 427, 428-433, 437, 438, 441, 442, 443, 445, 448, 450, 452, 453, 455-457, 459-462, 469, 478, 483, 485-490
Polke, Sigmar 297
Pollock, Jackson 351
Pontbriand, Chantal 25, 26
Potter, Will 453
Pouillaude, Frédéric 21, 27, 70, 71, 72
pragmatique 66, 118, 189, 298
pragmatisme 307
pragmatiste 310
praxis 177, 457, 469, 488, 491
preuve(s) 71, 76, 91, 100, 112, 135, 222, 238, 263, 289, 292, 308, 310, 312, 317, 354, 362, 394, 407, 409
Prince, Richard 124
producteur(s) 12, 42, 93, 103, 145, 231, 285, 289, 326, 459-461, 463, 466, 478, 491, 492
production(s) 12, 18, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 39, 42, 65, 68, 71, 73, 74, 81, 83, 93, 95-97, 108, 115-117, 119, 121, 129, 132, 134, 135, 136, 138-140, 150, 174, 177, 180, 183, 188, 195, 202, 225, 229, 236, 237, 242, 247, 256, 262, 263, 289, 294, 297, 304, 320, 321, 328, 334, 338, 347-349, 354, 357, 370, 372, 391, 397, 398, 399, 404, 405, 408, 411-413, 417, 419, 420, 421, 434-438, 440, 444, 447, 449, 451, 452, 454, 456-462, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 473, 475-477, 486-488
programme(s) 14, 32, 116, 132, 180, 181, 183, 209, 214, 243, 244, 255, 257, 260, 261, 332, 352, 372, 399, 438, 462, 488

Proulx, Christelle 101, 145, 148, 255, 258, 259, 304
Pugin , Jacques 116

R
Raad, Walid 89, 102, 103, 288
Rafman, Jon 111, 301, 338
Rancière, Jacques 40, 89, 178, 363, 368, 403, 470, 478, 489, 491
rapports de pouvoir 292, 348, 462
Rasse, Paul 432, 433
Rauschenberg, Robert 124, **125**
Rauth, Andreas 220
Ray, Man **366**
réalité(s) 26, 27, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 78, 79, 85, 87, 89, 91, 97, 102-105, 110, 130, 132, 188, 189, 191, 205, 206, 208, 209, 213, 222, 233, 236, 242, 246, 254, 256, 262, 263, 264, 265, 285, 288, 302, 305, 309, 319, 320, 322, 353, 363, 369, 391, 395, 396, 399, 401, 402, 405, 423, 438, 448, 449, 450, 455, 460, 478, 483, 486, 487, 488
récit(s) 11, 67, 71, 88-90, 103, 105, 132, 134, 136, 199, 222, 223, 232, 242, 243, 293, 296-298, 308, 309, 323, 360, 372, 373, 408, 424, 442, 448, 450, 465, 473, 485
Reel, Emma 479
réel(s) 11, 12, 15, 17, 25, 27-31, 34, 36, 38-41, 65, 68, 69-79, 86, 89, 90, 93, 95, 98-100, 102-104, 110, 112, 115, 124, 138, 171, 175, 182, 186, 188, 189, 191, 193, 200, 202, 205, 208, 213, 229, 235, 236, 246-248, 254, 256, 262-265, 283, 288, 289, 292, 295, 298, 299, 301, 302, 309, 312, 318, 319, 324-326, 341, 358, 361, 369, 373, 375, 377, 394, 395, 397, 398, 400, 402, 408, 423, 440, 448, 452, 455, 460, 462, 469, 472, 479, 481-483, 486, 487, 488, 490, 492
Rejlander, Oscar Gustave 77, 115
Remy, Patrick 123
Renger-Patzsch, Albert 319, 460
Resnais, Alain 73, 199
Richter, Gerhard 227, 297
Rickard, Doug 35, 37, 117, 193, **302-304**, 305, **306**, 372, **415**, 462, 485, 541, 542
Ricœur, Paul 89
Rieber, Audrey 181
Riesewieck, Moritz 316
Riis , Jacob 79, 84, 433, 451, 465, 466
Rimer , Sarah 30
Ristelhueber, Sophie 87, 287
Rivette, Jacques 73
Robins, Kevin 112, 509
Rodtchenko, Aleksander **369**, 370
Röhl, Bettina 342
Rose, Barbara 369
Rosler, Martha 81, 84, 85, 90, 153, 288, 297, **324**, 440, 451, 465, 466
Rossellini, Robeto 73
Rothko, Mark 369
Rouillé, André 76, 83, 112, 287, 349
Rouvroy, Antoinette 256, 257
Rüdiger, Bernhard 462, 488
Ruff, Thomas **101**, 102, 118, 139
Ruffel, Lionel 103, 104, 106, 150, 152, 153
Ruscha, Ed 81, 211, 420, 421
Rykner, Arnaud 403

S
Sander, August 16, 38, 78, 79, 80, 82, 83, 136, 137, **138**, 139, 140, 227, 319, 388, 416, 434-437, 485
Saneh, Lina 248, 249-254, 479
Saussier, Gilles 153, 290
Sautereau, Frédéric 347
Schaeffer, Jean-Marie 68
Schlemmer, Oskar 94
Schmid, Joachim 25, 35, 424
Schrader, Kristin 118
Schum, Gerry 184
Schumacher, Reeve 102, 316
Schwartz, Stephanie 295, 296
Sekula, Allan 75, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 112, 135, 153, 217, 242, 290, 295, 296, 401, 462
série(s) 77, 81, 106, 121, 123, 130, 136, 139, 141, 143, 148, 150, 184, 193, 194, 198, 209, 212, 213, 225, 227, 228, 231, 233, 235, 290, 293, 296, 299, 303, 304, 314, 316, 317, 320, 323-326, 334, 335, 343, 344, 346, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 359, 364, 367, 414, 416, 421-423, 424, 433, 434, 452, 453, 473
Serralongue, Bruno 288
Serrano, Andres 102
Serraz, Hugo 295, 453
Sherman, Cindy 124, 574
Shore, Stephen 104, 122, 306, 447
Simon, Taryn 25, 35-37, **52**,**53**, 60, 79, 104, 111, 121, 141, **142-144**, 145, **146**, **147**, 148, 150, 152,

153, 168, 193, 224, 225, **226-232**, 233, 234, 254, **255**, **256**, 258, 259, 260, 263, 290, 298, 299, **300**, 307, **314**, 320, **321**, **322**, 324, 325, 326, 352, 361, 368, 373, **415**, 416, 417, 453, **457**, 462, 470, 477, 485, 486, 489, 490, 491, 542, 543
Smith, David Thomas 338
Smithson, Robert 184
Snyder, Sean 35, 36, 37, 104, 135, 225, 235, **236**, 237-239, 241, 242, 248, 253, 254, **315**, 341, **342**, 343, 358, **383**, 388, 457, 458, 459, 461, 477, 480, 485, 486, 544, 545
Sonderegger, Adrian 102
Sontag, Susan 38, 100, 305, 324, 346, 353, 354, 365, 367
spectacle 17, 86, 126, 132, 247, 328, 330, 331, 332, 333, 343, 398, 456, 472, 473, 479
Spielberg, Steven 88
Spinatsch, Jules 330
Steichen, Edward 82, 83, 354
Steinberg, Saul 123
Steiner, Peter **430**
Steyerl, Hito 35, 36, 37, **58**, **59**, 60, 85, 91, 93, **94**, **95**, 96, **98**, **99**, 104, 111, 135, 195, 196, 239, 248, **277**, 280, 290, 309, 310, 327, 345, 358, **369**, 370, 371, **381**, **382**, 388, 394, 400, **401**, **402**, 404, **405-407**, 408, **409**, 410, 411, 461, 462, 477, 489, 491, 545, 546
Stieglitz, Alfred 80, **209**, 210
Stockhausen, Karlheinz 102
Struk, Jannina 355
subversif(s) 85, 291, 429
subversion 411
surveillance 17, 35, 36, 37, 91, 94, 98, 99, 116, 129, 130, 137, 140, 155, 195, 217, 219, 243, 262, 305, 315, 316, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 408, 409, 431, 441, 462, 481, 486, 489
Sussman, Elisabeth 299
Sutter, John D. 215
Swartz , Aaron **166**, **167**, 168, **255**, **256**, 258, **259**, 260, 453, 454, 470, 477, 489

T

Talbot, William Henri Fox 414
Talon-Hugon, Carole 488
technologie(s) 29, 31, 125, 136, 137, 141, 179, 183, 185, 197, 202, 207, 239, 294, 305, 306, 337, 415, 419, 430, 431, 435, 458, 463, 490
technologique(s) 27, 93, 96, 108, 117, 143, 153, 179, 181, 206, 208, 215, 241-243, 246, 261, 288, 335, 336, 345, 432, 455, 458
technologiste 176
Thély, Nicolas 31, 32, 108
Thorpe, Harriet 441, 447
Tillmans, Wolfgang 297
Tomas, David 111
Tomaszewski, Jerzy 355
Tonnard, Elisabeth 123
Toulouse-Lautrec, Henri de 337
Troncale, Anthony T. 144, 146

U

Ujica, Andrei 90
Ulman, Amalia 111
Ut, Nick 81, 351
Uzanne, Octave 412, 419

V

Vacheron, Joël 126, 291
Valla, Clement 109, 193, 338
variabilité 11, 16, 41, 171, 186, 192, 194, 197, 198, 199, 202, 203, 221, 265, 417
Verne, Jules 121, 243, 244
Vertov, Dziga 190, 254
Vierkant, Artie 108, 109, 110
Vinterberg, Thomas 188, 189
Viola, Bill 184
visibilité 37, 38, 126, 145, 193, 198, 211, 212, 226, 230, 231, 242, 253, 290, 296, 315, 319, 327, 328, 330, 333, 335, 339, 343, 357, 365, 366, 373, 412, 417, 435, 441, 446, 447, 469, 485, 487
vision 26, 40, 63, 68, 72, 84, 86, 96, 106, 122, 129, 130, 149, 151, 176, 195, 196, 222, 230, 258, 269, 303, 304, 305, 318, 323, 332, 335, 337, 339, 356, 357, 367, 397, 433, 449, 465, 473, 485, 486, 489, 490
visualité 12, 39, 339, 469, 473, 474, 485, 489
Voltzenlogel, Thomas 91
vom Stein, Katja 118
von Clausewitz, Carl 339
von Trier, Lars 188, 189
Vouilloux, Bernard 403

W
Wagon, Gwénola 22, 35, 37, 121, 151, **163-165**, 168, 193, 219, **220**, **221**, 222, 224, 234, 242, **243-246**, 247, 248, 253, 314, **315**, 328, **421**, **422**, 491, 546-548
Wajcman, Gérard 88,
Wakeling, Lance 315
Warburg, Aby 152, 227
Warhol, Andy 142, 297
Weber, Max 490
Waber, Nathan **347**
Weibel, Peter 185
Weinstein, Harvey 231
Weiss, Peter 477, 478
Weiwei, Ai **348**
Weizman, Eyal 138
Wiener, Norbert 261
Willett, John 127
Winogrand, Garry 304
Wolf, Michael **301**

Y
Yamahata, Yosuke 350, 351, 354, 355

Z
Zapruder, Abraham 289
Zask, Joëlle 34, 446
Zéau, Caroline 451
Zhexi Zhang 104