

L'IMAGE

SANS

QUALITÉS





Le présent volume contient deux dossiers distincts, comportant des articles dont le point commun est la réflexion sur le statut, la production et le fonctionnement de l'image aujourd'hui.

Le premier dossier, qui a donné son titre à l'ensemble, est issu d'une sélection de contributions au colloque international *L'image sans qualités* (Rouen, 2018) et d'articles sollicités et sélectionnés dans un second temps. Il réunit des textes d'artistes, commissaires d'exposition, historiens, anthropologues et philosophes proposant une réflexion sur la production et l'usage croissant d'images banales, ordinaires, voire ennuyeuses, des images qui défont ou subvertissent la représentation ou encore dont les caractéristiques matérielles infimes les rendent à peine perceptibles.

Le second dossier, intitulé *Varia*, comprend quant à lui des contributions proposées par des artistes et des chercheurs pour la plupart issus des établissements partenaires du Doctorat RADIANT, à savoir l'École Supérieure d'Art et Design Le Havre/Rouen, l'école supérieure d'arts et médias de Caen, l'École nationale supérieure d'architecture de Rouen et l'École doctorale 558, *Histoire, Mémoire, Patrimoine, Langage*.

P. 7 – P. 14

Tania Vladova,
L'image sans qualités,
Éditorial

P. 16 – P. 51

Nora Labo,
Par-delà la beauté.
Éthique du non-visible
dans la photographie
écologique
de Jean Massart

P. 52 – P. 73

Maddalena Papiś,
Images mises en scène

P. 74 – P. 95

Jacques Leenhardt,
L'image sans qualité
et ses usages

P. 96 – P. 109

Diane Watteau,
Mitraillage à la Kalachnikov
dans le Noir Arctique

P. 110 – P. 128

Emmanuel Zwenger,
Des images de plomb
dans un fleuve de papier.
Évidence et opacité
de l'iconotexte
sébaldien

P. 130 – P. 146

Berenice Serra,
Les qualités diffuses
des 'images
sans qualités'

P. 148 – P. 162

Jean-Noël Lafargue,
Écrans
sans qualités

P. 164 – P. 184

Pravdoljub Ivanov,
De l'image
tu est venu
et à l'image
tu retourneras

P. 186 – P. 205

EDITH, antoine lefebvre
éditions & Laura
Morsch-Köhn,
Retour sur Copie Machine.
Zone de Reprographie
Temporaire

P. 210 – P. 230

Arnaud François,
L'oubli de l'espace

P. 232 – P. 246

Laurent Buffet,
'Critique sociale'
versus
'Critique artiste':
une fiction
sociologique

P. 248 – P. 258

Michał Kozłowski,
Le chantier d'images
et ses ouvriers
– le regard de l'Est

P. 260 – P. 266

Jean-Louis Vincendeau,
'Chemins des occasions'.
Précisions sur le
Cabinet
des écarts singuliers.
Donner lieu,
donner sens

P. 268 – P. 275

Bachir Soussy Chiadmi,
De la convivialité
des espaces discrets

P. 276 – P. 285

Collette Hyppard,
Georges Adéagbo,
invité du LABO VOIR

P. 286 – P. 293

Stephan Köhler,
Des assemblages
comme un laboratoire
de rencontres entre
choses, textes
et images.

1

Cette tendance est présente par exemple dans le livre *Ce qui compte* de l'artiste Benoît Luisière (éd. Innocences, 2018), où il accumule des photographies sans qualités provenant de la presse. Le travail de toute une génération d'artistes-iconographes, dont Aurélien Mole ou Guillaume Constantin, est lui aussi consacré à la valorisation des images vernaculaires, banales ou ordinaires au même titre que les productions artistiques.

2

Le terme est forgé par l'historien de l'art allemand Gottfried Boehm, dans *Was ist ein Bild?*, Munich, Fink Verlag, 1994. Voir aussi *Iconic Turn et réflexion*

On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique; elle se déplaçait d'est en ouest en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie, et ne manifestait encore aucune tendance à l'éviter vers le nord. Les isothermes et les isothères remplissaient leurs obligations. Le rapport de la température de l'air et de la température annuelle moyenne, celle du mois le plus froid et le mois le plus chaud, et ses variations mensuelles apériodiques, était normal. Le lever, le coucher du soleil et de la lune, les phases de la lune, de Vénus et de l'anneau de Saturne, ainsi que nombre d'autres phénomènes importants, étaient conformes aux prédictions qu'en avaient faites les annuaires astronomiques. La tension de vapeur dans l'air avait atteint son maximum, et l'humidité relative était faible. Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913.

Robert Musil,
L'homme sans qualités, vol. I.

Le présent volume part d'une interrogation sur le statut, les fonctions et les pratiques contemporaines de l'image, entendue au sens large. Plus précisément, il se concentre sur la présence de plus en plus massive dans notre vie quotidienne d'images sans qualités, qu'elles soient vernaculaires ou artistiques.¹ Un tel usage du terme *image* est sans doute rendu possible et légitime grâce aux acquis des sciences de l'image et de ce qu'on nommait dans les années 1990 *le tournant iconique* (iconic turn).² Cette désignation rendait compte d'une faiblesse théorique, d'une nécessité, d'une urgence de reconnaître l'impact cognitif, social et culturel des images, et de se donner des moyens adéquats pour le comprendre. Tributaire tant du *paradigme* de Thomas Kuhn, que de l'*épistémè* de Michel Foucault, et sans doute de la rhétorique des styles, le *tournant* est un terme qui implique

l'infléchissement de la perspective. Au lieu de se concentrer sur un état des faits fixe, stable, il insiste notamment sur le processus de changement, sur le déroulement de la transformation, sur la prise d'une nouvelle direction. De cette façon, ce qui est cerné par l'idiome *tournant iconique* n'est pas tant le constat d'une multiplication exponentielle de la quantité et la généralisation des moyens de production d'images, mais plutôt la prise en compte d'un changement, d'un état d'instabilité, d'un moment charnière qui modifie les enjeux, et oblige à reconsidérer les outils qui nous donnent accès à notre culture même. ³

De nos jours, les débats sur les usages transdisciplinaires des images, sur les emprunts et les migrations des bouts de visible d'un domaine à l'autre, sur les manipulations à outrance des images documentaires ou publicitaires n'ont fait que consolider le questionnement sur l'impact des qualités de l'image. Une des conséquences à long terme, pour notre culture, du *tournant iconique* impulsé tant par les *visual studies* (études visuelles) que par la *Bildwissenschaft* (science des images) a été précisément la présence généralisée (et paradoxale si l'on pense à tous les progrès et perfectionnements technologiques de production et manipulation du visible) d'images sans qualités dans notre vie de tous les jours. Il convient de s'arrêter un temps sur le choix de la formulation *image sans qualités* qui est tout sauf un jeu de mots gratuit. ⁴

L'expression, empruntée au célèbre roman inachevé de Robert Musil *L'homme sans qualités*, s'appuie sur le terme allemand *Eigenschaften*, qui veut dire littéralement « sans caractéristiques apparentes » ou « sans caractère propre ». Ainsi, plutôt que d'être l'antonyme de « défaut », au sens où on l'entend généralement en français, le mot allemand *Eigenschaft* signifie « qualité » au sens de « caractéristique ». Ulrich, le célèbre trentenaire de Musil, est un homme sans essence profonde, un homme qui a un comportement plutôt ambigu, ce qui permet à l'écrivain de le dépeindre en fonction de ses interactions et

sociétale, Trivium, I, 2008. <https://trivium.revues.org/308#ftn3>. Consulté le 25/09/2019.

3

Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell, *Pictorial versus Iconic Turn. Two Letters*, Culture, Theory & Critic, 2009, 50 (2-3), p. 104. Cette question est développée dans *Iconic Turn et réflexion sociétale*, Trivium, I, *op. cit.*, § 2, ainsi que dans *Après le tournant iconique*, Images Re-vues, Hors-série n°5, 2016 : <https://journals.openedition.org/imagesre-vues/3996#ftn6>. Consulté le 25/09/2019.

4

En 2006, Paul-Louis Robert publiait *L'image sans qualités* (Paris, Monum), un livre percutant sur les débats autour de la toute première histoire de la photographie.

Nous avons opté pour le même titre mais dans une perspective bien différente, en questionnant non pas la critique et le public mais le statut du visible et ses enjeux actuels. De même, nous avons tenu à mieux circonscrire la référence à Robert Musil, à qui l'on doit le titre en premier lieu, et qui est décisive pour notre propos.

de ses relations, du regard des autres, et de soulever ainsi à travers ce personnage plusieurs questions liées notamment au fonctionnement de la représentation, des questions d'ordre éthique, social, philosophique.

Si l'on transfère ce « sans caractéristiques propres », *ohne Eigenschaften*, au monde des images, on souligne donc le caractère banal et « vide », ou même aniconique de certaines images, tout en mettant l'accent sur les fonctionnements et les usages des images qui ne se veulent pas nécessairement artistiques ou esthétiques. Une des intuitions qui sous-tendent cet emprunt terminologique est que, dans les débats et les pratiques actuelles des images, on observe une tendance à prendre de la distance par rapport à leur caractère, voire une tendance à dépasser l'image comme problème en soi.

La question des images sans qualités est, historiquement parlant, associée aux débuts de la photographie et aux avant-gardes historiques. Mais à l'époque actuelle, nous sommes témoins d'un déplacement des enjeux. Le développement accéléré des technologies multimédia, qui impliquent des procédés complexes de transmission, compression et décompression de fichiers au cours desquels la qualité, toujours perfectible, connaît des fluctuations sensibles, ne fait qu'ajouter à la complexification de la valorisation d'une image par le biais de ses qualités. Que ce soit en raison de la rapidité et de la facilité de production, de la démocratisation des pratiques ou bien par manque de compétences, ou à l'inverse en raison d'un usage à visée artistique ou critique, ou encore du fait de la généralisation des pratiques de récupération et appropriation, le *sans qualités* paraît devenir un paramètre aussi bien incontournable que largement accepté dans notre environnement visuel.

Que l'on pense aux pratiques contestataires propres à ce que la sociologie américaine des années 1960 nomme contreculture ou *underground* (culture alternative), mais aussi plus récemment aux partages de « photos de vie »

sur Facebook, Twitter et Instagram, à l'engouement pour la microédition (fanzines et autres *Do It Yourself*), à la quantité d'écrans semi-fonctionnels qui saturent nos parcours urbains, aux caméras de surveillance et autres drones, ou encore à la manipulation intentionnelle, soit pour donner à telle image la patine de l'archive et l'illusion d'ancienneté, soit en lien avec un projet artistique, comme par exemple l'usage intentionnel du *glitch* en informatique : une sorte de « normalisation » du sans qualités saute aux yeux.

En tentant de circonscrire plus précisément les fonctions et les effets de ces images sans qualités, on cherche à comprendre dans le présent volume si et en quoi leurs usages ont modifié le champ du visible et les enjeux de la perception. Questionner les qualités du « sans qualités » revient ainsi à poser la question d'un possible au-delà de l'iconique, voire d'une sortie de la forme et du paradigme de l'image. Ulrich, le personnage de Musil, est un homme sans qualités non parce qu'il manque de qualités, mais parce qu'il devient au fil du temps entièrement dépendant dans ses réactions face au monde extérieur. Être étranger à soi, ne pas se sentir identique à ses qualités et néanmoins être déterminé par elles : cette manière de décrire l'individu semble être un point de départ, voire une posture théorique propice pour la saisie de la question des images, considérées les unes par rapport aux autres en fonction de leurs transmissions et de leurs circulations. Le parallèle entre l'homme sans qualités et les images sans qualités devient d'autant plus propice si l'on rappelle les mots de Musil lui-même qui, dans un texte rédigé en 1938, présentait son livre comme un choix de « minces coupes de vie qu'il modèle en profondeur et qui donnent à sa description du monde une ampleur universelle ». ⁵

Ces *minces coupes de vie*, telles les *coupes brutes* de l'enregistrement photographique, sont une façon aussi précise que discrète de désigner une écriture qui procède par images. Le cadrage propre à l'image est bien désigné par la notion de *coupe*. Mais c'est l'adjectif *mince* qui concentre le caractère quasi programmatique de

5
L'homme sans qualités,
op. cit., vol. 2,
 Paris, Seuil, 1957.
 Propos de Robert
 Musil, cités
 en quatrième de
 couverture.

l'expression : les coupes sont dites *minces* non seulement en référence à l'aspect plat, bidimensionnel propre à l'image, mais parce qu'elles tendent à réduire l'iconicité, la visualité du visible à son expression la plus discrète, à la maintenir à la limite de ce qui est discernable. Ou encore parce qu'elles désignent des choses de la vie non grandiloquentes et sans grande importance. Si l'on garde à l'esprit ces *minces coupes* de vie, on comprend mieux l'exquise et drôle présentation de la belle journée d'août 1913 figurant en exergue. Décrite dans le détail, celle-ci est constituée de plusieurs paramètres mesurables et scientifiques, d'autant de caractéristiques abstraites. Et pourtant, elle est parfaitement intangible en soi.

Puisque non expérimentée par personne, cela reste une journée peut-être belle, mais parfaitement vide. C'est précisément à partir de l'intérêt du vide apparent et du choix atypique d'images utilisées par le botaniste Jean Massart, féru de photographie, que Nora Labo construit son article qui ouvre notre dossier sur l'image sans qualités. Le fait d'utiliser des photographies quelconques et monotones qui ne donnent rien à voir de particulier, voire en franche contradiction par rapport au texte, pour illustrer amplement un ouvrage sur l'écologie peut sembler contradictoire, sinon contre-productif. Cependant, comme Nora Labo le démontre dans *Par-delà la beauté. Éthique du non-visible dans la photographie écologique de Jean Massart*, il en va dans ce cas d'une intention bien précise : le choix de subvertir les hiérarchies de la nature alors dominantes et de formuler par le biais visuel une critique de la pensée écologique au début du XX^e siècle. Si cette critique de la primauté des apparences dans la pensée écologique à partir d'une étude de l'accumulation d'images en manque de « matière visuelle remarquable » est rendue possible, rétrospectivement, par les récents débats sur le statut de l'image dans notre culture, elle touche aussi de manière plus large à notre rapport à la représentation sur le plan social, politique et culturel.

Qu'il en aille de notre environnement citadin, de plus en plus saturé d'écrans publicitaires ou informationnels vides ou énonçant leur propre défaillance (Jean-Noël Lafargue, *Écrans sans qualité*), de la production d'images par des amateurs et des enjeux complexes de la définition des droits d'auteur qui en découlent, surtout par rapport à la pratique artistique (Bérénice Serra, *Les qualités diffuses des images sans qualités*), ou encore de l'usage d'images provenant notamment de conflits militaires et politiques à travers le monde dans la construction d'un travail artistique aux prises avec le réel (Pravdoliub Ivanov, *De l'image tu es venu et à l'image tu retourneras*), les questions traitées dans ces articles abordent de manière frontale notre rapport quotidien au visible.

Un quotidien qui reste bien évidemment inaliénable des pratiques artistiques, et des artistes dont le regard est constamment défié, mais qui est aussi informé par une sorte de revers de l'iconique, par une mise à mal de la représentation. Que l'on pense à la quantité de pellicules photographiques et de négatifs noirs qui deviennent le vocabulaire de l'artiste-scientifique Pierre Ferrenbach, travaillant inlassablement depuis vingt ans sur les questions de répétition et de vide, explicitant leurs enjeux historiques dans l'image photographique, comme le montre l'article de Diane Watteau (*Mitraillage à la Kalachnikov dans le Noir Arctique*), ou bien que l'on questionne la pratique de la photocopie et les interactions sociales qu'elle engendre – comme le fait le dispositif Copie Machine (*Retour sur Copie Machine. Zone de reproduction temporaire*, antoine lefebvre editions et Lora Morsch-Kihn) destiné à produire et à mettre en circulation des documents sous une multitude de formes : tracts, affiches, livres, fanzines, à partir du principe du *copyleft* – le « sans qualités » est convoqué tantôt comme un arrêt sur l'histoire d'un médium, tantôt comme un travail sur une mémoire privée de figures, ou bien encore comme un geste décomplexé qui génère des liens sociaux.

Le geste décomplexé de récupération ou d'appropriation d'images est rejoué dans les projections lors de spectacles scéniques, avec toute la précision et la rigueur que nécessite le montage d'une pièce théâtrale ou une installation. Dans ce cas, il en va des usages d'images réélaborées, détournées, mélangées, retravaillées, tels que des éléments d'archives, des fragments de films, de photographies ou d'œuvres picturales présentes sur scène au même titre que les acteurs. Leur qualité peut être volontairement dégradée en raison des droits de diffusion, ou bien pour les besoins du spectacle ou de son contexte, ou encore en raison de l'adaptation à un support technique particulier. Ces types d'images scéniques fonctionnent en tant que véritables « médiateurs », comme le montre Maddalena Parise dans *Images mises en scène* au sujet des créations du collectif artistique *lacasadargilla*. Un autre exemple d'exploration artistique du visible « sans qualités » pourrait être trouvé dans le travail de l'artiste brésilienne Rosângela Renno et sa pratique de récupération de portraits d'identité tirés d'archives administratives. Dans *L'image sans qualité et ses usages*, Jacques Leenhardt évoque ce travail qui pointe notamment l'aspect non-artistique des portraits récupérés qui concernent l'ensemble de la population à l'âge de la majorité. La non-qualité artistique est ici en l'occurrence transformée en arme contre l'oubli et l'anonymat, s'écarterant délibérément de la tradition du portrait glorieux.

Il en va d'une toute autre réponse artistique à l'oubli dans la création littéraire de Winfried Georg Maximilian Sebald. Avec l'insertion dans ses romans de reproductions en noir et blanc non légendées, le romancier allemand brouille les pistes du documentaire en produisant des lieux d'incertitude où les qualités fuyantes des images rythment et exposent les espaces de l'oubli (*Des images de plomb dans un fleuve de papier. Évidence et opacité de l'iconotexte sebaldien*).

Au fil des articles présentés dans le dossier, la pauvreté en caractéristiques devient une voie qui permet de

mieux comprendre l'efficacité, de mettre à nu le fonctionnement, de saisir les opérations propres à la production, reproduction, génération et circulation des images qui nourrissent, bousculent ou défient notre façon de penser et de voir, de comprendre et de sentir.

La valorisation des images sans qualités déplace donc le questionnement ontologique de l'image vers son rôle de médiateur, d'objet qui véhicule des savoirs interrogeant autre chose que les images elles-mêmes. Bien que cette question de la dépendance de l'image à un contexte ait été déjà soulevée dès les débuts de la photographie (une photo est « impure » par essence), dans les collages des futuristes italiens ou bien dans les actions de DADA, tout comme dans les créations de certains artistes conceptuels qui se sont inspirés d'images documentaires pauvres en qualités dans leur travail (Douglas Huebler, Robert Morris ou Edward Ruscha), l'actuel intérêt accru pour les photographies et les installations visuelles « sans caractère propre » vient sans doute accentuer cette tendance, ouvrant ainsi des pistes propices pour envisager un au-delà de l'iconique. Il ne s'agit nullement d'un au-delà spirituel ou métaphysique, mais bel et bien d'une sortie de l'image ou plus précisément d'une sortie de la focalisation sur l'image comme outil cognitif privilégié pour comprendre notre culture, décisive pour les sciences humaines et sociales au cours des dernières décennies.

Et si sortie il y a, il nous appartient d'en esquisser les contours et d'en cerner les directions et les enjeux. Que ce soit un retour vers la matérialité des œuvres, comme dans les travaux de Pierre Ferrenbach ou de Pravdoliub Ivanov, ou vers le verbe, vers le texte, comme c'est le cas de W.G Sebald et des postures de Daniel Buren ou de Jean Massart, ou bien encore vers une association de l'image avec autre chose, comme cela se produit dans la pratique scénique des images discutée par Maddalena Parise, les voies sont multiples.

PAR-DELÀ LA BEAUTÉ.
ÉTHIQUE DU NON-VISIBLE
DANS LA PHOTOGRAPHIE
ÉCOLOGIQUE DE JEAN MASSART.

En 1912, le botaniste Jean Massart publie *Pour la protection de la nature en Belgique*, un des premiers ouvrages prônant la défense de l'environnement en Europe. De manière fort atypique pour son époque, ce livre est abondamment illustré par des photographies. Elles semblent pourtant étrangement peu convaincantes et leur accumulation presque excessive ne fait que renforcer l'effet de banalité et de monotonie de chaque image individuelle. De plus, il existe des dissonances et des contradictions récurrentes entre les images et les textes qu'elles sont censées illustrer. Cet article montre comment ces images déconcertantes reflètent un choix délibéré de subvertir les hiérarchies de la nature alors dominantes. Leur manque de matière visuelle remarquable articule une critique de la primauté des apparences dans la pensée écologique. Ce corpus soulève également certaines questions théoriques : comment peut-on s'appuyer sur des images pour se figurer le pas-encore imaginable ? De même, comment la prolifération des images peut-elle être amenée à exprimer les limites du visible ?

photographie scientifique,
écologie,
non-visible,
Jean Massart,
images pauvres,
paysage,
spectacle,
banal,
éthique

Le rôle majeur joué par la photographie aux débuts du militantisme écologique, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, est amplement documenté¹, aussi bien dans l'essor graduel d'une conscience écologique collective que dans l'évolution des politiques publiques, telles que la mise en place de réserves naturelles. Certains corpus photographiques prônant la défense d'espaces naturels hors-normes, comme les photographies de l'Ouest américain réalisées par William Henry Jackson (dans les années 1870) ou par Ansel Adams (dans les années 1930-1940), ont acquis un statut archétypal auprès du grand public. Preuve de l'influence persistante de ces premières images écologiques, reproduites à l'infini dans des beaux livres, des expositions et des affiches, l'un des clichés d'Ansel Adams a été gravé sur le Voyager Golden Record², disque envoyé dans l'espace dans les années 1970 en tant que symbole universellement reconnu de ce qui, dans le monde naturel, aurait le plus de valeur et de sens pour les êtres humains sur Terre. En regardant cette photographie (fig. I), on devine à quel point l'argumentaire écologique s'est construit, pendant un siècle et demi, à partir de l'émotion esthétique qu'éveillent certains paysages. Leur beauté et leur exceptionnalité ont souvent été érigées en raisons incontestables pour justifier leur sauvegarde, aux débuts de l'écologie comme aujourd'hui, et la continuité de ces hiérarchies sous-jacentes explique la popularité ininterrompue de l'iconographie qui en est l'expression : une iconographie de la nature spectaculaire, éblouissante et sublime.

Dans un contraste marqué avec la trajectoire dominante de l'imaginaire écologique, le corpus d'images dont traitera cet article, bien qu'ayant marqué les débuts de l'écologie politique, apporte un contrepoint à l'hégémonie

¹ Notamment en ce qui concerne les premières réserves naturelles aux États-Unis. Parmi les ouvrages qui font référence, voir la monographie de Finis Dunaway, *Natural Visions: The Power of Images in American Environmental Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

² Le Voyager Golden Record est un disque lancé dans l'espace par la NASA en 1977, gravé de sons et d'images censés donner une idée juste et synthétique de la vie sur Terre à une éventuelle civilisation extraterrestre qui retrouverait la sonde spatiale dans laquelle il a été placé. Le choix du matériel audiovisuel présent sur le disque, pensé dans un souci de représentativité, nous éclaire sur les perceptions culturelles dominantes du monde occidental dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour le contenu complet du disque, voir <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record>. Consulté le 15/11/2019.

³ Jean Massart, *Pour la protection de la nature en*



^I Ansel Adams, *The Tetons - Snake River*, 1942, tirage au gélatino-bromure d'argent, 40 x 50 cm. Archives Nationales des États-Unis d'Amérique, Archives du Service des parcs nationaux. <https://catalog.archives.gov/id/519904>. Consulté le 15/11/2019.

Belgique, Bruxelles, Lamertin, 1912.

⁴ Les débuts de l'écologie en tant que science de la distribution et des interactions des organismes vivants se trouvent d'abord dans l'émergence d'une nouvelle branche de la botanique qui, à la fin du XIX^e siècle, commence à s'intéresser à l'ensemble des plantes d'un territoire donné

de la beauté comme vecteur principal des positionnements éthiques envers la nature, en utilisant la pauvreté visuelle, la banalité et la redondance comme autant d'outils maîtrisés et surprenants pour esquisser une conception nouvelle de la valorisation des milieux naturels. Ce corpus est constitué des trois cents photographies qui servent d'illustrations à l'une des premières monographies dédiées à la protection de l'environnement en Europe et dans le monde, *Pour la protection de la nature en Belgique*³, publiée en 1912 par le botaniste Jean Massart, pionnier à la fois de l'écologie scientifique⁴ et politique. Il s'agit d'un ouvrage dont la portée est double, à la fois descriptive et militante, à l'image des préoccupations de son auteur, son ambition étant d'un côté de donner une première classification systématique des différents biotopes du territoire belge, en délimitant dans chacun des zones spécifiques à protéger, et de l'autre de persuader les lecteurs de la nécessité et de l'urgence des démarches de protection des sites inventoriés.

Mais ce livre frappe avant tout par son usage atypique de la photographie, caractérisé par une prolifération excessive

de l'image (comparée à son utilisation typique dans la recherche botanique de l'époque⁵, et aussi par rapport aux dimensions de l'ouvrage), doublée, paradoxalement, par un déni de la vision que les illustrations devraient logiquement faciliter : dans beaucoup de ces photographies, on ne voit rien, et surtout pas ce vers quoi le texte pointe dans les images qui devraient appuyer son propos.

La tension entre le texte et les images surgit dans la monographie de Massart comme un décalage dérangent entre l'argumentaire verbal et la preuve visuelle qu'on attend des photographies qui l'accompagnent, une série de discrédits récurrents où les images refusent de fonctionner en tant que preuves attendues par les lecteurs.⁶ Mon analyse s'attachera à montrer que ces interstices créent, au sein de *Pour la protection*, une radicalité qui n'est explicite dans aucun des deux régimes discursifs de l'ouvrage, visuel et textuel, pris séparément. En exerçant un regard rapproché sur ces photographies souvent banales, non-spectaculaires, et manquant presque de contenu à proprement parler (fig. II pour un exemple typique de cette iconographie), sciemment choisies par Massart pour illustrer son plaidoyer passionné pour l'écologie, je tenterai d'explicitier les raisons de ce choix formel contre-intuitif, et les valeurs qui sous-tendent une telle stratégie visuelle iconoclaste, en argumentant qu'il s'agit bien d'une option volontaire et non pas du résultat de l'incompétence ni de la négligence de l'auteur. La question centrale sera de comprendre comment s'explique l'échec apparent de la fonction évidentielle de ces images, et de saisir ce qu'elles donnent à voir en refusant d'exhiber la beauté de la nature.

Je montrerai comment ces photographies expriment, dans leur pauvreté, un parti pris éthique, où le refus de la visibilité devient un moyen de refuser l'anthropocentrisme des hiérarchies esthétisantes de la nature, et de défendre le regard scientifique en tant que positionnement non seulement épistémologique envers le monde, mais aussi dans sa dimension affective, et donc comme fondement d'un attachement à la défense des milieux naturels.

plutôt qu'aux seuls caractères de chaque espèce prise individuellement.

Initialement, ce nouveau champ de la recherche prend différents noms quasi-équivalents, comme « la sociologie des plantes » (théorisée par le botaniste Charles Flahault à Montpellier), la phytogéographie, ou la géographie des plantes (proposée en tant que science potentielle par Alexander Von Humboldt dès le début du XIX^e siècle).

5

Une méfiance envers la photographie a perduré pendant longtemps dans la recherche en botanique, bien après l'adoption de cet outil par les autres sciences naturelles.

En botanique, on considérait que le manque de discrimination



de la photographie, qui enregistrait tout sans discernement, empiétait sur la clarté des représentations, mais que son utilisation était également un signe de paresse ou de lâcheté de la part du botaniste, qui se serait contenté de reproduire tout en vrac, plutôt que de choisir les vrais caractères représentatifs des espèces montrées (cf. Caroline Fieschi, *Photographier les plantes au XIX^e siècle. La photographie dans les livres de botanique*, Paris, Éditions du Comité de travaux

II

Jean Massart,
« Les usines
d'Overpelt, juillet
1911 », *Pour la
protection de la nature
en Belgique*, Bruxelles,
Lamartin, 1912,
fig. 2, p. 9.

NB : cette illustration
et les suivantes
provenant toutes
du même ouvrage
de Jean Massart,
les informations
sur la source seront
abrégées dans les
légendes suivantes.

historiques et
scientifiques, 2008,
p. 25 et passim).

6

Je m'inspire ici
de la notion
d'« image/texte »
introduite par
W.J.T. Mitchell,
qui la définit comme
une construction
discursive dont
la caractéristique
essentielle est
« a problematic gap,
cleavage, or rupture
in representation »
(W.J.T. Mitchell,
Picture Theory,
Chicago, University
of Chicago Press,
1994, p. 89).

Avant de passer à l'analyse visuelle qui sera au centre de mon argument, il est nécessaire de comprendre brièvement le contexte dans lequel paraît l'ouvrage discuté ici, ainsi que la postérité du travail de Massart, et surtout l'iconographie qu'il a produite, afin de mieux saisir les enjeux de son usage audacieux de la photographie, mais également la dissimulation, par le botaniste, de sa résistance aux conceptions dominantes de son époque dans un récit de continuité avec le passé.

Le début du XX^e siècle voit l'arrivée des premières tentatives d'institutionnalisation de la protection de l'environnement et de création d'une coordination internationale en ce qui concerne les normes écologiques et la circonscription des zones protégées. L'un des événements majeurs de cette période est le premier Congrès international pour la protection des paysages. Il réunit à Paris en 1909 les représentants des gouvernements de la plupart des pays développés du monde dans le but d'établir des bases partagées pour la défense de la nature, déjà perçue comme menacée par l'urbanisation et l'industrialisation accélérées des pays participants. Dans la foulée de ce Congrès paraissent des ouvrages et des articles scientifiques qui se proposent de créer un savoir systématique sur les milieux naturels à protéger. Parmi ces publications, le livre de Jean Massart est de loin le plus ambitieux et le plus exhaustif.

Au Congrès de Paris, le rôle primordial des images et de la photographie dans le développement d'une sensibilité envers les problèmes écologiques est reconnu et mis en avant. La photographie est perçue comme essentielle dans l'éveil de l'intérêt du grand public pour la défense de la nature, mais l'accent est mis, dans les représentations qu'on apprécie comme dans les mesures de protection proposées, sur l'aspect esthétique et sur la beauté des paysages.⁷ D'ailleurs, l'intitulé même de ce Congrès est révélateur d'une perception picturale des milieux naturels, prenant le paysage comme unité signifiante fondamentale

artistiques» pour désigner des réserves naturelles potentielles dans leur pays, en employant le terme consacré par les premières réserves établies dans la forêt de Fontainebleau par Napoléon III (Raoul de Clermont, Fernand Cros-Mayreville et Louis de Nussac, *Le Premier Congrès International pour la Protection des Paysages, Paris, 17-20 Octobre 1909. Compte Rendu*, Paris, Société pour la protection des paysages de France, 1910, p. 64).

8
Voir par exemple le rôle des peintres de Barbizon dans la protection de la forêt de Fontainebleau (Greg M. Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton, NJ, Princeton University

Press, 2000, p. 173-176), ou celui de l'écrivain John Muir aux États-Unis pour l'établissement des premières réserves naturelles dans le pays (F. Dunaway, *op.cit.*, p. XIX).

9
Voir la proposition faite dans le cadre de ce Congrès de protéger un paysage en masquant des carrières ou des scieries par la plantation de cordons verts, mais sans interrompre l'activité industrielle elle-même (R. de Clermont et al., *op. cit.*, p. 16).

10
Parmi ses ouvrages les plus remarquables, on compte l'atlas amplement illustré qu'il publie en collaboration avec Charles Bommer, *Les aspects de la végétation en Belgique*, Bruxelles, Jardin botanique de l'État, 1908-1912 (2 vol.),

de l'organisation du territoire, et non pas les processus biologiques, le climat, ou d'autres critères non-esthétiques qui auraient pu être tout aussi pertinents. Ceci est explicable par le fait que les cercles littéraires et artistiques ont été le pivot initial des mouvements écologistes en Europe de l'Ouest et en Amérique.⁸ Leur parti pris esthétique a déterminé à la fois les types d'espaces naturels à sauvegarder en priorité, mais aussi le genre de protection qu'on envisageait, comme l'illustrent les actes de ce Congrès qui recueillent plutôt des propositions concernées par la conservation d'une certaine *image* de la nature, que des initiatives qui se préoccupent de l'histoire ou des dynamiques vivantes qui sous-tendent un paysage.⁹

Une autre influence visible dans les débats du Congrès de Paris est celle des politiques de conservation du patrimoine historique : les premiers mouvements pour la protection de l'environnement ont en effet émergé par analogie avec ceux pour la protection du patrimoine, pour la sauvegarde duquel des lois avaient été adoptées dans plusieurs pays depuis la moitié du XIX^e siècle. Cela a mené à une conception des sites naturels en tant que monuments : spectaculaires, exceptionnels, uniques. Dans ce contexte qui suit le Congrès de Paris, et au moment où il publie *Pour la protection* afin de profiter de ce qu'il perçoit comme un contexte favorable pour la diffusion des idées écologiques, Jean Massart est déjà une personnalité de premier plan dans l'écologie scientifique et dans la défense de l'environnement. Ayant publié des ouvrages et des albums photographiques rigoureux d'une grande ampleur sur la végétation en Belgique¹⁰, il est également l'un des fondateurs de la Ligue Belge pour la Protection de la Nature, l'une des

et deux études systématiques comprenant également un large corpus photographique, « Essai de géographie botanique des districts littoraux et alluviaux de la Belgique », *Bulletin de la Société Royale de Botanique de Belgique*, vol. 44, 1908, p. 1g-121e, et « Esquisse de la géographie botanique de la Belgique », *Recueil de l'Institut Botanique Léo Errera*, vol. 7bis + annexe, 1910.

premières organisations belges à militer sur ces problématiques. Ces engagements, apparemment convergents, n'étaient pourtant pas toujours compatibles. Parlant du Congrès International d'Art Public se tenant à Bruxelles en 1910 et qui, malgré son nom, portait sur la sauvegarde de la nature, Massart le scientifique ironise sur les « tendances purement idéalistes » des « aspirations esthétiques » de cet évènement, tout en appréciant, dans son engagement militant, ce premier effort coordonné de conservation des milieux naturels en Belgique.¹¹

Pour Massart, la photographie était une composante essentielle de sa recherche : la plupart de ses ouvrages sont richement illustrés, il s'essaie à toutes les techniques photographiques disponibles et expérimente avec de nouveaux procédés (tels que la photographie anaglyphe ou la stéréoscopie¹²), et il écrit beaucoup sur ses efforts de saisir la nature par la photographie et sur ses difficultés de prises de vue dans tous ses récits de voyage. Mais son intérêt pour la photographie s'inscrit dans une préoccupation plus vaste pour l'expérience « directe » de la nature, en opposition aux savoirs expérimentaux produits en laboratoire. Selon le botaniste, il faut pour comprendre la nature être le témoin de son déploiement spontané ; et pour transmettre ce savoir, il faut le montrer. Ainsi dans son enseignement il associe souvent projections de diapositifs, échantillons rapportés du terrain et excursions botaniques.¹³

Pour la protection s'inscrit dans la continuité de l'attachement de Massart à la visualité comme dimension expérientielle de la construction du savoir, et ce sous un double angle : d'abord avec son objectif de proposer une liste de sites naturels à protéger qui seraient

se confiner à leurs laboratoires de recherche. Il prétend que tout véritable savoir des processus naturels est impossible sans l'observation directe des milieux naturels non-contrôlés et il critique ce qu'il perçoit comme une dépendance excessive des botanistes aux protocoles expérimentaux (Jean Massart, « Les naturalistes actuels et l'étude de la nature », *Bulletin de la Classe des Sciences de l'Académie Royale de Belgique*, 1913, p. 944-965).

14
Jean Massart, *Pour la protection*, op. cit., p. 30. Bruno Notteboom et David Peleman remarquent avec justesse que, dans une certaine mesure, Massart envisage ces réserves comme « un musée en plein air qui serait une version "réelle" »

11
Jean Massart, *Pour la protection*, op. cit., p. 3.
12
Par exemple dans Jean Massart, « Esquisse de la géographie botanique », op. cit.
13
Dans une conférence polémique de 1913, Massart accuse ses collègues d'avoir oublié comment regarder la nature telle qu'elle est et de

des planches didactiques des *Aspects [Les aspects de la végétation en Belgique]*, l'ouvrage de phytogéographie le plus ambitieux de Massart] » (Bruno Notteboom et David Peleman, "Narratives of Loss and Order, and Imagining the Belgian Landscape 1900-1945", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 14, no. 3, 2012, p. 4).

15
Ces excursions, dont la première a eu lieu en 1911 dans les Îles Britanniques, et dont Massart a été l'un des participants, ont continué avec une certaine périodicité tout au long du XX^e siècle, et ont été des moments forts des débuts de l'écologie scientifique, réunissant la plupart des pionniers de ce nouveau champ d'études en biologie.

représentatifs de chaque type d'écosystème belge, et qui seraient accessibles depuis les grandes villes, créant ainsi des lieux privilégiés d'apprentissage de la nature par l'observation directe (il décrit ces « réserves » projetées comme « un secours inappréciable pour la démonstration pédagogique »¹⁴). Deuxièmement par le rôle central joué par la photographie dans l'argumentaire du livre : les illustrations photographiques sont présentes sur presque chaque page de l'ouvrage et le texte s'appuie sur cette iconographie dans chaque phrase. Pourtant, le fonctionnement de ces photographies n'est pas aussi évident qu'il ne semblerait de premier abord, car au lieu de remplir les lacunes descriptives ou démonstratives du texte, elles agissent souvent de manière contraire, en introduisant des ambiguïtés ou des doutes par rapport à des réalités empiriques que le discours verbal présente comme des évidences. Ceci s'explique aussi par le fait que si l'usage de la photographie est vu dans ce contexte comme un atout, il est aussi rempli d'incertitudes ; si la botanique traditionnelle y était hostile, l'écologie, qui l'adopte sans réserve, est encore une science qui débute, dont les objectifs et les postulats de base ne sont pas encore très clairs.

Si l'ouvrage paraît à un moment favorable pour l'écologie, qui est en train de gagner une légitimité publique après le Congrès de Paris et une légitimité scientifique par la suite de la première Excursion Phytogéographique Internationale de 1911¹⁵, sa parution a aussi une portée symbolique : elle est prévue pour le 50^e anniversaire de la Société Royale de Botanique de Belgique. L'ouvrage prend la place du deuxième tome de son bulletin d'anniversaire, entre le premier tome qui documente une réitération de la première herborisation de la Société sur le littoral belge, et le troisième tome qui présente une géographie botanique du Congo.

Cette séquence, hautement symbolique, introduit la protection de la nature par la médiation d'une approche scientifique de l'environnement comme le trait d'union

reliant les débuts de la recherche belge dans l'observation de la nature familière du pays à l'expansion coloniale triomphale de la Belgique en Afrique.

La richesse de l'iconographie photographique de *Pour la protection* (associée à celle, similaire même si mise au service d'autres objectifs, des ouvrages scientifiques précédents de Massart), ainsi que sa diffusion à un moment historique fort et inaugural pour l'écologie belge, ont fait de cette iconographie une référence dont l'importance est reconnue encore aujourd'hui, mais dont la consécration s'accompagne trop souvent d'une normalisation de son contenu qui fausse sa véritable portée. Si le nom de Massart et ses photographies sont souvent cités en Belgique comme ayant posé les fondations de tous les recensements ultérieurs de la biodiversité dans ce pays, et si les sites qu'elles dépeignent sont connus encore aujourd'hui comme des « sites Massart », il aura fallu attendre 1995 pour que des zones naturelles correspondant à celles que le botaniste privilégiait – c'est-à-dire « la nature au quotidien » – soient prises en compte dans la stratégie de conservation du Ministère de la Région wallonne.¹⁶

La documentation photographique produite par Massart a connu des regains d'intérêt par vagues suite à trois projets re-photographiques réalisés en 1980, 2004 et 2014, au cours desquels des photographes contemporains ont revisité les lieux photographiés par Massart pour documenter leur transformation au fil d'un siècle, en suivant au plus près l'emplacement et le cadrage des images d'origine.¹⁷ Mais cette nouvelle attention portée au travail photographique de Massart a apporté sur ses choix visuels et esthétiques un regard partiel et sélectif, voire déformant, en partie dû aux ambitions spécifiques des projets re-photographiques eux-mêmes. Le déplacement le plus notable dans la réception des photographies d'origine est celui de les percevoir comme symptomatiques d'un certain primitivisme de Massart, qui aurait été attaché aux paysages pittoresques et ancestraux de son pays au détriment de ceux affectés par la modernité.¹⁸

16

Simone Denaeyer-de-Smet, Jean-Paul Herremans, Jean Vermander, Jean Massart, pionniers de la conservation de la nature en Belgique, dans Dan Gaftaet John Akeroyd (dir.), *Nature Conservation. Concepts and Practice*, Berlin, Springer, 2006, p. 42.

17

Voir Bruno Notteboom, Pieter Uyttenhove (dir.), *Recollecting Landscapes – Rephotography, Memory and Transformation 1904–1980–2004–2014*, Amsterdam, Roma Publications, 2018.

18

Voir, par exemple, Bruno Notteboom, Landscape as image, dans Pieter Uyttenhove (dir.), *Labo S Works 2004 – 2014. A Landscape Perspective on Urbanism*, Ghent, Belgique, Academia Press, 2015, p. 132.

19

Jean Massart, *Pour la protection*, op. cit., p. 38.

Comme on le verra par la suite, cette idée ne correspond pas à une grande partie du corpus photographique produit par le botaniste, mais elle s'explique par deux particularités du protocole re-photographique. Tout d'abord, dans la sélection des images choisies pour être photographiées à nouveau : seules celles qui ont produit une représentation reconnaissable et traçable pouvaient être retenues, alors que la majorité des photographies de Massart montrent, au contraire, des espaces sans repères identifiants, des phénomènes naturels éphémères et en perpétuelle transformation (telle l'évolution des dunes), des gros plans de végétation, des vues fragmentaires d'un habitat, etc. ; ensuite, les trois projets re-photographiques étant dirigés par un collectif d'urbanistes, et donc centrés sur les transformations anthropiques du paysage, ils excluaient par défaut les photographies qui ne dépeignaient pas un « paysage » à proprement parler, où la nature ne s'organisait pas visuellement selon des critères picturaux, et qui ne présentaient pas la sémiologie lisible d'une présence humaine inscrite dans la durée.

Cependant, cette pérennité contradictoire de l'héritage de Massart est due aussi en partie à la dissimulation volontaire à laquelle le botaniste soumet la radicalité de ses propositions, par la mise en scène d'une continuité entre l'originalité de son plaidoyer pour la défense de l'environnement et les valeurs généralement partagées du mouvement international pour la protection de la nature. Si la section introductive de *Pour la protection* cherche à démontrer cette continuité, elle le fait avec beaucoup d'inconsistance. Par exemple, selon Massart : « Dans tous les pays civilisés, on a senti la nécessité de sauvegarder la nature, à la fois du point de vue scientifique et du point de vue esthétique. »¹⁹ ; alors que dans les Actes du Congrès de Paris, aucun argument scientifique n'est avancé en ce qui concerne la mise en place des réserves naturelles, le consensus international se portant sur les avantages esthétique, nationaliste et économique (par le biais du tourisme) de la conservation. Le frontispice qui ouvre l'iconographie de *Pour la protection* illustre cet effort de

PAR-DELÀ LA BEAUTÉ.
ÉTHIQUE DU NON-VISIBLE
DANS LA PHOTOGRAPHIE
ÉCOLOGIQUE DE JEAN MASSART.

raccorder son propos aux conceptions dominantes, et fonctionne comme un leurre (fig. III). Dans une photographie mystérieuse sans titre ni légende, qui n'est jamais évoquée dans le texte (contrairement à toutes les autres illustrations de l'ouvrage), un rocher escarpé est présenté en contre-plongée, dans un cadrage qui accentue son relief vertigineux et intimidant. C'est l'image même de la nature sublime du Romantisme : la rude beauté des pierres ne montre aucune trace de présence humaine, et le rocher semble inaccessible à tout être vivant, sauf pour les oiseaux qui tournent autour des cimes et qui renforcent le mélange d'émerveillement et de terreur que cette vue nous inspire. La silhouette pure et austère du rocher éveille un sentiment d'humilité et d'insignifiance chez le spectateur placé face aux forces géologiques inimaginables et incompréhensibles qui l'ont forgée. Comme il s'agit de la première illustration qui se présente au regard en ouvrant le livre, le lecteur la prend naturellement comme une indication de ce qui va suivre. Or, cette image n'a que très peu à voir avec le reste de l'œuvre, et sa présence est un choix purement tactique, qui cherche à placer l'ouvrage sous les auspices d'une esthétique de la nature généralement acceptée.

Cette photographie inaugurale est marquée et en contraste avec l'impression visuelle de l'ensemble iconographique saisissante par la redondance et la banalité des illustrations. *Pour la protection* contient trop d'images, et elles ne donnent rien à voir : elles sont vides, monotones, répétitives, pas claires, alors que Massart considère les illustrations photographiques comme essentielles pour son argument. Ce qui est frappant pour le lecteur, c'est leur pauvreté visuelle, qui rend d'autant plus incompréhensible l'accumulation insistante de photographies d'apparence interchangeable, même quand elles sont censées représenter des habitats différents (dans la fig. IV, p. 30-31, on peut comparer quatre photographies presque identiques, pourtant associées à des sites différents).

III
Jean Massart,
frontispice de *Pour
la protection*.





IV
Répétitions
et redondances,
dans Jean Massart,
Pour la protection:
fig. 62, p. 87; fig. 126,
p. 137; fig. 125, p. 135;
fig. 146, p. 153
(en partant du haut
à gauche, dans
le sens des aiguilles
d'une montre).

Ces images vont à l'encontre de leur fonction apparente, qui se veut persuasive : leur objectif affirmé est celui de convaincre les lecteurs de la nécessité de protéger les environnements qu'elles montrent.

Pour mieux comprendre comment cette iconographie se démarque de manière surprenante des images écologiques militantes de la même époque, il est utile de comparer une photographie typique de l'approche de Massart (fig. V) avec un cliché réalisé par un autre pionnier de la conservation, Hugo Conwentz, et inclus dans *Pour la protection* comme exemple des mesures de protection de la nature prises à l'étranger (fig. VI).

Dans cette photographie de Massart (fig. V) illustrant une zone à protéger typique du paysage de Flandre, les deux tiers de la vue sont remplis par une grande étendue de bruyère, dont la surface est visuellement amplifiée par l'angle très bas de la prise de vue. Le grand champ à texture homogène se situe à proximité d'une zone industrielle (on voit au loin des fourneaux d'usines), et la zone circonscrite dans le cadre ne semble avoir aucun trait distinctif, aucune limite précise. Elle est vide, banale, quelconque, et ni la légende ni le texte associé ne mentionnent de particularité unique du site. Au lieu d'une description, tout ce qu'on affirme à son propos est que la flore est « tout à fait typique »²⁰ ; on ne voit pas grand-chose – pas de beautés naturelles, pas de repères, pas d'espèces rares... alors que l'auteur précise très clairement que c'est ce site en particulier, dans sa non-spécificité, qu'il envisage comme future réserve naturelle.

En mettant pour l'instant de côté la question de savoir si cette impression générale de la scène représentée est due plus au cadrage et à la composition photographique qu'au site lui-même, il est néanmoins clair que, selon les critères de Massart, ce ne sont pas les qualités visuelles remarquables d'un lieu qui le désigneraient comme digne de conservation. De plus, si le paysage montré ici révèle les traces de l'histoire et de l'habitation humaines, comme les



V
Jean Massart,
« Bruyère sur sable
et grès landeniens.
Septembre 1909 »,
Pour la protection,
fig. 121, p. 132.



VI
Jean Massart,
« Un bloc erratique,
le Düppelstein,
dans le Schleswig.
D'après
M. Conwentz »,
Pour la protection,
fig. 33, p. 51.

20
Ibid., p. 134.

sites pittoresques, il ne s'inscrit pas non plus dans cette esthétique, car son aspect n'est ni harmonieux, ni figé dans le temps. Les fourneaux sont un signe du développement industriel souvent décrié par Massart ailleurs dans le texte ; et pourtant, leur présence dans l'arrière-plan de cette image ne semble pas ôter au site son caractère authentiquement naturel, malgré le fait qu'il soit « contaminé » par

une activité moderne et destructrice. En effet, le botaniste partage l'intérêt des défenseurs du pittoresque pour la nature familière et accessible du quotidien, mais contrairement à eux il ne se soucie ni des qualités esthétiques des lieux, ni de leur unicité ou leur pureté, et il évite toute instrumentalisation écologique du patriotisme et de la nostalgie nationale ou locale. L'aspect monumental de la nature « patrimonialisée » est également absent : cette étendue de bruyère est un fragment et non pas un monument exceptionnel. Le cadrage de l'image apparaît ainsi non-décisif, comme s'il avait pu être décalé d'un mètre à gauche ou à droite, car ce qu'elle donne à voir est l'échantillon d'un habitat, typique de l'ensemble mais choisi presque au hasard, et non pas le repère définitoire d'un paysage.

Au contraire, dans l'approche conventionnelle des défenseurs de l'environnement contemporains de Massart, l'exceptionnalisme des « monuments de la nature » jouait un rôle de premier plan. Un cas paradigmatique de cette logique pragmatique et affective est illustré dans la fig. VI, que Massart reprend de son collègue allemand Hugo Conwentz, dans le cadre d'un récapitulatif des mesures de conservation entreprises ailleurs dans le monde (partie introductive de l'ouvrage qui fonctionne, comme le frontispice, comme un alibi de continuité avec l'orthodoxie écologique de son temps). Cette photographie montre un rocher isolé, qui se démarque par une forme très particulière, et qui surgit dans un champ vide de tout autre centre d'intérêt. En haut de ce bloc erratique (la formation glaciaire dont il s'agit), un homme perché dans une pose triomphale, qui contemple le paysage autour. Autour du bloc, il n'y a rien à voir : il est simultanément ce sur quoi notre regard se pose dans la scène, ce qui en fait une vue plutôt qu'un fragment d'espace indistinct, et le point dont on peut observer le territoire autour en tant que paysage. S'il arrivait que ce rocher soit enlevé de son cadre, avec lequel il ne semble entretenir aucun lien intrinsèque, il ne resterait rien à observer et nulle part d'où regarder. Le texte associé à l'image nous offre le récit de sa sauvegarde, en expliquant comment « l'annonce

21
Ibid, p. 52.

22
Ibid, p. 16.

de sa prochaine destruction mit en émoi tous ceux qui s'intéressent aux monuments naturels », situation résolue par l'achat public de la pierre et ensuite du terrain autour : « et voilà celui-ci définitivement sauvé ». 21 Dans ce protocole de sauvegarde du patrimoine naturel, et bien que ce rocher soit le résultat de processus géo-climatiques de grande ampleur, ce n'est clairement pas la notion des processus naturels qui prime, ni celle de l'interdépendance du vivant : le paradigme de la protection des « monuments » singuliers est incompatible avec l'axe fondamental de la recherche scientifique de Massart – l'étude des écosystèmes dans leur ensemble.

Cependant, Massart se place non seulement à contre-courant de la protection de la nature calquée sur la conservation du patrimoine historique, mais plus généralement encore contre la primauté du regard esthétisant sur la nature. Il semble souvent se plaire à surprendre les lecteurs, en leur présentant des images d'apparence pittoresque qui montrent en réalité des scènes de destruction écologique. La beauté peut être trompeuse et cacher la disparition des dynamiques du vivant plus profondes. Certaines « améliorations du paysage » promues par ses contemporains, tel l'assèchement des marais, sont dénoncées dans *Pour la protection* comme étant synonymes d'une destruction irréparable. La photographie reproduite dans la fig. VII est l'une de ces illustrations à double lecture. Ce qui se présente au premier abord comme une scène idyllique, une clairière ensoleillée en forêt, est érigé par le texte l'accompagnant en pièce à conviction contre la destruction avancée de la nature en Belgique. Alors que le drainage des terres marécageuses, illustré ici, était généralement vu comme une action désirable qui rendait un territoire plus agréable à parcourir, et plus productif, il s'agit pour Massart d'un cimetière botanique, où « toute l'intéressante végétation de tourbière a disparu ». 22 Ailleurs dans le texte, la plupart des exemples de dégâts environnementaux donnés par Massart sont illustrés par le biais de scènes pittoresques, afin de prouver que la destruction la plus importante n'est pas celle qui

PAR-DELÀ LA BEAUTÉ.
ÉTHIQUE DU NON-VISIBLE
DANS LA PHOTOGRAPHIE
ÉCOLOGIQUE DE JEAN MASSART.

PAR-DELÀ LA BEAUTÉ.
ÉTHIQUE DU NON-VISIBLE
DANS LA PHOTOGRAPHIE
ÉCOLOGIQUE DE JEAN MASSART.



VII
Jean Massart,
« Ancien marécage,
maintenant asséché
[...], octobre 1911 »,
Pour la protection,
fig. 9, p. 16.

concerne les apparences, mais celle qui affecte les processus vivants qui relient tous les éléments d'un habitat. C'est dans le décalage entre la représentation visuelle et la description textuelle d'un même signifiant que se construit le positionnement critique de Massart, et son ancrage dans les interstices de la construction image/texte fait que même ses exégètes du XXI^e siècle se trompent parfois dans la lecture de l'iconographie que le botaniste a produite. Ainsi, Bruno Notteboom et David Peleman, pourtant spécialistes de l'œuvre de Massart, interprètent l'une de ses photographies montrant un site de rouissage du lin au bord d'une rivière comme caractéristique d'une représentation pittoresque des activités rurales traditionnelles en se basant sur la ressemblance formelle de cette image avec le courant de la photographie pictorialiste.²³

Au contraire, au-delà de la similarité visuelle, le rouissage du lin est l'une des activités que Massart dénonce à maintes reprises comme l'un des principaux facteurs de pollution des rivières dans les campagnes!

Dans le sens inverse, le botaniste utilise souvent une stratégie complémentaire pour faire vaciller, dans la dissonance entre image et texte, les repères conventionnels qui guident habituellement le regard de ses lecteurs sur le monde naturel. Ainsi, certaines photographies présentent des scènes désolantes qui, après lecture du texte qui leur est associé, s'avèrent être remplies d'une grande richesse biologique. Par exemple, parlant d'un site récemment détruit sur les bords de l'Yser, Massart affirme qu'il « n'avait pas son égal en Belgique, ni peut-être dans le monde entier. Tous les botanistes qui la visitaient restaient émerveillés devant cette vaste plaine ». ²⁴ Pourtant, d'après la première photographie représentant ce lieu (fig. VIII, p. 40-41), il est difficile de comprendre comment il était possible d'être émerveillé devant son aspect : *le schorre* (marais salé) qui selon Massart aurait dû être protégé est à peine visible, et les espèces qu'il contenait encore moins, justement à cause des particularités mêmes qui rendaient ce biotope unique : une végétation à ras le sol,

23
Bruno Notteboom
et David Peleman,
"Narratives of Loss",
op. cit., p. 3.

24
Jean Massart,
Pour la protection,
op. cit., p. 19.

très courte et très dense. Mais il serait faux de conclure que ce sont seulement les caractéristiques de cet écosystème qui rendent sa représentation visuelle illisible. Il n'y a clairement aucun effort de la part du photographe lui-même de reproduire visuellement l'émerveillement ressenti par les biologistes ayant visité le lieu, exprimé de manière tellement enthousiaste dans la description textuelle. Presque un tiers du premier plan de l'image est occupé par une vache extrêmement prosaïque, avec d'autres animaux domestiques dans l'arrière-plan qui détournent tous l'attention des « merveilles botaniques », ces dernières se montrant seulement comme une sombre texture homogène remplissant le bas de l'image, dans un contraste marquant avec la description dithyrambique qui leur est dédiée.

Néanmoins, cette illustration n'est pas la seule qui présente le site en question. Elle fait partie d'une série de huit images d'un même site, l'une des études de cas introductives de l'ouvrage, qui met en évidence la riche biodiversité des lieux peu remarquables, mettant en garde les lecteurs sur les dangers auxquels ils sont exposés et la facilité avec laquelle ils peuvent être détruits dans l'indifférence générale (les bords de l'Yser, à cet endroit, avaient déjà été transformés en terrains de golf). Les autres photographies de cette série sont tout aussi désolantes que la première mais, en suivant les explications du texte, elles gagnent graduellement en profondeur, en détail et en intelligibilité. Leur description relie des indices subtils présents dans les images avec des variations presque imperceptibles de la flore. Par exemple, en lisant les explications associées à la photographie d'un pâturage en apparence très similaire à un autre (fig. VIII, bas gauche), avec comme seule différence de petites taches blanches sur la surface du champ, on apprend que ces dernières indiquent la végétation différente due aux petits nids de poules qui parsèment le marais. Une autre image d'un pâturage, encore presque identique aux autres, est divisée en deux par une portion de terrain plus claire qui se révèle être la limite entre deux micro-habitats.



VIII
Variations
infinitésimales,
trois photographies
du *schorre*, dans
Jean Massart,
Pour la protection:
fig. 10, p. 18;
fig. 14, p. 20; fig. 15,
p. 21 (de haut en
bas et de gauche
à droite).



Ainsi, Massart invite ses lecteurs à exercer un regard rapproché sur ce qui les entoure et, par l'obstination d'un choix iconographique qui au lieu de faciliter le déchiffrement des processus biologiques le rend plus ardu, suggère que la compréhension de la nature vivante ne peut réellement être acquise que par une observation patiente et réitérée, et qu'elle n'est donc pas accessible en un coup d'œil. De plus en plus de phénomènes deviennent au fur et à mesure visibles dans cette succession d'images où l'on ne voit rien, et on constate que la multiplication de vues triviales reproduit aussi un certain type de regard : un regard qui prête attention aux détails, mais qui change d'objet de manière capricieuse et imprévisible. Cette manière d'observer, vers laquelle le jeu entre images et textes nous oriente, n'est pas celle du scientifique, malgré la profession de l'auteur, mais celle de l'amateur, du promeneur du dimanche. La répétition de l'identique, où la différence et l'unicité surgissent par l'accumulation de petits détails qui deviennent visibles seulement par une familiarisation progressive et régulièrement réitérée avec un même territoire, constitue une voie d'accès aux savoirs sur la nature et également un positionnement affectif, diamétralement opposés à la consommation de la nature en tant que spectacle.

Une photographie (fig. IX, p. 44-45) d'un phénomène connu sous le nom de « rond de sorcière », reproduite dans *Pour la protection*, illustre comment ce modèle du regard familier se constitue chez Massart en critique de la logique spectaculaire de protection de la nature. Dans cette image, on voit d'abord une étendue plate avec deux piquets plantés dans la terre et ayant probablement servi à attacher des animaux. En regardant de plus près, on distingue dans l'herbe, à peine perceptibles, des cercles blancs réguliers dessinés en pointillé : ce sont des ronds de sorcière, des champignons qui poussent dans une disposition géométrique inhabituelle. Ce qui est montré est une manifestation merveilleuse et éphémère, mais également très commune (la description de Massart insiste sur le fait que ces cercles ne sont pas du tout exceptionnels dans la région).

La photographie ne met pas non plus en évidence ce phénomène : il n'y a pas de gros plan sur les ronds de sorcière, pas de vue d'en haut ou d'angle particulier pour faire ressortir la perfection géométrique des cercles ou leur abondance. Le point de vue choisi est celui d'un passant quelconque, dont le regard aurait été attiré par les deux piquets et qui, ainsi, aurait remarqué, *par hasard*, cette apparition surprenante. Il faut un effort pour distinguer le contour régulier formé par les champignons dans cette scène plutôt désolante, et il est certain que la plupart des lecteurs ne les remarqueraient pas sans la légende de l'image.

Dans sa manière d'exposer une scène discrètement merveilleuse, tout en minimisant son aspect saisissant, cette photographie incarne une expérience de la nature que l'on pourrait appeler faible ou mineure, à l'antithèse du sentiment romantique fort du sublime ; elle met aussi en évidence l'intérêt prêté par Massart non seulement aux phénomènes naturels humbles et anti-spectaculaires, mais aussi à l'expérience commune et banale de la nature au quotidien. Son intention n'est donc pas seulement d'attirer l'attention sur une typologie de sites fréquemment négligés, mais aussi sur un type de rapport aux lieux naturels qui ne trouvait pas encore de place dans le discours écologique.

Néanmoins, il n'y a que très peu de sentimentalisme dans les propos de *Pour la protection*, et les illustrations ne se placent pas pour la plupart dans un registre intimiste, ce qui est montré étant le plus souvent désolant et vide. Cette répétition visuelle insistante du vide, l'absence récurrente de contenu visuel attrayant dans les photographies, est renforcée également par les descriptions des sites que Massart souhaite voir protégés. L'introduction du chapitre sur la région de l'Ardenne, où il envisage de faire établir pas moins de six réserves naturelles, s'ouvre sur cette phrase : « l'Ardenne apparaît d'une monotonie décevante ». ²⁵ De même pour la Campine, sa priorité en matière de protection de l'environnement : des descriptions lyriques s'enchaînent sur l'aspect désolant de cette région et ses terres arides, ses bruyères sèches « d'une monotonie

PAR-DELÀ LA BEAUTÉ.
ÉTHIQUE DU NON-VISIBLE
DANS LA PHOTOGRAPHIE
ÉCOLOGIQUE DE JEAN MASSART.

PAR-DELÀ LA BEAUTÉ.
ÉTHIQUE DU NON-VISIBLE
DANS LA PHOTOGRAPHIE
ÉCOLOGIQUE DE JEAN MASSART.



IX
Jean Massart,
« Ronds de sorcière
produits par
un champignon
(*Marasmius
oreades*), sep-
tembre 1909 »,
Pour la protection,
fig. 66, p. 90.

désolante, ses terres partout [de] la même structure et d'une stérilité déplorable». ²⁶ Pourtant, la section dédiée à ce désert est illustrée par plus de quarante photographies, et Massart y prévoit huit réserves naturelles.

La région de Campine illustre bien le sens du parti pris éthique de Massart dans la pauvreté visuelle de ses illustrations. Cette zone déserte et stérile, pas attrayante pour les touristes et les amateurs de balade en nature, s'est retrouvée menacée au début du XX^e siècle à cause de son aspect désolant. Elle est devenue en Belgique l'emplacement de choix pour l'industrie lourde. On supposait que dans un lieu à ce point indésirable les usines ne dérangeront personne et qu'il n'y aurait pas de dommages possibles car, d'un point de vue anthropocentrique, il n'y avait rien à détruire. C'est justement contre cette idée que Massart se propose de ramener le vide au premier plan de ses illustrations, comme on peut le voir dans l'une des premières images de Campine reproduites dans *Pour la protection* (fig. II, p. 20-21). Pour l'auteur, cette photographie est une preuve accablante des dégâts de l'industrialisation – mais, étrangement, les facteurs de destruction semblent cachés dans la brume lointaine, alors que ce qui est mis en danger n'est pas vraiment visible. Les fourneaux, que l'on voit au loin, sont présents aussi dans d'autres photographies de l'ouvrage, certaines vantant, au contraire, le mérite des sites proposés comme possibles réserves naturelles. Au contraire, au premier plan, dans les champs désignés comme menacés dans le texte, il n'y a rien à voir, et pas d'influence observable des usines qui se profilent à l'horizon. Massart n'essaie même pas de persuader le lecteur qu'il s'agit d'une terre vierge qui sera corrompue par le développement; son but est plutôt de montrer un lieu auparavant situé en dehors de toute logique utilitariste et qui est maintenant en train d'être rendu utile.

C'est dans cette progression insidieuse de l'utilitarisme que l'on comprend la fonction du premier plan vide: il signifie l'absence de toute utilité. La nature de la menace devient aussi explicite: une fois que l'industrie commence à se déployer graduellement, il n'y a rien pour l'arrêter, car les

26

Jean Massart,
op. cit., p. 136, 154,
respectivement.

27

Voir, par exemple,
la ligne argumenta-
tive dans
Jean Massart,
Ibid., p. 15.

28

La liste des huit
espèces associées
à cette image
se trouve dans
Jean Massart,
Ibid., p. 86.

plaines de Campine ne peuvent rien offrir à sa place – ni monuments naturels, ni pittoresques. Cette photographie, comme tant d'autres qui lui ressemblent dans ce corpus, représente donc un effort de faire surgir le vide comme présence matérielle et positive, et non pas seulement comme espace négatif qui demande à être rempli.

Pourtant, la question qui se pose est celle de savoir pourquoi protéger un tel environnement? Bien entendu, Massart n'est pas en mesure de donner une justification ultime à son attachement qui est aussi affectif, même si présenté, autant que possible, sous couvert de raison scientifique. Mais, tout au long de l'argumentation déployée dans *Pour la protection*, on retrouve en leitmotiv l'angoisse de voir le territoire belge se transformer en un ensemble d'espaces contrôlés et normalisés qui ne feront plus surgir l'imprévisible ²⁷, et la conviction que ce dernier est la condition sine qua non de toute observation des processus naturels. En dehors de toute exceptionnalité de ce qui est à protéger, ce souci de préserver la nature d'une trop grande emprise de l'utilitarisme est doublé par les incertitudes de Massart en tant que pionnier de l'écologie scientifique, science naissante, dont les problématiques centrales étaient encore à définir, mais qui voyait déjà son objet d'étude se rétrécir avant même d'avoir pu y cibler ses observations.

C'est pour cela que dans l'iconographie de *Pour la protection* le déni de la vision sert également une autre fonction: celle de rendre évidente pour les lecteurs l'insuffisance de la vision présente. L'incapacité de voir ce qui est décrit dans une photographie est une stratégie utilisée par Massart pour démontrer aux lecteurs les limites inévitables de notre capacité de percevoir les processus naturels ou de poser les bonnes questions. Une manière de mettre en exergue cette insuffisance est d'introduire une photographie dont le texte associé indique une abondance d'espèces à observer, mais où tous les éléments indiqués sont dissimulés du regard ²⁸ (fig. X, p. 50-51, bas gauche). Néanmoins, ce dispositif est régulièrement complété par une deuxième photographie qui vient éclairer la première et montrer au moins l'une

des choses que l'on ne pouvait pas discerner initialement (fig. X, droite). Dans la paire d'images reproduites (fig. X), on constate le fonctionnement typique de ces séquences visuelles et textuelles récurrentes. La photographie reproduite à gauche nous montre une prairie en fleur qui remplit la plus grande partie de l'espace pictural. Malgré toutes les espèces énumérées comme étant présentes dans l'image, il serait futile de s'essayer à les identifier, car la taille du cliché ne nous le permet pas. De plus, la grande densité d'organismes végétaux de cet habitat et leur totale imbrication nous empêchent de distinguer individuellement ne serait-ce qu'une seule plante. Au contraire, la photographie adjacente (fig. X, droite) apporte un gros plan sur l'une des plantes de ce même champ, dans une vue parfaitement limpide qui permet l'identification de tous les traits caractéristiques de l'espèce. Après avoir regardé cette dernière image, on peut revenir à la première où, dans la surface auparavant indistincte de la prairie, des formes individuelles commencent à émerger, et les corolles éparpillées des fleurs peuvent être lues comme des signes qui pointent vers telle ou telle espèce particulière.

On pourrait attribuer une fonction pragmatique à chacune des deux photographies, prises séparément, la première montrant l'aspect d'ensemble d'un habitat, la deuxième une vue botanique plus traditionnelle, centrée sur les caractéristique d'une espèce. Mais dans leur juxtaposition, ainsi que dans le contraste entre la photographie et sa légende, l'attention des lecteurs est déplacée de ce qu'ils peuvent voir vers ce qu'ils peuvent, dorénavant, supposer comme restant invisible. Ce qui est impliqué dans ce jeu de la visibilité est le constat que certains phénomènes peuvent être percevables ou pas selon le point de vue que l'on adopte et l'échelle à laquelle on se place, et que pour chaque image confuse rendue lisible par une autre guidant notre regard il reste un vaste nombre d'environnements pour lesquels on n'est pas encore en mesure d'obtenir de telles clés interprétatives. Dans le déni maîtrisé de la vision dans les illustrations de *Pour la protection* s'insinue donc le soupçon de la richesse du pas-encore visible dans le monde naturel

qui nous entoure. En lien avec cette dernière suggestion, Massart semble souvent travailler pour la protection de la nature en vue de la possibilité d'un regard à venir, en essayant d'anticiper les désirs, la curiosité et les expériences visuelles des futurs observateurs. Ainsi, il se soucie de comment les historiens du futur pourront décrire l'économie des siècles précédents si on les prive des « lambeaux encore vierges »²⁹ dans le paysage du passé.

29

Ibid, p. 14.

30

Ibid, p. 15.

Mais il est également préoccupé par le problème plus complexe de la difficulté d'anticiper ce qui sera important pour le regard du futur et les questions qu'on posera, et il affirme que « Toutes [les sciences] renferment des domaines encore insoupçonnés, et qui resteront à jamais fermés si on détruit les sites d'où leurs horizons seront découverts »³⁰, ce qui implique que, même dans les lieux où tout semble exposé à la vue, de nouvelles choses peuvent devenir visibles en posant de nouvelles questions. Ainsi, le rôle de la photographie est défini chez Massart par un dilemme insoluble : il reconnaît le rôle essentiel de la perception de notre compréhension du monde, mais il est obligé de prendre en compte l'impossibilité d'anticiper ce qui sera visible ou devra être vu à l'avenir.

Le déni de la vision sert à recentrer l'attention et le regard des lecteurs vers les aspects de la nature où de nouvelles questions pourraient surgir, et qui ont en même temps le moins de chances d'être sauvegardés, sauf en avançant vers une appréciation de la nature moins anthropocentrique. Cette solution formelle radicale est le moyen de concilier la tension entre les demandes de visibilité du présent et celles du futur, mais aussi de faire participer l'émerveillement et la curiosité du savant à l'attachement émotionnel envers les territoires et les paysages, contrastant avec l'accent mis sur la beauté en tant qu'unique ressort subjectif des débuts de l'écologie.



X

Une vue d'ensemble
et un gros plan
d'un même champ,
dans Jean Massart,
Pour la protection :
fig. 68 et 69, p. 91.

Cette réflexion autour de la notion de *qualité des images sur scène* se base sur une pratique artistique au sein du collectif *lacasadargilla*. Actif depuis 2007, *lacasadargilla* (la maison d'argile) réunit Lisa Ferlazzo Natoli – auteur/euse/trice et metteur/euse en scène –, Alice Palazzi – comédienne et coordinatrice des projets –, Maddalena Parise – chercheur/euse et artiste visuelle – et Alessandro Ferroni – auteur, sound-designer et metteur en scène. La production de *lacasadargilla* se fait autour de spectacles, d'installations visuelles et sonores, de concerts, de festivals et d'activités pédagogiques.

Dans le cas particulier de projections d'images sur scène ou d'installations multimédias, la question de la qualité se pose d'emblée. Ces images sont des objets *secondaires* qui participent à la scène d'un spectacle théâtral ou à l'espace visuel d'une installation; il s'agit de créations visuelles stratifiées qui se font souvent à partir d'images préexistantes, réélaborées, mélangées, retravaillées. Il peut s'agir d'images d'archives, de photographies, de fragments de films, d'illustrations, de dessins qui ne sont pas choisis en fonction de leur qualité intrinsèque – ou mieux, pas seulement –, mais plutôt de leur possibilité de perdre cette qualité en participant à un contexte hétérogène. Les images sont reproduites, fragmentées, modifiées, découpées, morcelées, adaptées à des supports variés, afin d'être associées à un espace visuel ou à un discours dramaturgique dont elles ne sont pas les seuls acteurs. Elles sont efficaces car, dépourvues de leur qualité intrinsèque, elles peuvent véhiculer un signifié inédit assumant un statut de médiateur. C'est en perdant leurs propriétés et en acquérant une matérialité *autre* et souvent *impure* – diaphanes, projetées sur des surfaces diverses, mises en séries, déformées –, qu'elles peuvent ainsi être complices d'une œuvre artistique complexe (installation ou mise en scène) dont les divers éléments concourent à la construction d'un sens stratifié et non univoque.

photographie,
enregistrement,
attention,
distraktion,
emprunt,
projection,
vidéo,
théâtre,
recadrage,
réélaboration,
réemploi,
impureté,
hybridité,
intermédialité

Comme sa définition l'indique, la qualité d'un quelconque objet existe tout d'abord en tant que « valeur bonne ou mauvaise d'une chose ». Les images doivent donc perdre leur unité et valeur originaires afin d'être reproduites sous d'autres formes pour intégrer d'autres contextes. Cette disposition des images à une perte de qualité est en quelque sorte nécessaire à leur réutilisation lors de créations théâtrales ou d'installations. Il s'agit en effet d'une pratique répandue au sein de l'art contemporain et dont on peut cerner plus clairement les implications et le mode de fonctionnement si l'on en retrace les origines dans ce bouleversement de la vision introduit par l'invention de la photographie au sein des beaux-arts : un changement profond du statut des images et de leur réception qui a déclenché aussi la possibilité de leur *recyclage*. En effet, si « la citation, l'emprunt, le ré-usage des images sont, depuis les origines, une des portes d'accès à l'histoire de l'art, l'apparition du médium photographique a bouleversé ces pratiques ». ¹ La reproductibilité technique, le procédé de l'enregistrement, la nature chimique-optique de l'image, et plus récemment la diffusion de l'image numérique, ont révolutionné ces pratiques de l'emprunt. Avant d'examiner le changement que cet usage spécifique de l'image engendre une fois l'image mise en scène, il convient de faire une brève digression sur les racines historiques de ces changements. Ce qui m'intéresse ici, c'est l'élément de rupture que la photographie introduit au sein des beaux-arts plus que les liens complexes qu'elle entretient avec eux. Dès son origine, détracteurs et partisans de la photographie s'interrogent sur sa nature, son statut, sa relation à l'image picturale, son rapport avec le réel, sa rupture équivoque avec le système des arts antérieurs tout en y restant liée. Car le rapport avec la tradition est ambigu, ces images sont en effet sans cesse comparées à l'art de la peinture tour à tour pour les critiquer et les célébrer. Image « sans qualités » ² par excellence, la photographie, en faisant irruption dans le champ des beaux-arts, modifie le regard porté sur le monde et implique la possibilité d'en produire une image *autre*.

1

Agnès Geoffray
et Julie Jones, *Il y a
de l'autre*, Paris,
Textuel, 2016, p. 41.

2

Paul-Louis Roubert,
*L'image sans qualités.
Les beaux-arts et
la critique à l'épreuve
de la photographie
1839-1859*, Paris,
Monum-Éditions
du patrimoine,
2005.

Aux yeux de ses contemporains, la photographie est, à l'ère de son invention, une image « sans art », trop détaillée, sans cadre, c'est-à-dire principalement sans forme véritable. Tout n'est que détails, elle est trop réelle, sans hiérarchie entre les divers plans. Au tout début, les images sont perçues et définies à partir de leur aspect aléatoire, fragmenté par le manque de composition. Les spectateurs de l'époque en sont d'ailleurs à la fois fascinés et révoltés. Nombre de critiques étaient les mêmes que celles que l'on adressait à certaines peintures³, mais ce qui change avec la photographie c'est son dispositif d'enregistrement qui modifie le rapport au réel et à sa mise en forme. En effet, la précision excessive avec laquelle le nouveau médium semble restituer le réel est exacerbée par la nature aléatoire de l'enregistrement.

L'image photographique est perçue comme une *coupe brute*, une image privée d'un point focal et unique. La perception de l'ensemble se perd et le regard est attiré par divers points d'attraction provoquant la désagréable impression que l'attention ne peut se concentrer nulle part. Ce qui dérange à l'époque est le fait que « le bord du tableau est aussi intéressant que le centre » selon une expression célèbre d'Eugène Delacroix :

Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout: le bord du tableau est aussi intéressant que le centre; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est

3
Pour une analyse des rapports entre critique d'art et critique de la photographie, et notamment de l'influence du modèle photographique sur la critique d'art et *vice versa* : cf. P.-L. Roubert, *L'Image sans qualités*, *op. cit.* ; cf. également l'article de D. Planchon-de Font-Réaulx, « Splendeurs et mystères de la chambre noire. Le daguerréotype sous l'œil des critiques », dans Quentin Bajac et Dominique Planchon-de Font-Réaulx (dir.), *Le Daguerreotype français. Un objet photographique*,

Paris, musée d'Orsay, 13 mai - 17 août 2003, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2003. J'ai dédié à ces questions un chapitre de ma thèse de doctorat : « Du portrait ressemblant à l'excès des détails. Le daguerréotype, une technique à l'épreuve de l'art », 2012 (cf. notamment I.3. « Réceptionnégative et stratagème des images, I.3.1. De la perte du tout ensemble », chapitres auxquels je me permets de renvoyer pour une bibliographie plus complète sur ces questions).

4
Eugène Delacroix, « 1^{er} septembre 1859 », *Journal. 1822-1863*, préface de Hubert Damisch, André Joubin et Régis Labourdette (éd.), Paris, Librairie Plon, 1996, p. 744 ; cf. dans Philippe Hamon, *La Description*

littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques, Paris, Macula, 1991, p. 133.

5
Comme le souligne Jonathan Crary : « La photographie a déjà aboli l'indissolubilité de l'observateur et de la chambre noire liés par un point de vue unique, et fait du nouvel appareil un dispositif foncièrement indépendant du spectateur, quand bien même il se présenterait comme un intermédiaire transparent et immatériel entre l'observateur et le monde », Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1994, p. 189. [J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (M) Londres,

*aussi capital que le principal; le plus souvent, il se présente le premier et offusque la vue.*⁴

Selon les contemporains, l'image photographique, est ainsi une image qui restitue une perception fragmentée du réel dont les divers éléments capturés par l'objectif ont le même poids visuel. La perception entière de l'image en est morcelée, son unité est fracturée et elle s'éloigne ainsi du modèle clas-

sique à point de fuite unique, bien que le dispositif du nouveau médium – la chambre noire – y soit rattaché d'emblée.⁵ La nature constitutive du procédé de l'enregistrement, qui fait que l'image photographique, tout en étant soigneusement composée, enregistre ce qui se trouve dans le champ de la prise de vue, crée une modalité de perception des œuvres qui requiert une forme d'attention multifocale.

La fragilité spatiale de la photographie, son « astigmatisme », pour reprendre une définition de Jean-Marie Schaeffer⁶, introduit dans la réception des images un changement qui anticipe d'une manière significative cette modalité de l'attention que Jonathan Crary a exploré par rapport à la naissance de la modernité :

*L'attention a toujours contenu en soi les conditions de sa propre désintégration; elle était hantée par l'éventualité de son propre excès [...]. Attention et distraction n'étaient pas deux étapes bien distinctes, mais existaient en un seul continuum, et l'attention était donc [...] un processus dynamique qui s'intensifiait et diminuait, s'élevait et retombait, disparaissait et circulait selon un nombre indéterminé de variables [...].*⁷

MIT Press, 1991 (1990), p. 14].
6
Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 186 et sq. L'astigmatisme est une courbure défectueuse de la cornée qui fait que l'image complète ne se forme pas sur un seul plan, la vision est indistincte de sorte que l'image est toujours décalée.
7
(Nous traduisons) "Attention always contained within itself the conditions for its own disintegration; it was

Ce concept d'une forme d'attention *précaire* et *distracte* inauguré par le dispositif photographique entraîne une forme de cécité partielle⁸ qui caractérise la réception des nouvelles images dans les années proches de leur invention. L'attention parfois maniaque, excessive, à distance rapprochée, requise par les plaques photographiques (et notamment par les daguerréotypes), est considérée comme une forme de distraction (de cécité partielle) de l'ensemble au profit de menus détails qu'on scrute minutieusement.⁹ Le regard est ainsi capté par la force d'attraction des détails et il est alors détourné de la composition d'ensemble. La perception de l'œuvre tout entière ne pouvait ainsi pas avoir lieu à cause de ces distractions continues adressées à l'œil. Si la photographie a rejoint depuis longtemps les cimaises des musées et a été admise dans le champ des beaux-arts, à l'origine de l'« acte photographique »¹⁰, pour reprendre une expression de Philippe Dubois, demeurent ces traits caractéristiques qui en font une image « précaire »¹¹, sans *aura*, et qui peut en outre se prêter à toutes sortes de modifications, car elle les contient dans la nature même de son dispositif : elle peut être agrandie, découpée, détaillée et enfin reproductible – voir réutilisable. Le procédé photographique aboutit donc à produire une image lacunaire de ses qualités spécifiques – unité de l'œuvre, sentiment de l'ensemble, hiérarchie des champs visuels – qui définissaient, en opposition à la photographie, une œuvre d'art. Ce sont ces traits distinctifs, mais aussi les bouleversements introduits par la reproductibilité technique, la possibilité de sortir l'œuvre d'art de son contexte d'origine – « la cathédrale quitte son

haunted by the possibility of its own excess [...] Attention and distraction were not two essentially different states but existed on a single continuum, and thus attention was [...] a dynamic process, intensifying and diminishing, rising and falling, ebbing and flowing according to an indeterminate set of variables [...]», J. Crary, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA-Londres, MIT Press, 1999, p. 47.

8
J'utilise le concept de cécité partielle due à la modalité du regard inconstant, le « glance » (coup d'œil) par rapport au « gaze » (regard contemplatif, attentif), suivant les analyses de Norman Bryson, "The Gaze and the Glance" dans *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Heaven-Londres, Yale University Press, 1983, notamment p. 93-94 ; 131.

9
"We are always to a certain extent in a state of distraction, since the attention, in concentrating the mind on a small number of objects, links it to a greater number of others [...]», Emile Durkheim, *Individual and Collective Representations* dans *Sociology and Philosophy*, cité par J. Crary,

Suspension of Perception, *op. cit.*, p. 48-49.
Sur ces questions, je me permets de renvoyer encore à ma thèse de doctorat « Du portrait ressemblant... », *op. cit.*, 2012, chap. I.2. « Attention I ou l'attraction pour le détail » et chap. II.4. « *Attention II, présence et mise en scène du détail.* »

10
Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

11
Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, *op. cit.*, 1987.

12
Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard,

emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur » – ¹², qui permettent un procédé de l'appropriation et de la « réactivation » d'images préexistantes qui informera nombre des pratiques actuelles de l'art contemporain.¹³ Ce sont ces nouvelles possibilités offertes par l'œil photographique – cadrage, fragmentation, réimpression, retouche, reproductibilité – qui sont à la base du travail d'images sur scène dont il va être question dans les pages qui suivent.

Dans les créations de *lacasadargrilla*, l'image est un élément à l'intérieur d'un tout, elle n'a pas de valeur *en soi*, mais concourt à la *dramaturgie* de la mise en scène. Différents

Folio Essais, 2000, p. 72.

13
Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, s.v. « appropriation ». Sur une étude des pratiques actuelles de « réactivations visuelles » et de « ré-usage iconographique » chez une génération d'« artistes chiffonniers », voir encore Agnès Geoffray, Julie Jones, *op. cit.*

14
Et aussi, des différences substantielles

dispositifs accueillent comme autant de surfaces diaphanes et souples les images projetées et contribuent à la création de l'espace scénique. Il peut s'agir de tulles séparant le public et le plateau et qui, selon leurs couleurs ou la façon dont ils reçoivent la lumière, peuvent devenir des surfaces plus ou moins présentes, faisant émerger les images ou prenant l'aspect de murs. Il peut aussi s'agir de fonds épais, d'accessoires de scène, de couches de peinture laissant apparaître les images sans que celles-ci n'effacent complètement la présence de leurs supports, ou encore de surfaces architecturales (briques ou enduit des murs). Qu'il s'agisse d'écrans en PVC, de surfaces transparentes ou semi-transparentes, de voiles, de tulles, d'éléments scénographiques, des corps même des acteurs, tout élément modifie les couleurs, les contrastes ou les tonalités des images ; facteurs qui changent aussi en fonction des caractéristiques techniques des vidéoprojecteurs et des conditions de projection, comme la distance ou encore la luminosité.¹⁴ Un tulle clair positionné devant la scène fera surgir les images,

effaçant ce qu'il y a derrière ou rendant au contraire visibles les deux plans (fig. I).

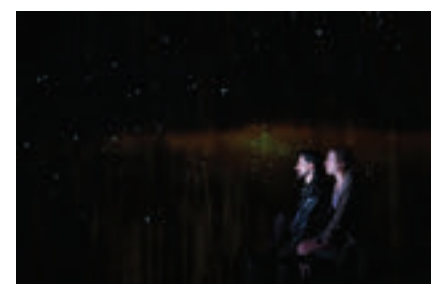
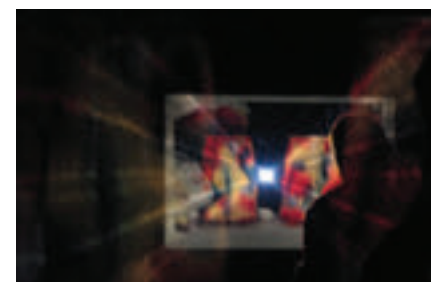
Un tulle noir nécessite quant à lui de faire un choix d'images fortement contrastées ; l'effet produit alors est très évocateur, il annule presque la surface et les images semblent flotter dans le vide. La superposition de plusieurs tulles installés dans un espace traversable par le public crée une image tridimensionnelle, comme ce fut le cas dans l'installation *Slides: ritagli del tempo* (2007-2008).¹⁵ Il s'agissait de la projection d'une multitude de diapositives plongeant le spectateur dans une ambiance qui évoquait les traces d'une fête passée (fig. II). Ou bien, comme dans le cadre de notre plus récente création, *When the Rain Stops Falling* (2019)¹⁶, des couches épaisses feignant un enduit humide devenant presque translucide grâce à l'éclairage utilisé. En effet, les images projetées bénéficiaient d'une faible intensité lumineuse : elles surgissaient en filigrane afin de laisser percevoir la matière picturale du fond et se mélangeaient aux couches de peinture comme des décalcomanies (fig. III). Les surfaces poreuses d'une architecture en briques donnent d'autres rendus encore, comme dans la série de clichés de l'installation *Slides* dont l'aspect des images issues de photographies *classiques* se fondait avec la matière des briques de la surface architecturale (fig. IV, p. 62-63).

Dans le cadre des spectacles de *lacasadargilla*, l'écriture – souvent collective – se fait spatiale et rythmique. Écriture, son et image sont envisagés simultanément dès la création de la pièce. Les principaux axes de la narration sont portés par l'interprétation des acteurs autant que par les mouvements scéniques ; le travail sonore se traduit par un paysage qui habite la scène, à l'instar d'un personnage ; la scénographie est un élément vivant qui agit avec les acteurs et grâce à eux. Cette écriture, stratifiée et complexe, est donc composée de matériaux variés qui concourent tous à l'élaboration du spectacle : les textes, les images, les éléments scéniques, le son.

existent non seulement entre projecteurs analogiques et vidéoprojecteurs numériques, mais aussi entre les seuls vidéoprojecteurs numériques : les technologies LCD (Liquid Crystal Display), DLP (Digital Light Processing) ou Laser donnent à voir des images très différentes entre elles quant aux contrastes, au rendu des couleurs, à la luminosité (qui change aussi selon l'optique utilisée, l'intensité lumineuse du projecteur, les surfaces de projection) ou à la définition (vidéoprojecteurs Full-HD, 4K etc.).

15
Slides: ritagli del tempo. Un'installazione multipla di diapositive, projet, conception et réalisation Maddalena Parise, Parme, Teatro Due ; Milan CRT.

16
When the Rain Stops Falling, d'Andrew Bovell, un projet de *lacasadargilla* : mise en scène Lisa Ferlazzo Natoli, trad. Margherita Mauro, scénographie Carlo Sala, costumes Gianluca Falaschi, lumières Luigi Biondi, design sonore Alessandro Ferroni, design vidéo Maddalena Parise, avec Marco Cavalcoli, Caterina Carpio, Tania Garribba, Lorenzo Frediani, Fortunato Leccese, Anna Mallamaci, Emiliano Masala, Camilla Semino Favro, Francesco Villano (production ERT, Teatro di Roma, Teatro Due).



I
Les Adieux !
Parole salvate dalle fiamme. Un melologo per il nuovo millennio (2017), Roma, *Romaeuropa Festival*. Mise en scène. 5 écrans verticaux, châssis en aluminium et tulle gris clair. Photographie des répétitions. Photo©Sveva Bellucci.

II
Slides, ritagli del tempo (2007), Parma, Teatro Due, espaces souterrains. Installation et projection de diapositives sur trois tulles blanches.

III
When the Rain Stops Falling (2019), Bologne, Arena del Sole ; Rome, Teatro Argentina. Mise en scène. Vidéo projection sur fond peint. Photo©Sveva Bellucci.



IV
Slides, ritagli del tempo
(2007), Parma,
Teatro Due, espaces
souterrains.
Installation. Vidéo
projection sur
briques.

Les images ne sont pas plaquées sur la scène, ni porteuses d'un discours parallèle à l'action scénique, elles ne sont pas non plus une toile de fond, un paysage visuel du spectacle ou bien l'axe principal du travail comme cela peut être le cas dans certains spectacles contemporains¹⁷, mais les images sur scène *jouent avec* les acteurs, la scénographie, le son. Elles ouvrent un discours qui ajoute une strate de signification à la parole portée par les acteurs, aux enjeux de la mise en scène, à l'espace sonore et scénique. Elles peuvent déplacer légèrement le lieu de l'action de manière synchrétique ou faire basculer la temporalité ou l'interprétation de la scène. Dans le cas du spectacle *Il libro delle domande* (2007), une écriture originale inspirée du livre de Per Olov Enquist sur Marie Curie et Blanche Wittmann et des expérimentations sur l'hystérie de Charcot à la Salpêtrière¹⁸, les entrées et sorties de scène des diapositives étaient projetées manuellement pendant le spectacle. Les images ne commentaient jamais l'action mais avaient un rôle évocateur et s'imposaient dans l'action, à l'instar d'un personnage. C'est le cas aussi de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (2010)¹⁹, d'après Brecht, où les images jouaient, littéralement, avec les acteurs (fig. V-VI).

Lorsqu'il s'agit d'installations et non de pièces théâtrales, les images prennent ainsi *position* et constituent des parcours composés également de sons, de textes, d'objets, issus d'un texte ou d'une thématique.

La qualité – du latin *qualis, quale* – est aussi la « manière d'être », la « propriété », la « nature de la chose ». Les traits distinctifs intrinsèques des œuvres qui en forgent le caractère, les « caractéristiques de nature, bonne ou mauvaise, d'une chose ou d'une personne »²⁰, soit les « propriétés » qui désignent

*la qualité par laquelle une chose est ce qu'elle est, la vertu qui lui est propre, qui la distingue spécialement: c'est en ce sens que l'on dit les propriétés du triangle ou des nombres.*²¹

17

On pense aux travaux de Katie Mitchell comme *La Maladie de la mort* ou aux spectacles du collectif italien *Motus* dans lesquels la vidéo a un rôle majeur et domine le reste de la scène.

18

Racconti dalla Salpetrièrè I, Il Libro delle Domande, conception et mise en scène Lisa Ferlazzo Natoli, texte de L. Ferlazzo Natoli avec Monica Angrisani, Valentina Curatoli, Alice Palazzi, conception et réalisation des diapositives Maddalena Parise, scénographie Fabiana Di Marco, costumes Gianluca Falaschi, objets Tadema De Sarno Prignano, lumières Augusto Canu et Luigi Biondi, musique Gabriele Coen.

19

Ascesa e rovina della città di Mahagonny – Var 1 Passaggio a Napoli, un projet de *lacasadargilla*, écriture collective, mise en scène et dramaturgie L. Ferlazzo Natoli, conception des images Maddalena Parise, lumières Luigi Biondi, direction chorale Marta Zanazzi, scénographie Fabiana Di Marco, costumes Gianluca Falaschi et avec un casting de 14 comédiens et 1 musicien.

20

Centre national de ressources textuelles et lexicales, s. v. « qualité ».

21

Pierre-Joseph Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété? Ou recherches sur le principe du droit ou du gouvernement. Premier mémoire*, 1840 (document produit en version



V

Il Libro delle Domande (2007), Rome, Festival Garofano Verde. Mise en scène. Diapositive, détail de: Salvador Dalí, *Le phénomène de l'extase*, 1933, Coll. Manoukian, Paris. Scansion du livre, découpée et transformée en diapositive. Image projetée sur le mur de fond du théâtre et sur le corps de l'actrice. Photo©Sveva Bellucci.

VI

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (2010), Napoli Teatro Festival, Albergo dei Poveri. Mise en scène. Vidéo projection sur le corps de l'acteur. Photo©Sveva Bellucci.

Dans cette acception, l'image-source est déjà « sans qualités » car les propriétés matérielles et sensibles des œuvres – ce qui caractérise une peinture ou une toile accrochée au mur –, sont compromises au départ. La pratique de leur réemploi rend encore plus manifeste ces flottements de la notion de qualité, car ces images réutilisées engendrent une perte de traits distinctifs qui éclipsent les propriétés intrinsèques de l'image. Ces dernières s'en trouvent inévitablement altérées.

1. par les multiples passages à travers les divers supports et par le changement matériel que cela implique ;
2. par la modification qu'elles subissent lors de leur réélaboration – recadrage, retouche, mise en mouvement ;
3. par le changement de sens qu'elles prennent dans le nouveau contexte auquel elles participent, un changement permis par leur *disposition* initiale à se prêter à un discours *autre*.

Trouvées dans des catalogues, des livres, des archives ou des bases de données numériques, les images-sources qui constituent le corpus principal des créations visuelles – qu'elles soient choisies pour une *scène* plus proprement théâtrale ou pour l'espace plus hybride d'une installation – sont des images qui ont déjà perdu leurs qualités matérielles d'origine : huiles sur toiles, empreintes aux sels d'argent, bobines de celluloid... Dépourvues ainsi de leurs propriétés originelles, elles subissent une mutation ultérieure lors de leur numérisation afin de pouvoir être utilisées dans une création scénique. Elles perdent couleurs, tonalité et définition (pixélisées ou trop définies). On peut par exemple voir la trame du livre dont elles sont issues, leurs couleurs sont altérées... Toutes ces difformités peuvent être atténuées par des logiciels spécifiques, mais au prix d'un

numérique
par Jean Marie
Tremblay, dans la
collection « Les
classiques de
sciences sociales »,
p. 45, cf. également
*Centre national
de ressources
textuelles et lexicales*,
s. v. « qualité »
(Proudhon 1840,
p. 171).



VII
Il Libro delle Domande
(2007), Rome,
Festival Garofano
Verde. Mise en
scène. La diapositive
de la photographie
d'Alexandre
Rodtchenko, *Rumba*,
est projetée sur
le corps de l'actrice
et sur un élément
de la scénographie
(un tableau noir).

22
Je fais référence
ici aux vastes
possibilités offertes
par la retouche
numérique d'un
logiciel comme
Photoshop, outil
permettant, entre
autres choses,
d'éliminer les
imperfections des
clichés photogra-
phiques : il est
possible d'intervenir
sur les contrastes et
la luminosité, de
retirer le rouge des
yeux, d'atténuer
le grain de la peau,
de retoucher...

déplacement ultérieur de leurs propriétés : on peut par exemple réduire la pixellisation ou la visibilité de la trame du papier, mais la netteté de l'image s'en ressentira, on peut corriger la luminosité ou le contraste, mais au prix d'un changement de tonalité.²² Ces nouvelles propriétés, cette matérialité de second degré, se modifient encore au passage de la reconversion des images dans l'œuvre artistique qu'elles intègrent (fig. VII-VIII).

Au moment du choix des images, le critère de la qualité – en tant que valeur – n'est pas primordial, car la recherche est orientée plutôt par l'efficacité que les images doivent avoir en fonction du discours global porté par le spectacle ou l'installation. Le corpus peut être constitué de photographies, fragments de films, tableaux, ou d'images plus hybrides – illustrations de journaux, photographies ou reportages anonymes, timbres, films ou photographies documentaires. Quoi qu'il en soit, elles ne sont pas choisies en fonction de leur valeur intrinsèque, mais de leur *disponibilité* à la perdre en vue d'une transformation radicale qui en déplace la nature iconique



VIII

IMAGES MISES EN SCÈNE

VIII

Alexandre
Roddchenko, *Rumba*,
1928, tirage
gélantino-argéntique.
Diapositive tirée
depuis la photogra-
phie du catalogue
des œuvres de
Roddchenko.

23

Je me réfère
notamment au
logiciel After-Effects.

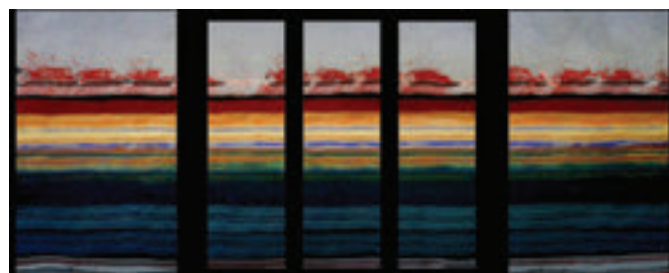
24

*Les Adieux! Parole
salvate dalle fiamme.*
*Un melologo per il
nuovo millennio*,
conception Lisa
Ferlazzo Natoli,
Gianluca Ruggeri;
mise en scène L.
Ferlazzo Natoli;
musique Gianluca
Ruggeri; conception
images et projet
vidéo Alessandro
Ferroni, Maddalena
Parise; lumières
Luigi Biondi; sound
design Giuseppe
Silvi; gouaches
Francesca Mariani,
avec L. Ferlazzo
Natoli, Fortunato
Leccese, Emiliano
Masala et les

et la valeur matérielle. Le travail concret sur les images se fait en modifiant leur nature même : en les découpant pour les adapter aux divers supports, en retenant seulement des détails ou bien en modifiant leur nature d'origine, on ajoute de la couleur – par des interventions directes sur la pellicule, des retouches de diapositives ou de transparents ou sur les fichiers numériques – on met en mouvement la structure même des images avec des logiciels spécifiques²³ ; on intègre des images les unes aux autres en les superposant comme dans le cas d'une séquence pensée pour le spectacle multimédia *Les Adieux : mots sauvés des flammes* (2017, *Romaeuropa Festival*)²⁴ dédié à la poésie de Maïakovski, Blok, Essénine et Pasternak, et dans lequel les figurines de chevaux et de chevaliers d'un tableau de Malevitch (*Cavalerie rouge*) se superposent à une séquence d'*Alexandre Nevski* d'Eisenstein jusqu'à contaminer le tableau de Malevitch qui perd ainsi toutes ses qualités d'origine pour se mettre en mouvement et montrer, à la fin seulement, la matière picturale (fig. IX-X, p. 70).

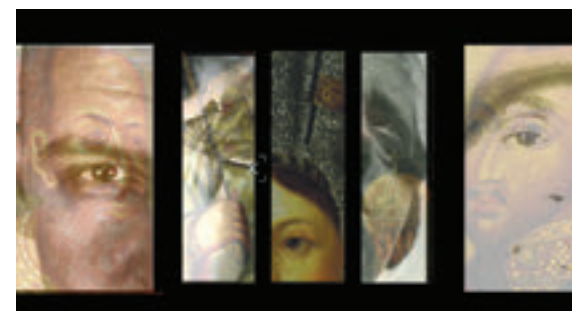
Les images sont sans centre – souvent fragmentées ou adaptées aux supports –, agrandies, détaillées, déformées. C'est le cas aussi de la pièce déjà citée *Les Adieux : mots sauvés des flammes*, dont le dessin vidéo a été conçu sur cinq écrans verticaux imaginés comme des étendards. Les images utilisées devaient tout d'abord respecter la forme des cinq écrans et un véritable *mapping* de la surface a décidé de la nature des compositions. Les étendards étaient comme des membranes entre le public et les performeurs (acteurs et musiciens), ils s'animaient tout au long du spectacle, tout en laissant percevoir les visages des acteurs. Leur persistance sur scène était aussi bien conditionnée par la partition musicale et la parole – il s'agissait d'un mélologue. Tout en ayant un rôle central dans l'ensemble de la pièce, ils étaient soumis à son rythme musical et textuel.

MADDALENA
PARISE



Les images – comme c’est le cas dans presque tous les travaux théâtraux de *Iacasadargilla* – sont souvent projetées en direct, ce qui permet de suivre le rythme musical et l’action scénique, et aussi de maîtriser leur intensité aussi bien que certains effets selon le déroulement de la scène (surimpression d’images, changement de couleur, d’intensité, etc.). Dans ce travail spécifique autour de la poésie russe des années de la Révolution, la création des diverses séquences suivait l’idée d’une résonance avec un paysage, l’atmosphère de telle ou telle poésie, tout en répondant au défi d’évoquer l’hétérogénéité culturelle de la période en mélangeant divers matériaux : films d’archives, photographies, icônes, compositions graphiques, affiches, timbres. Les images deviennent ainsi des objets plastiques formés par le contact de leur épaisseur immatérielle avec les surfaces de cinq tulles gris montés sur châssis, cinq portraits de Rodtchenko découpés et recadrés s’animent grâce à l’effet vidéo d’une lumière clignotante au

IX – X
Les Adieux ! Parole salvate dalle fiamme. Un melologo per il nuovo millennio (2017), Roma, Romaeuropa Festival. Mise en scène multimédia. Capture d’écran des deux photographies du projet vidéo. Séquence qui mélange *La Cavalerie rouge* de Malevitch (1928, St. Petersbourg, Musée russe, image issue du réseau Internet) avec l’Alexander Nevskij de Sergei Eisenstein. Dans la deuxième image, la structure se met en mouvement, liquéfiant la peinture de Malevitch.



XI – XII
Les Adieux ! Parole salvate dalle fiamme. Un melologo per il nuovo millennio (2017), Roma, Romaeuropa Festival. Mise en scène multimédia. Capture d’écran des deux phases du projet vidéo. Séquence de détails des portraits de Rodtchenko s’alternant à peintures russes et changements très rapides.

rythme soutenu des tambours et des vers d’une poésie de Maïakovski, se mélangeant à des portraits picturaux du XVIII^e siècle et à leurs nobles ornements, ou bien se démultiplient, laissant la place aux timbres de l’époque (fig. XI-XII).

Les images sur scène sont choisies en fonction d’un imaginaire qui les transcende et d’une efficacité qui n’est pas forcément en relation avec leurs propriétés initiales et qui se définit à fur et à mesure que le travail avance. Si la recherche d’images précède les premières étapes de l’élaboration du spectacle, c’est pendant les répétitions que les choses se précisent : quand la scène commence à se définir, ainsi que les mouvements scéniques des acteurs, alors le texte se matérialise sur scène. C’est lors de cette deuxième étape que les images sont mises à l’épreuve de la création scénique dont les critères de

qualité ne sont pas ceux de l'image de départ. Leur choix est soumis non seulement au rôle qu'elles jouent dans le contexte de l'écriture scénique, mais à leur lisibilité et à leur impact sur les spectateurs. La sélection finale et la mise en forme des images se font en vérifiant leur immédiateté dans le temps de permanence de la projection, leur capacité à véhiculer une strate de sens perceptible par le spectateur. La modalité de la réception qu'elles impliquent est celle d'une attention distraite, car elles n'ont jamais un rôle prépondérant, mais plutôt cette forme de perception du *glance*, du regard furtif guidé par le rythme de la scène que nous avons vu à l'œuvre dans la réception des premières photographies. La perception des images doit coexister avec les autres éléments de la scène, les spectacles de *lacasadargilla* impliquant en effet une écriture chorale qui n'engage pas seulement le jeu d'acteurs, mais les divers éléments de la scène : le contrechamp et la nature multifocale sont une donnée stylistique de la mise en scène, et c'est le spectateur qui choisit de privilégier tel ou tel élément en prenant le risque d'une perte de certains détails provoquant une cécité partielle. Les images singulières sont soumises à des vérifications continues, dès la sélection et la première élaboration, jusqu'à l'expérimentation de leur fonctionnement par rapport aux autres éléments de la scène – leur accord avec la récitation, le son ou les lumières –, mais aussi par rapport aux séquences dont elles sont partie prenante. On voit alors comment leur qualité intrinsèque et leur valeur sont déplacées constamment car, si une image peut être choisie pour son efficacité propre, elle doit ensuite *fonctionner* au sein d'une série – d'un véritable montage – ou bien de la chaîne sémantique engagée par la pièce dans son entier, elle a une place et une valeur qui peuvent changer au fur et à mesure que le projet avance. Dans le cas de ces montages internes aux spectacles où aux installations, la perte de qualité de chaque image isolée est encore plus manifeste, la nature de l'image n'est pas définie par ses propres qualités, mais par le caractère de l'ensemble de la chaîne sémantique.

C'est notamment en perdant leur propre valeur et en acquérant une matérialité autre et souvent *impure* – diaphanes, projetées sur des surfaces diverses, mises en série, déformées –, qu'elles peuvent être complices d'une œuvre artistique complexe dont les divers éléments concourent à la construction d'un sens stratifié et non univoque. Le poids spécifique des images sur scène est ainsi soumis à l'ensemble et participe à la création de ce que l'on pourrait appeler un « environnement », une ambiance générale. Elles ont un statut « intermédial », selon la définition que donne Éric Méchoulan de ce concept, car elles impliquent les « déplacements, échanges, transferts ou recyclages d'un média bien circonscrit dans un autre » que l'on peut nommer intermédialité :

ce creuset de médias dans lequel émerge, flotte, circule, change, s'établit peu à peu ce qui en vient à prendre le visage apparemment reconnaissable de tel ou tel média [...] C'est en cela que le préfixe « inter » apparaît plus instructif que le « multi ». Multimédia désigne bien cette association de médias déjà institués (vidéo, dessin et musique enregistrée mis sur un même site en ligne, par exemple), alors que l'intermédialité nous engage dans une dynamique d'où émerge chaque média. 25

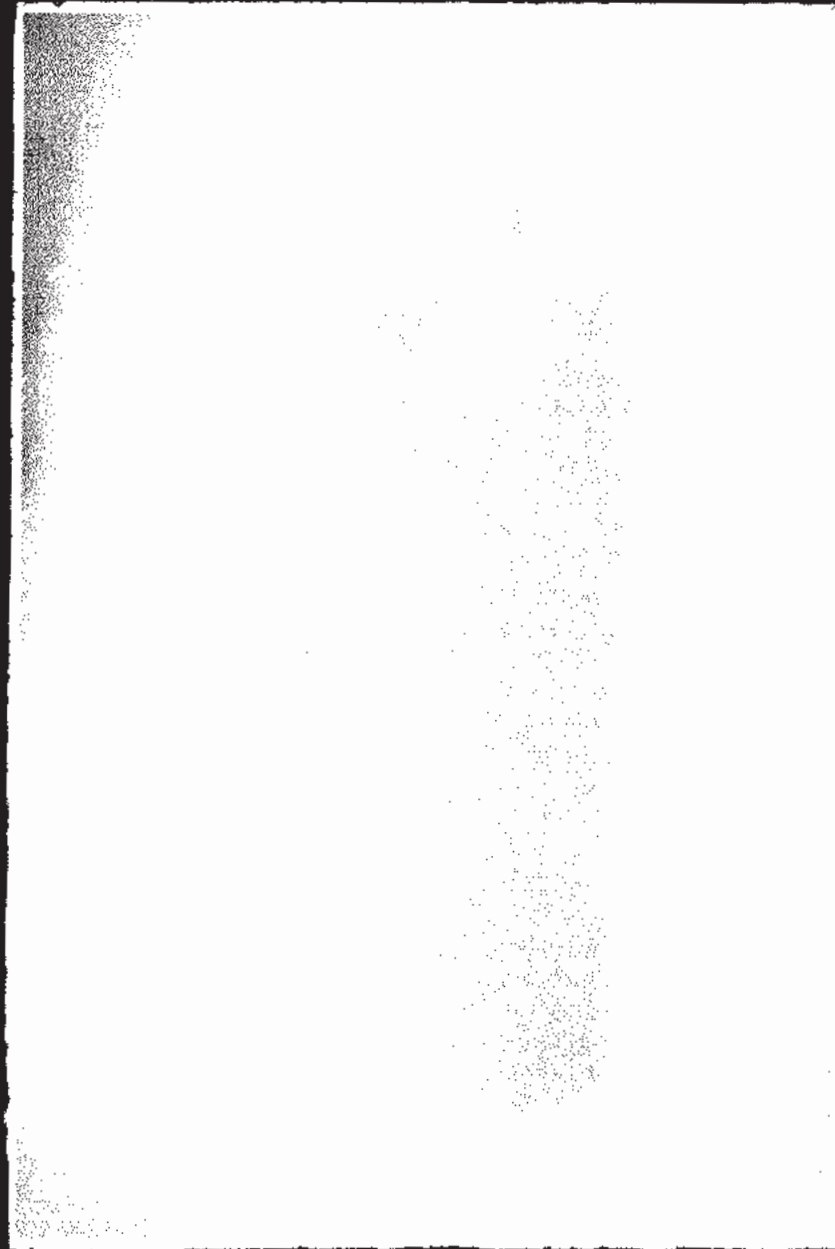
25

Éric Méchoulan,
« Intermédialité,
ou comment penser
les transmissions »,
Fabula, 5 mars
2017, p. 5.

Les images *sur scène* sont efficaces précisément car, dépourvues de leur qualité propre, elles peuvent véhiculer un signifié différent de celui dont elles sont porteuses, assumant ainsi un statut de véritables médiateurs.

L'article part du travail de Rosângela Renno, artiste brésilienne dont certaines recherches ont été fondées sur la récupération de portraits d'identité tirés d'archives administratives. Sans prétention artistique, « ces images sans qualité », une fois reprises par un dispositif artistique, se trouvent chargées d'une puissance inattendue. Contournant l'illusion identificatoire, le travail de l'artiste construit une humanité aux marges de l'anonymat et de l'oubli, prenant à rebrousse-poil l'héroïsme habituel du portrait photographique.

photographie,
images d'archives,
portrait d'identité,
mémoire.



A mulher que perdeu a memória

Il y a de multiples types de photographies sans qualité, mais celles qui nous intéressent ont une tendance à quitter le champ de la pure image pour solliciter celui des mots, voire des concepts. Ce faisant, ces images construisent un portrait critique de l'image photographique. Pour explorer ce vaste champ, je voudrais présenter quelques aspects du travail de l'artiste brésilienne Rosângela Rennó. Dans une série de 1988, intitulée « Petite écologie de la photographie », je retiens pour commencer *La femme qui a perdu la mémoire*.

Voilà bien une photographie sans qualité : floue, mal cadrée, négatif peut-être endommagé, sujet à peine reconnaissable. Ce qui lui donne tout son sens, c'est son titre : *La femme qui a perdu la mémoire*. Les mots construisent un rapport entre le caractère « dé-focalisé » de l'image et la perte de mémoire. Cette métaphorisation du « flou » comme perte de repères et vacillement de la mémoire renvoie à l'état qu'on suppose de la vieille personne que montre l'image. C'est un cas exemplaire où l'herméneutique de l'image sans qualité illustre le pouvoir de la métaphore de « redécrire la réalité », comme le dirait Ricœur.¹ Rosângela Rennó engage dès cette œuvre de 1988 un travail critique sur l'image photographique. Alors que celle-ci se définit traditionnellement par sa précision dans les moindres détails d'une part, et par la certitude d'autre part que ce qu'elle montre « a été », l'artiste propose de lui attribuer, par la métaphore, une signification tout autre.

Le regard critique sur la photographie sans qualité substitue à l'étroite relation de vérité indicielle le vaste champ de l'herméneutique. Celui-ci met en évidence l'incertitude de cette relation indicielle, l'effacement de ce dont le cliché est censé être la trace mémorielle. *Amnesia* (1991)² est constitué d'une accumulation de quelques 2000 négatifs serrés de manière à créer une sorte de barre rigide et horizontale. Impossible de « voir » aucune des deux mille images ainsi compactées. En revanche, par un dispositif lumineux ingénieux, apparaissent sur la tranche de cette

Rosângela Rennó,
*La femme qui a perdu
la mémoire*, 1988.



A mulher que perdeu a memória

1
Paul Ricœur,
La Métaphore vive,
Paris, Le Seuil,
1975, p. 10.

2
C'est la première
œuvre de Rosângela
Rennó, que j'ai vue
au Centro cultural
São Paulo, à São
Paulo en 1991.



Rosângela Rennó,
Amnésia (1991).

barre quelques visages, à la manière de zombies errant dans un espace improbable. Ce dispositif fabrique la visibilité de l'invisible de ces images sans qualité.

De ces milliers de visages occultés et compressés émerge en quelque sorte la voix fantomatique des anonymes dont on avait tiré le portrait, autre dispositif pour une herméneutique de l'image sans qualité. Dès lors le travail de Rosângela Rennó prend une dimension sociologique. L'amnésie n'est plus un processus individuel, comme dans *La femme qui a perdu la mémoire*, elle devient un processus social d'oubli que combat l'artiste à travers l'usage de ces photos sans qualité. L'idée de l'absence de qualité prend à son tour une dimension sémiotique nouvelle, à savoir l'*anonymat*, cet état de dépossession qui affecte ceux qui ont perdu leur identité. L'image sans qualité devient le stigmate qu'imposent certains processus sociaux. Puisqu'il s'agit du travail d'une artiste brésilienne, il faut rappeler que les années 80-90 ont vu la fin au Brésil d'une longue dictature.

C'est donc aussi l'époque où se reconstruit difficilement la mémoire de vingt années pendant lesquelles la vie sociale a été marquée en particulier par la violence des

3

Christian Boltanski,
Kaddish, Paris,
Paris-Musée
et München, Gina
Kehayoff Verlag,
1998. On trouve
évidemment
de nombreuses
proximités entre
le travail des deux
artistes étudiées
dans cet article
et celui, contempo-
rain, de Christian
Boltanski. On notera
en particulier la
convergence entre
le travail de
Rosângela Rennó
qui met en scène
les ouvriers morts
de Brasília et
*Les Habitants du
Louvre* de Boltanski
qui confronte les
célébrités du lieu
aux anonymes
qui l'ont fait
fonctionner,
(Christian Boltanski
et Jacques Roubaud,
*Les Habitants du
Louvre*, Paris, Dilecta
& Musée du Louvre,
2009).

4

Cette pièce a été
réalisée à l'occasion

assassinats et des disparitions. Ce tournant documen-
taire ne touche bien évidemment pas seulement le Brésil.
Je pense en particulier au travail qui s'est fait en Argentine
et au Chili à la suite de dictatures comparables ou plus
violentes encore, et plus spécialement au Cambodge,
où l'épopée tragique des Khmers rouges n'a pas fini de
solliciter un travail de remémoration des disparus. On
en voit la trace partout où le passé a été occulté, et tout
particulièrement en situation coloniale. Le tournant
documentaire désigne un monde social souffrant d'un
déficit de représentation, que ce soit à propos des dis-
parus, des faibles, des perdants et de tous ceux dont
l'image n'est conservée ni par les familles, ni par les
entreprises, ni par les états. Rosângela Rennó collecte
et réunit ainsi des milliers de ces images dans un *work in
progress* qu'elle intitule *O arquivo universal e outros arquivos:
L'archive universelle et autres archives* dont elle engage le
projet à partir de 1994.

L'expérience de l'effacement dont témoigne tout un
secteur des images sans qualité a envahi la scène de l'art
dès la deuxième moitié du XX^e siècle. Pensons au *Kaddish*
(1998) de Christian Boltanski 3, avec sa série de 1142
images de visages anonymes. Cette prolifération sonne
comme un écho aux entreprises d'extermination que le
siècle a connues : les génocides, le goulag et les camps
de concentration, des Nazis à Pol Pot [petite remarque :
parler ici d'une artiste brésilienne et d'une artiste amé-
ricaine, très connues chacune dans leur pays mais mal-
heureusement très mal connues en France, c'est aussi
un geste qui vise à rouvrir en permanence l'éventail de
travaux sur lesquels s'écrit l'histoire de l'art, et qui a pour
caractéristique d'oublier toujours une
large partie de la création artistique
périphérique par rapport au lieu où
elle s'écrit!].

Le troisième travail de Rosângela
Rennó est *Imemorial*, (1994). 4 En fouil-
lant dans les archives publiques du

district fédéral de Brasilia, la nouvelle capitale du Brésil — qui projetait le pays dans un avenir radieux, l'artiste découvre les fiches individuelles des ouvriers de ce chantier gigantesque, chacune de celles-ci contenant une petite photo agrafée de 4-5cm. Parmi celles-ci se trouvaient les fiches des ouvriers qui étaient morts sur le chantier pendant les travaux et dont la fiche portait cette mention étrange et tragique : « licencié pour cause de mort ». On raconte qu'ils furent enterrés dans les fondations.

L'installation *Imemorial* (1994) comprend ainsi cinquante photographies reproduisant en grand format les photos d'identité trouvées sur les fiches de ces ouvriers morts. Une quarantaine de ces portraits, couverts d'une peinture noire, comme un voile transparent, sont disposés au sol comme s'il s'agissait de pierres tombales, tandis que les dix autres sont accrochés au dessus sur un mur blanc. La couleur noire qui couvre les portraits posés au sol les rend presque invisibles, comme si l'image était elle-même retournée à l'oubli. Comme dans cette autre œuvre faite de petits négatifs, *Obituario transparente* (1991), Rosângela Rennó accumule ces identités oubliées, rejetées et vaincues et leur donne, à travers le dispositif de ses expositions, une nouvelle possibilité de signification, qui reste cependant fragile puisqu'elle doit se construire dans l'anonymat de la série. Chaque sujet est un être perdu parmi les milliers de clichés abandonnés par une Histoire négligente. Chaque image appelle un nom, une identité, possibilité fragile qui constitue l'horizon même de la pratique artistique.

Ce travail à partir des images sans qualité mène le combat sur deux fronts. D'une part il constitue une critique du portrait photographique comme le luxe de posséder une véritable image de soi et de son idéologie identitaire.

Il vise directement la pratique inaugurée par les portraits « carte de visite » qui firent la fortune de Louis-Désiré Blanquart-Évrard dans les années 1860. Ce fut un succès

5

cf. Jean-Claude
Gautrand,
Alain Buisine,
Blanquart-Évrard,
Douchy-les-Mines,
Centre Régional
de la Photographie
Nord Pas-de-
Calais, 1999.

technique, industriel et mondain fondé sur le fait que la photographie mettait désormais à la disposition d'un très large public bourgeois la sacralité même du portrait peint jusqu'alors réservé à la noblesse. 5

D'autre part, et en tension avec ce premier aspect, ce travail artistique est aussi une contribution positive contre l'oubli, dans la mesure où il arrache à la disparition totale ceux que l'histoire a noyés dans l'anonymat de l'homme sans qualité. En faisant revivre les ombres de la glorieuse épopée architecturale de Brasilia, Rosângela Rennó met en marche une dialectique où l'effacement social devient le contrepoint, désormais conscient et visible, et donc critique, de l'affirmation triomphante du génie architectural et de la fascination pour le pouvoir qui en justifie l'héroïsme. Dans cet exercice, l'image photographique est volontairement mise en tension par l'artiste entre sa potentialité dénotative, ou référentielle, et ses potentialités métaphoriques connotatives et artistiques. C'est dans cet exercice que se montre ce que j'appelais la leçon de l'artiste au philosophe, leçon qui ne peut déployer son champ que parce qu'il est permis à l'artiste de construire des dispositifs armés sur la tension et la contradiction. Et cette possibilité révèle sa pleine puissance grâce au fait que l'artiste n'est aucunement compromis par la référence originelle de la photographie au réel parce que l'artiste n'est pas le photographe. Ce n'est pas elle qui a opéré, ce n'est pas elle qui s'est emparée de ces visages. Au contraire, ce sont ces visages, d'abord perdus, qui reviennent à la vie par la double négation qu'est l'acte artistique, lequel transforme le néant où se trouvaient ces images en une affirmation inédite. Au lieu de passer, comme fait habituellement la photographie, de la vie incertaine et vibrante à sa capture en quelque manière mortifère et rigide, Rosângela Rennó part de la mort symbolique dont témoignent ces images de personnages déjà disparus dans l'abîme anthropométrique des fiches salariales qui les ont gardés en mémoire, pour les réinsérer dans un dispositif où ils entrent en dialogue — ou en contradiction — avec cela même qui les avait effacés.



Rosângela Rennó,
Imemorial
(les portraits).



Vue de
l'exposition
Imemorial
au MAMAM
en 2006.

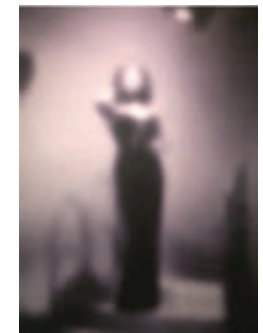


Rosângela Rennó,
*Obituario
transparente* (1991).

Prenons maintenant en exemple un deuxième travail intitulé *From Here I Saw What Happened and I Cried*, de Carrie Mae Weems (1994). Venant des États-Unis, le travail de Carrie Mae Weems pourrait facilement être rangé dans la catégorie assez utilisée là-bas des *arts réparateurs*, comme s'il s'agissait seulement pour elle de réparer une injustice commise par l'Histoire. La question de l'injustice est sans doute une entrée possible dans ce travail. Mais l'artiste elle-même, femme noire née au début des années 50, revendique que, à côté de l'entrée par la question raciale ou la question féministe, on prenne en compte sa volonté de comprendre comment se construisent historiquement et techniquement les représentations de la femme, du noir, de tout un chacun. C'est là que s'ouvre pour nous sous un jour nouveau le rapport à la question de *l'image sans qualité* — ou de l'image déqualifiée — sous un jour nouveau.

Parler de la déqualification de l'image et de la production de son illisibilité par le flou ou par d'autres techniques comme le voile rouge ou noir utilisé par Weems et Rennó, c'est souligner ce qui est commun dans ces démarches : une critique de la photographie comme pouvoir et par conséquent comme métaphore du pouvoir des puissants. Commençons par la question de la photographie « floue ». On a déjà vu celle de Rosângela Rennó, *La femme qui a perdu la mémoire* (1988). Voici maintenant celle de Carrie Mae Weems, *Once I knew a Girl*, qui démontre à son tour qu'à l'orée de leurs œuvres, ces deux artistes ont placé deux photos volontairement déqualifiées par le flou, ce qui ne peut manquer de porter une signification fondatrice. Dans son travail *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1994), Carrie Mae Weems aborde comme Rosângela Rennó, la question de l'image sans qualité, à partir de documents d'archives, c'est-à-dire d'un matériel de seconde main.

Carrie Mae Weems,
Once I knew a Girl,
1994. ©Carrie Mae
Weems. Courtesy
of the artist and
Jack Shainman
Gallery, New York.



Daguerrréotypes
utilisés par
Louis Agassiz.



Il s'agit de daguerréotypes réalisés dans les années 1850 à la demande du célèbre voyageur, géologue, botaniste et zoologue américano-suisse Louis Agassiz (1807-1873). Ces photographies faisaient partie d'un projet « scientifique » hautement idéologique consistant à démontrer par l'image l'infériorité raciale des esclaves américains d'origine africaine. À cette fin, Agassiz commande à un technicien daguerréotypiste, Joseph T. Zealy, une série de quinze portraits d'esclaves qu'il a identifiés dans quelques propriétés autour de Columbia, en Caroline du Sud. Agassiz désigne des Africains originaires de diverses ethnies, constituant ainsi un échantillon de races, selon la méthodologie anthropologique de l'époque. Ces photographies avaient donc une fonction précise et leur qualité consistait en leur capacité, supposée scientifique, à soutenir la thèse raciste. Ce n'était donc pas, au départ, des images sans qualité.

Le dispositif créé par Carrie Mae Weems consiste à agrandir et imprimer ces images, tout en les obscurcissant derrière un filtre rouge et en leur surimposant une phrase. Ces deux gestes produisent deux effets complémentaires. Tout d'abord, la disparition du sujet dont les traits deviennent difficiles à lire derrière la couleur qui les recouvre. L'image a perdu ses qualités dénotatives. À ce stade, l'image est devenue sans qualité par rapport à ce qu'en attendait Agassiz.

Dans un deuxième temps toutefois, ces traits rendus méconnaissables renaissent dans une autre vie à travers les mots qui apparaissent en surimpression et qui indiquent les étapes d'une transformation. L'effacement suivi d'une imposition discursive reproduit sous nos yeux le phénomène historique par lequel l'identité de ces femmes et de ces hommes a été effacée afin qu'ils entrent dans une classification prétendument scientifique. C'est ce qu'on peut appeler le processus de *racialisation*. Carrie Mae Weems démontre par là qu'il suffit de peu de chose pour qu'une signification émerge après qu'on a effacé ce qui faisait le propre de ces personnes.

De ces personnes, au terme de l'épreuve photographique telle qu'elle a eu lieu à Columbia, il ne reste que quelques traits morphologiques et la couleur sombre de leur peau. Il ne faut bien entendu pas incriminer la photographie elle-même. Elle n'est que le support de l'opération scientifique-idéologique que dénonce le dispositif mis en œuvre par Carrie Mae Weems.

C'est l'existence a priori du discours raciste et de ses méthodes qui fait que l'image vient se placer spontanément dans les cases prévues à son attention. L'image photographique devient la redondance passive d'un discours scientifique qui lui préexiste. Contrairement à ce qu'on attendrait d'elle, l'image, inscrite dans un dispositif démonstratif à prétention scientifique, n'apporte qu'une confirmation, et non pas une information véritablement autonome.

Le travail de Carrie Mae Weems consiste en effet simplement — et là est sa force — à rendre visible par la technique de la surimposition le discours implicite de la photographie anthropologiste. Les phrases qu'elle impose aux images d'Agassiz révèlent ce que le discours anthropométrique impose aux corps photographiés en les transformant en objets de savoir, de débat, en images et en types. Ce sont ces opérations qui arrachent au sujet son humanité. Ces mots marquent les différents aspects et les étapes du processus de transformation du sujet photographié en un rôle social déterminé derrière lequel disparaît la personne humaine.

1. Saisi par la photographie anthropologique raciste, le sujet, cette esclave travaillant à Columbia (Caroline du Sud), devient autre chose qu'elle-même, une chose, un objet que la science appelle *un profil scientifique*.
2. Dans cette opération, l'être humain se réduit à ce qui intéresse l'anthropométrie, la face et le profil comme l'exigera Bertillon,

et devient ainsi une pièce à conviction dans *un débat anthropologique*.

3. C'est ce que Carrie Mae Weems souligne en disant qu'il devient *un sujet photographique*. Il entre dans un rapport de sujétion ou, comme disait Althusser, il est interpellé en *sujet anthropologique*. Photographié selon certaines normes, le sujet ne s'appartient plus — conformément à son état d'esclave — il appartient déjà à la science, il lui est aliéné.
4. L'étape ultime consiste à nommer ce profil conformément à la nomenclature essentialiste de la science, et à lui donner une place grâce aux catégories dont dispose le discours sur les races : il s'agira donc d'un *type négroïde*.

La deuxième série d'images ne concerne plus directement la démarche d'Agassiz mais elle renvoie aux usages sociaux qui sont faits de ces images et d'autres qui leur sont comparables. Dans un second temps en effet, elles réapparaissent hors du champ scientifique, dans l'ordre social et culturel. Une fois que la *personne* a été oubliée comme personne et réduite à un *type*, son corps est disponible pour un certain nombre de fonctions (ou de rôles) qui vont lui être attribués. On voit défiler alors dans l'installation de Carrie Mae Weems, l'image de la brave négresse qui berce les petits enfants blancs *You became Mammie, Mama, Mother*, mais aussi des rôles masculins très ambivalents comme le Nègre rigolard.

On dirait peut-être en France « Tu deviens Y'a bon Banania (you became Y'a bon Banania) » mais Carrie Mae Weems se réfère plutôt à la figure de l'Oncle Tom, image du bon nègre dans laquelle s'inverse, dans la culture populaire américaine, la figure menaçante de l'esclave marron. On retrouve aujourd'hui encore cette figure dans les publicités du riz « Oncle Ben's » ou dans cet autre personnage qui fit flores à la fin du XIX^e siècle, « Chocolat »,

Carrie Mae Weems,
*From Here I Saw
What Happened and
I Cried* (1994).
Présentation des
reproductions
des daguerréotypes
de Agassiz avec
surimpositions.
©Carrie Mae
Weems. Courtesy
of the artist and
Jack Shainman
Gallery, New York.





Carrie Mae Weems,
*From Here I Saw
What Happened and
I Cried* (1994).
©Carrie Mae
Weems. Courtesy
of the artist and
Jack Shainman
Gallery, New York.

le clown noir récemment joué à l'écran par Omar Sy dans le film éponyme. Comme le dit Carrie Mae Weems, *You became the joker's joke (le jouet de l'amuseur)*.⁶

L'exposition de Carrie Mae Weems montre que même effacée, occultée, réduite à son invisibilité, l'image est toujours disponible pour d'autres vies qui lui sont attribuées par les catégories du discours, scientifique ou autre. Toute classification est une assignation qui a pour premier résultat de détruire « l'effet de réel » que produit la dimension indicielle de la photographie. Si, techniquement, le daguerréotype met l'accent sur la singularité absolue du sujet, son marquage par le langage renvoie l'image à sa grégarité, la fait rentrer dans le stéréotype des « tous pareils ». Le travail de Carrie Mae Weems joue sur ces mécanismes d'assignation identitaire qui prennent naissance dans l'image déqualifiée et se chargent de lui trouver une qualité, parfois positive, parfois négative. Comme dit le l'historien Brian Wallis :

6

Ces images ont
été analysées par
Jean-Claude
Charles dans
son livre *Le Corps
noir*. (Paris,
Hachette-POL,
1980).

*La littéralité même des photographies
produit une multiplication incontrôlable
des significations, même dans les images
les plus banales.*⁷

7

Brian Wallis,
*Black bodies, white
science, Louis
Agassiz's Slave
Daguerrreotypes,
in American Art,
Vol. 9 N° 2,
(Summer 1995).*

MITRAILLAGE À LA KALACHNIKOV
DANS LE NOIR ARCTIQUE

Il a le désir d'images qui n'ont jamais existé, l'obsession de la photographie argentique, l'aliénation du rangement, le goût pour les boîtes de diapositives formant une sorte de bibliothèque mnémonique vidée de toute figure. Des arrêts de l'histoire.

Des quantités de pellicules photographiques, des négatifs noirs, deviennent le vocabulaire de l'artiste. Pierre Ferrenbach, de formation scientifique, se concentre depuis vingt ans sur une œuvre à programme autour du monochrome et autour des concepts de répétition et de vide. *#argentique un retour*: un dialogue avec un produit de consommation qui est devenu une image historique.

répétition,
obsession,
argentique,
monochrome,
vide.

Comme s'il faisait déjà nuit. Une légère inquiétude. Je souris. Comme si des fantômes glissaient sur moi. Des séries de lignes. Comme des bandes de réverbères qui illuminent la nuit. Nous rentrons dans une *black box*. Des quantités de pellicules photographiques tapissent les murs de l'installation. Des négatifs noirs. Des restes de l'argentique immergent le spectateur dans une image morte. *Still life*. Il n'y a pas d'image. Il n'y a pas de narration. On n'y voit rien. Sauf des lignes créées par l'alignement des points blancs des trous de la pellicule photo. On aurait tiré dans le tas, dans le noir, à la Kalachnikov.

L'absence d'image n'empêche pas les reflets produits par la brillance du médium et par ces trouées trop régulières. Il n'y a pas d'image. Et ce vide m'autorise à imaginer. Je suis dans le noir.

Des images n'ont jamais existé sur ces pellicules. Ce serait plus de la lumière noire que de la matière noire. La manie de l'artiste, tel un collectionneur « addict » à la pellicule, prend des airs de nuits calmes sans lune. C'est comme la tombée de la nuit. Et maintenant, affluent en essaim des tirets alignés, systématiquement, au même endroit, sur de jolies parallèles, décrivant la trajectoire d'un tir bruyant et très régulier. Des flocons de neige ? Des trous organisant une rafale dans le noir ? De curieux phénomènes fabriqués, des irrptions de l'incroyable dans le monde trop réel de ces objets collés sur des supports rectangulaires. Il n'y a pas de contrastes, ni de dégradés, plutôt des pulsations instables de la lumière s'installant sur le noir brillant. Un flou. Un flou de la réflexion sur le noir brillant. Les figures que je me crée apparaissent. Je me souviens m'être demandée pourquoi je me prenais à imaginer des choses devant ces pellicules vides. Pourquoi l'artiste avait décidé de créer ces longs moments d'arrêt. L'insomnie. Il était petit et avait peut-être canardé avec un fusil un tronc d'arbre pour créer des encoches. Les événements passés ne l'intéressent plus à ce moment-là. Il décide de ne plus rien fixer que le noir et quelques couleurs qu'il projette sur le mur. À ce moment-là, il est seul, et il mitraille avec son appareil photo posé sur un pied la surface noire ou colorée. Il est pressé.

Il est dans l'urgence d'épingler la couleur. On entend le bruit du déclencheur qui s'ébroue nerveusement. CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC. La dentelle des picots de la pellicule tire des lignes. L'artiste les organise horizontalement. Verticalement. Parfois en oblique. De microscopiques îlots s'égrènent pour écrire une ligne blanche dans le noir. Ce vide porte une menace face à ces trous immobiles. Des crèches d'étoiles pour un enfermement dans le noir ? Il avait choisi l'obscurité du noir.

CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC
CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC
CLAC - CLAC

De formation scientifique, Pierre Ferrenbach fut longtemps responsable d'un laboratoire pharmaceutique. Il y manipule les protocoles établis, examine les équipes, se doit d'assurer un service de qualité contrôle. Son ailleurs se réalisait dans des rapports photographiques liés à l'extrême : photographier les volcans en éruption, le Sahara et l'Arctique. La tentation de saisir des éléments réels fugitifs, voire dangereux, se lie à une volonté d'être aventureux. La fréquentation de l'aventure se nourrit de musique concrète et acoustique qu'il étudie. Depuis vingt ans, l'artiste se concentre sur une œuvre à programme autour du noir et autour d'un concept : *#argentique un retour*.¹ Les œuvres exposées sont fabriquées à partir de pellicules photographiques argentiques. Ces motifs d'un système de recouvrement de supports tableaux deviennent des installations, des lieux, des espaces. La fascination de l'artiste pour le monochrome vient de l'observation de la nature. De son goût pour le paysage. Le vide de ces déserts de sable et de glace. On regarde les pellicules de 36 poses collées sur les supports ou les diapositives, les morceaux de films inversibles sont inclus dans des cadres en plastiques et dans des boîtes.

Ses pellicules ne sont pas des négatifs photographiques ratés et recyclés. Commençons par le début. Pierre Ferrenbach, à un moment donné, après les grands

1
Pierre Ferrenbach,
#argentiqueunretour,
exposition
Faubourg I2,
Strasbourg.
Commissaire :
Karin Graff,
1^{er} au 30 mars 2018.



Pierre Ferrenbach,
Cellule. Cadre en
aluminium noir.
Pellicules photogra-
phiques collées sur
PVC Magasins
carrousel kodak
et diapositives,
H. 226 x L. 146
x Ep. 127 cm,
1995 - 2019.

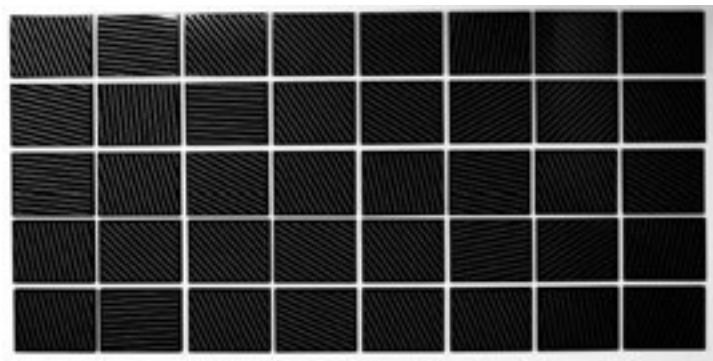
Cellule tapissée
de pellicule photo-
graphique noire,
fabriquée en série,
industriellement, de
manière répétitive
et froide, sans
affect, sans qualités
ohne Eigenschaften,
n'existant que par
elle-même, ne signi-
fiant rien d'autre
qu'elle-même.

Elle renferme des
carrousels de
diapositives
elles-mêmes sans
affect ni qualités
autres que leur
propre existence,
vides de toute
signification.

espaces, s'enferme. Il s'enferme dans un autre « labo ». Finie la biologie. Il entre dans le « labo » photo. Il s'enferme pour refaire de la peinture abstraite. Il projette de la couleur sur le mur, du rouge, du jaune, du vert et mitraille avec son appareil la surface. Les surfaces noires sont réalisées avec le cache sur l'objectif de l'appareil. Il aime le bruit du moteur de l'appareil. « Le bruit d'un moteur, c'est merveilleux. »

CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC
CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC
CLAC - CLAC

Le programme de Pierre Ferrenbach rejoint le programme de certains artistes à contraintes, à règles, fidèles à des opérations préétablies. Roman Opalka peint invariablement une suite de nombres croissants, de 1 à l'infini, puis se photographie quotidiennement selon le même cadrage à la même heure et selon le même angle. Travailler à l'intérieur de contraintes établies devient son terrain de jeu. Dans l'art conceptuel, c'est l'idée qui compte le plus, les décisions sont antérieures à l'exécution qui est affaire de rituel. L'idée devient une machine qui fait de l'art (Sol Lewitt). Pierre Ferrenbach est obsédé par la répétition. Il a le désir d'images qui n'ont jamais existé, l'aliénation du rangement, le goût pour les boîtes, et surtout le besoin d'un arrêt de l'histoire. François Morellet, dont il se sent proche, dit « rester fidèle à une ligne inflexible depuis vingt-six ans, qui peut se résumer par 'en faire le moins possible' ». Le choix du retrait de Ferrenbach dans des contraintes soustractives, proches de l'Oulipo, le rapproche d'une routine qu'il abhorre et qu'il nourrit dans la création de protocoles, d'obligations, de programmations, de règles. Le collage systématique des pellicules de couleurs noir, rouge ou jaune le transforme en machine qui ne pense plus trop. Il expérimente, compare, combine. Son système lui permet de retrouver la démarche de l'industriel qu'il était auparavant. Cet automatisme se pose presque en dehors de lui-même



désormais, puisqu'il travaille avec des collaborateurs qui rendent possible l'expérience comme réalisable d'elle-même.

Comme un artiste effacé, qui se retire: ses images ont disparu. Il ne reste que de la couleur. Ferrenbach dit qu'il a construit ce système pour ne laisser de place ni à l'inspiration, ni au sentiment. Il ne se passe rien. Il veut bloquer l'imagination. Il ne se passe rien. « Il n'y a rien que ce qui est »: la couleur. La seule variation, c'est la ligne créée par les picots de la pellicule argentique. « Des lignes de points ». « Des variations sur des angles » quand il les compose sur un support et les tableaux, les uns avec les autres.

« Vider le désert ». Ferrenbach dit qu'il a « vidé le début, l'image d'il y a vingt ans ». Se rapprocher du noir, c'est vouloir voir l'absence de couleurs ou le mélange du spectre coloré. Ces surfaces de couleurs, il les doit à Raynaud, à Soulages, à l'indifférente ouverture et fermeture au noir dans le cinéma muet, mais également aux décors des films de Marcel Lherbier, que Ferrenbach a cotoyé.

Le rapport à la mémoire de l'artiste n'est pas de créer des images manquantes. De montrer des alignements d'images manquantes. Utiliser la pellicule comme maté-

Pierre Ferrenbach,
*Polyptique: vivre
à l'oblique.*

Hommage à Claude
Parent. Cadres
en aluminium noir,
pellicule photogra-
phique collée sur
PVC, H. 191,5
x L. 506,5 cm,
2018. Déclinaisons
de bandes de
pellicules argen-
tiques noires
disposées de
manière oblique
sur 40 panneaux
(35,5 x 47,5 cm)
selon une inclinaison
à chaque fois
différente.

riau, c'est sûrement parler du photographique, d'un certain type de capture du monde qui va devenir les ruines d'un monde d'enregistrement face au numérique. Bien sûr. Pierre Ferrenbach est devenu un étrange historien, et de fait, un objet d'histoire qui le conduit à oublier le passé.

Reprenons. Le choix de l'artiste d'insister sur son désir de fabriquer des monochromes, sans images manquantes, sans invisible là-dessous, dans la marge: il n'y a là que ce qui est là devant toi. Un point, c'est tout. Ce ne sont pas les pellicules trouvées de Rondepierre encore un peu bavardes. Ce ne sont pas les mots sous ou sur les images noires de Duras, ses plans noirs de *L'homme Atlantique* (1981) hantés par les mots de la réalisatrice. Duras dit que « Le noir est dans tous les films, terré sous l'image. » Pour Ferrenbach, il n'y a pas de dépendances entre l'image d'avant et d'après. Pas de montage. Pas de récit. Les images monochromes se suivent régulièrement. Presque les mêmes. Il ne cherche plus à montrer les choses. À vouloir en sortir du neuf, du vrai. S'il existe des interstices, des coupures qui morcellent les bandes de noir, l'enchaînement ne raconte rien. RIEN.

Des semblables se suivent. Il ne se passe rien entre les images noires ou rouges ou jaunes. Le corps. Exilé. La pensée. Exilée. Le langage. Dehors. Les images du corps, de ses attitudes, des gestus. Retirées. Les images des sentiments, des affects, des liens. Retirés. Pierre Ferrenbach fait de l'image monochrome une plaque sensible de l'époque: un support de réflexion brillant dans lequel le sujet se mire en pointillés. Pour un NOIR Arctique!

CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC
CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC - CLAC
CLAC - CLAC

#argentique un retour: un dialogue avec un produit de consommation qui est devenu une image historique.

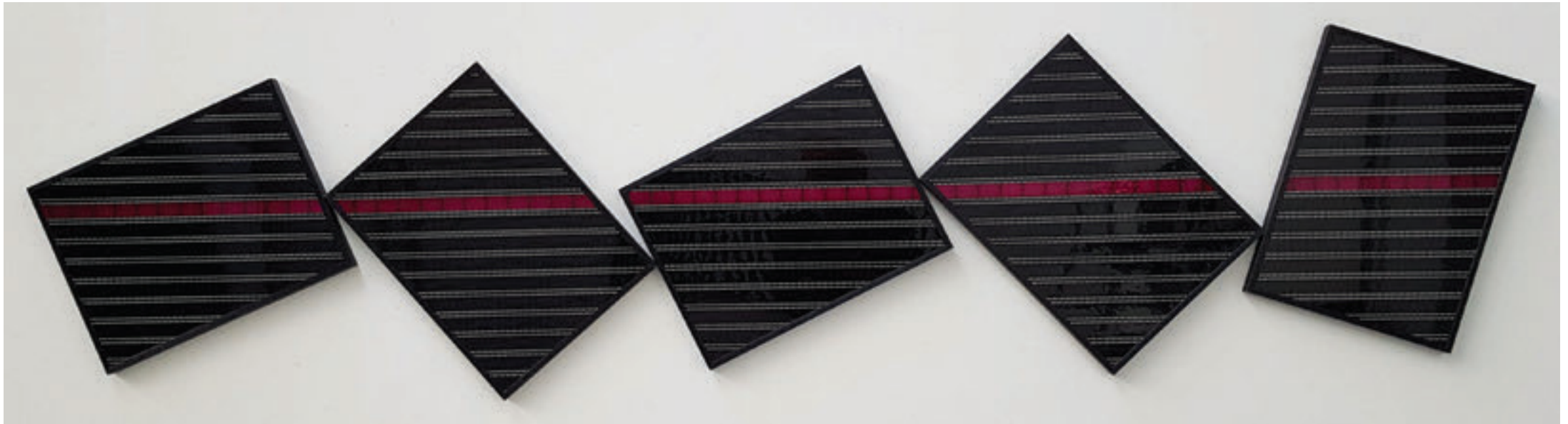
Pierre Ferrenbach,
Sans mémoire.
Rayonnages
métalliques,
diapositives dans
des boîtes de
classement plas-
tiques, tirages ciba
chrome H. 170 x
L. 70,5 x Ep. 30,5 cm
x 3 cm, 1995 - 2018.

L'obsession
du magasinier,
de l'archiviste. Le
vertige du nombre,
le besoin
de trier les images,
de les classer par
lots de fabrication
homogènes, de les
ranger dans des
boîtes.

Elles ne montrent
rien, de toutes
façons, elles ne sont
pas chargées de
souvenir, elles n'ont
rien vu ni rien
retenu.

Circulez, il n'y a rien
à voir.

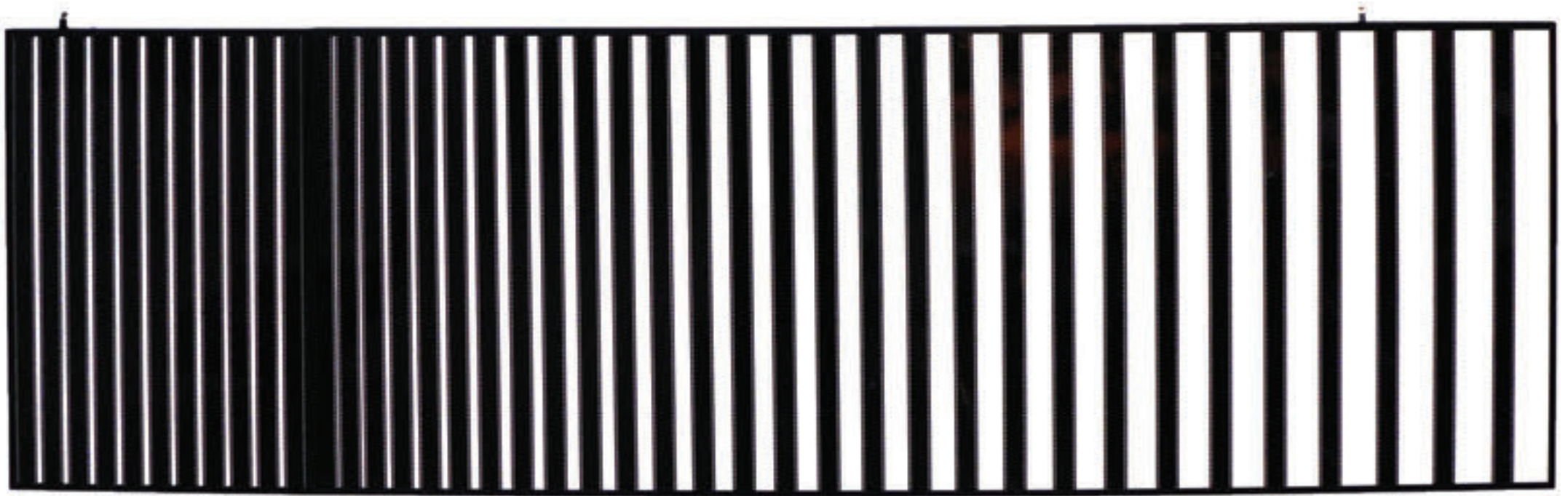




Pierre Ferrenbach,
*Polyptique: un sens
aigu des angles obtus.*
Cadre en aluminium
noir, pellicule
photographique
collée sur PVC

H. 66 x L. 260 cm,
2018. Une ligne
horizontale de
lumière violette
parcourt 5 panneaux
noirs de format 35,5
x 47,5 cm, qui se

touchent par un seul
point et forment
entre eux des angles
aigus. Donner un
sens à ce qui n'en a
pas, ne pas arrondir
les angles.



Pierre Ferrenbach,
*Diptyque: suite
rythmique*. Cadres
en aluminium noir,
pellicule photogra-
phique collée sur
PVC H. 71 x L. 237,
Ep. 5 cm, 1994.

Suite de deux
panneaux :
le premier de format
71 x 47,5 cm,
2 bandes de pellicule
photographique
noire, espacées par
des intervalles

uniformes de
8 mm. Le deuxième
de format 71 cm x
190 cm, 28 bandes de
la même pellicule
noire, présentant un
espacement
croissant.



DES IMAGES DE PLOMB
DANS UN FLEUVE DE PAPIER.
ÉVIDENCE ET OPACITÉ
DE L'ICONOTEXTE SÉBALDIEN.

Les récits de l'écrivain allemand W.G. Sebald (1944-2001) se caractérisent par l'insertion de reproductions photographiques noir et blanc *in* texte non légendées. Leur intégration dans le texte définit l'espace d'une narration mélancolique sur le passé marquée par un travail sur leurs apparences, entre transparence et opacité, deux qualités qui cherchent à les faire échapper à toute intention artistique. Aussi sont-elles le lieu d'une incertitude où leurs qualités fuyantes répondent à la force d'obnubilation des images de la mémoire individuelle et collective, que l'unité chromatique de l'iconotexte vise à rendre sensible par la contradiction entre le temps de la lecture compris comme écoulement et le temps de la mémoire agissant comme des retenues au sein de ce flux.

mémoire,

iconotexte,

objet temporel,

image photographique,

énonciation éditoriale,

illustration.

*Je ne voyais de cohérence nulle part,
les phrases se diluaient en une série de mots
isolés, les mots en une suite aléatoire de lettres,
les lettres en signes disloqués et ceux-ci en
une trace gris plomb brillant çà et là de reflets
argentés, qui eût été secrétée et abandonnée derrière
soi par quelque gastéropode et dont la vue
me remplissait tour à tour de honte et d'effroi.*

W.G. Sebald,
Austerlitz.

Les récits de l'écrivain allemand W.G. Sebald (1944-2001) se caractérisent par l'insertion de reproductions photographiques noir et blanc *in texte* non légendées dont la qualité est précisément d'être dénuée d'intention artistique, se démarquant ainsi des démarches qui associent traditionnellement un auteur et un artiste-photographe dans une perspective poétique (P. Morand/Brassai) ou documentaire (J. Agee/W. Evans). Leur intégration dans le texte définit l'espace d'un iconotexte qui procède de deux gestes de sélection de la part de l'auteur : une appropriation d'images déjà existantes dans les fonds des brocantes ou d'autres dépôts d'archives disponibles ; une production d'images effectuée au moyen d'un appareil ordinaire au fil de ses déplacements.

Les images ne sauraient cependant servir ses intentions littéraires au titre d'une illustration *a posteriori* : l'auteur-narrateur-enquêteur coordonne son regard à ses réflexions ; il est appelé par les images ou par le réel selon une démarche heuristique qui s'affirme comme l'objet même de ses récits. Bien que sans qualités artistiques apparentes, les images de Sebald ont-elles une fonction esthétique ? Souvent reliées aux référents textuels, elles se caractérisent par leur évidence. Or, intégrées à une narration mélancolique sur le passé, elles font l'objet d'une poétique mémorielle que nous tenterons de dégager du travail effectué par l'auteur précisément sur leurs apparences, entre transparence et opacité. D'abord en tentant de définir leur opacité rela-

1

Si tout récit vise à rendre sensible le temps (P. Ricoeur), le travail particulier des images de Sebald cherche à les inscrire dans le gradient négatif du médium linéaire du récit en leur conférant le pouvoir d'endiguer le temps de la lecture. Aussi l'intérêt de la phénoménologie de la lecture proposée par Iser éclaire la réception des œuvres artistiques définies comme des objets temporels, c'est-à-dire constitués par le fait que, comme nos consciences, ils s'écoulent et disparaissent à mesure qu'ils apparaissent.

2

W.G. Sebald,
Les Émigrants,
Arles, Actes Sud,
1999 (Babel),
p. 86.

3

« La réalité en tant que contingence pure ne peut servir de champ référentiel au texte de fiction. Celui-ci se rapporte plutôt à des systèmes dans lesquels la contingence et la complexité du monde sont réduites et qui présentent une construction spécifique du sens du monde »
Wolfgang Iser,
L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique,
Liège, Mardaga,
1976, p. 131.

4

Ibid., p. 133.

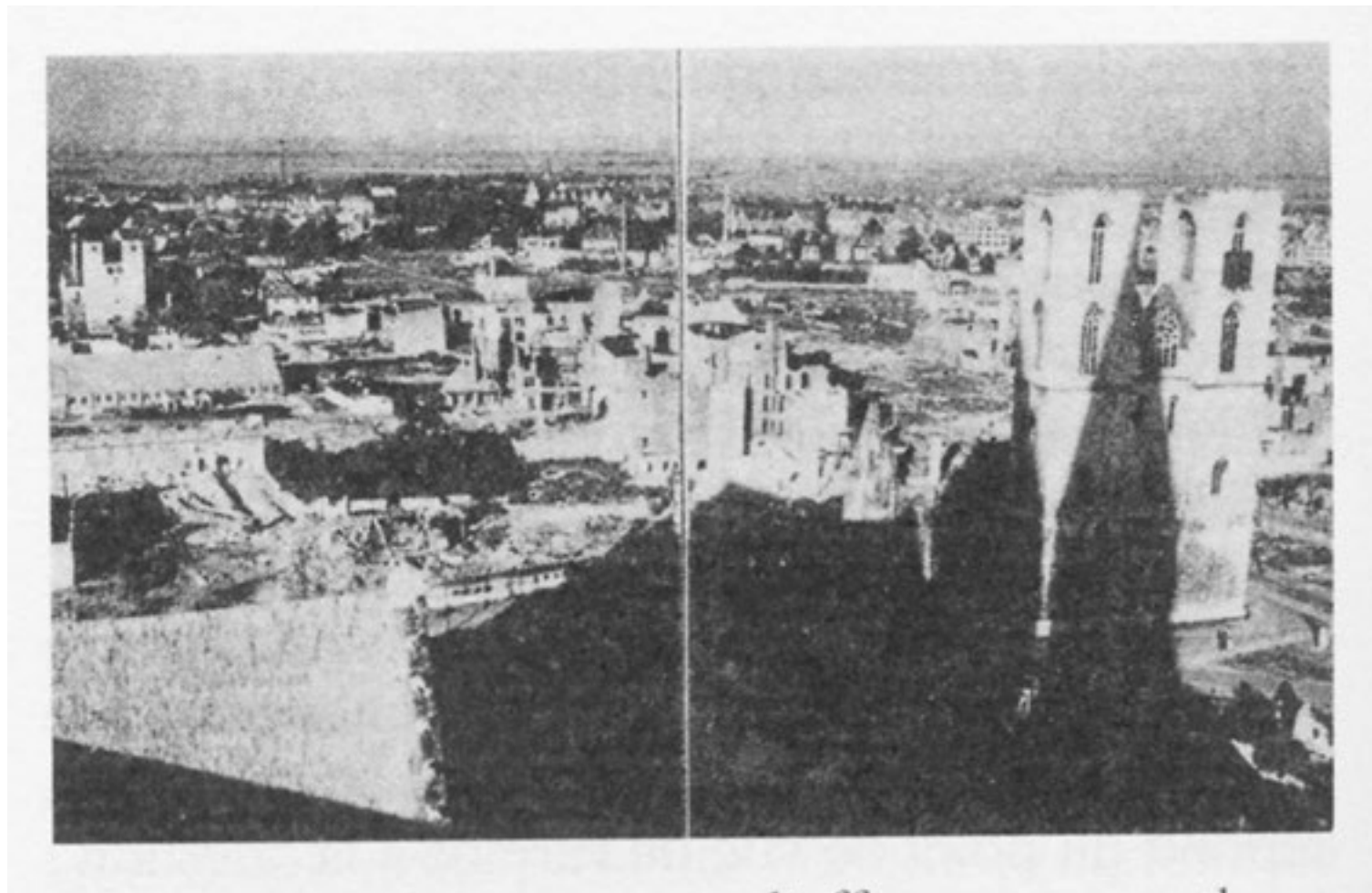
tivement à une éthique de la représentation ; puis en dégageant la force mélancolique de leur production ; ensuite en les considérant selon la distinction entre images de présentation et images de représentation établie par W. Iser¹ ; enfin en essayant de caractériser la charge de travestissement qu'elles contiennent.

OPACITÉ DU PASSÉ

La présence de photographies familiales définit une première approche de l'évidence des images de Sebald. Nombre d'images issues d'albums photographiques fixent les souvenirs d'une existence privée ou familiale passée selon les attendus du genre et relèvent ainsi d'un *art moyen* (P. Bourdieu) : la photographie de famille coordonne les normes sociales aux normes esthétiques, révélant avant tout l'ordre de la convenance et de la bienséance. Si, conformément à la perspective d'une enquête sur le passé, la photographie familiale se présente comme un document, la force des normes sociales s'interpose néanmoins comme un élément d'opacification dans leur capacité à dire quelque chose du passé. Il en est ainsi de la photographie² issue de l'album familial du narrateur qui motive son voyage aux États-Unis et « représentant nos parents immigrés à l'époque de la république de Weimar », qui devient la source d'une interrogation sur l'histoire de sa famille, restée jusque là largement ignorée ou obnubilée. Dès lors, l'image moyenne en quoi consiste l'image familiale est aussi une image sans mémoire, ou plutôt l'image d'une « mémoire empêchée » (P. Ricoeur) significative du refoulement des Allemands de leur passé. Or, ces images familiales, en ce qu'elles reconduisent le système normatif des rapports sociaux, contredisent ce que W. Iser, décrivant le rapport du texte à la réalité, nomme des « modèles de réalité ».³ Selon Iser,

*le texte de fiction ne reproduit
aucunement les systèmes dominants [et]
se rapporte plutôt à ce qui, en eux,
est virtualisé mais nié, donc exclu*⁴.

DES IMAGES DE PLOMB
DANS UN FLEUVE DE PAPIER.
ÉVIDENCE ET OPACITÉ
DE L'ICONOTEXTE SÉBALDIEN.



I
W.G. Sebald,
*De la destruction
comme élément
de l'histoire naturelle*,
Arles, Actes Sud,
2004. Photographie
prélevée dans
l'ouvrage d'Alexan-
der Kluge, *Le raid
aérien sur Halberstadt
le 8 avril 1945*, traduit
de l'allemand
par Herbert Holl
et Kza Han, Dijon,
Les presses du réel,
2016, [*Der Luftangriff
auf Halberstadt
am 8. April 1945*,
première édition,
1977].

Si l'on admet que le « modèle de réalité » généralement convoqué par Sebald dans ses œuvres est la représentation historique de la destruction⁵, il s'agira dès lors de trouver d'autres modèles que celui de la photographie familiale. Contre la littérature visant à « tirer des ruines d'un monde anéanti des effets esthétiques ou pseudo-esthétiques »⁶, Sebald propose la méthode du « documentaire concret »⁷ qu'il trouve notamment chez Alexander Kluge sous la forme d'une image voilée (fig. I, p. II4-II5). La pauvreté de ce type d'image répond à l'exigence éthique d'une représentation du passé selon un regard « situé » qui insiste sur la détermination et l'identification du point de vue, manifesté ici par l'ombre de l'ange de l'histoire :

*C'est pourquoi le regard que Kluge pose sur sa ville natale détruite est aussi, en dépit de toute détermination intellectuelle, celui, figé d'effroi, de l'ange de l'histoire, dont W. Benjamin a dit que, les yeux écarquillés, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds.*⁸

L'image est l'indice de ce qu'elle exclu par sa sélection, à savoir une représentation historique du passé selon des images préétablies faisant écran à la mémoire :

*Faire de l'histoire, telle était la thèse d'Hilary, ce n'était que s'intéresser à des images préétablies, ancrées à l'intérieur de nos têtes, sur lesquelles nous gardons le regard fixé tandis que la vérité se trouve ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a encore découvert.*⁹

CHROMATISME DE LA MÉLANCOLIE

L'effet d'opacité des images est lié à une mémoire empêchée autant qu'obnubilée : le défaut de mémoire de ces images suit un effet de voile altérant la perception de ces images. Cet effet est perceptible dans l'omniprésence de la tonalité chromatique du gris dans ses récits, dont la poussière actualise le silence :

5
« Même la littérature dite "des ruines", dont tant se réclamaient et qui revendiquait pour programme une vision intransigeante de la réalité (...) s'avère, à y regarder d'un peu plus près, un instrument adapté à l'amnésie individuelle et collective, vraisemblablement régulé par des processus plus ou moins conscients d'autocensure et destiné à occulter un monde dont le sens échappe ». W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 21.

6
Ibid., p. 61.

7
« Les notes discontinues que Jäcki prend au cours de ses recherches sur le raid de Hambourg dans le roman

d'Hubert Fichte
Les Imitations de Detlev, Grünspan, m'apparaissent comme une méthode littéraire valable, sans doute parce qu'elles relèvent du documentaire concret et non d'un imaginaire abstrait. C'est dans ce caractère documentaire, préfiguré par *L'Effondrement* de Nossack, que la littérature allemande d'après-guerre trouve son terrain et commence ses études sérieuses sur un matériau sans commune mesure avec l'esthétique héritée de la tradition ». Ibid., p. 66-67.

8
Ibid., p. 75.

9
W.G. Sebald, *Austerlitz*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 89.

10
W.G. Sebald, *L'archéologue de la mémoire*.

[...] *la poussière est, d'une manière ou d'une autre, synonyme de silence. [...] Bien sûr, cela est, en un sens, une obsession allemande et juive que de maintenir les choses kasher et propres. C'est une des choses que ces deux peuples étroitement liés par beaucoup de points ont partagée.*¹⁰

Le silence qu'évoque la poussière vaut ainsi à la fois pour le peuple allemand au titre d'une mémoire refoulée, et pour le peuple juif au titre d'une mémoire détruite. On peut alors comprendre l'importance accordée à la tonalité chromatique du gris comme la recherche d'un effet du travail de la mémoire, dont la venue à la conscience des protagonistes et des lecteurs est prise dans le clair-obscur de son émergence éphémère. C'est le cas du peintre Ferber, dont le recouvrement du corps par la poussière de graphite métaphorise le recouvrement de sa propre mémoire : « recouvrir » la toile de poussière par le geste répétitif de l'artiste revient à tenter de « recouvrer » la mémoire selon la métaphore du développement chimique de la photographie :

[...] *cet assombrissement de sa peau lui rappelait une notice de journal sur laquelle il était tombé récemment et qui parlait de symptômes d'empoisonnement à l'argent assez fréquent chez les photographes professionnels. Aux Archives de la Société britannique de médecine, y lisait-on, on conservait par exemple la description d'un cas extrême d'argyrose où le corps d'un laborantin, dans les années trente à Manchester, était censé au cours d'une longue période professionnelle avoir assimilé tant d'argent qu'il était devenu lui-même une plaque photographique, ce qu'attestait, m'explique Ferber avec le plus grand sérieux, le fait que le visage et les mains de ce manipulateur bleuisaient sous une lumière intense et donc, pour ainsi dire, se développaient.*¹¹

Ailleurs, pour Jacques Austerlitz, la mémoire suit le paradigme du développement photographique :

*Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement.*¹²

La tonalité du gris coordonne le travail de la mémoire et celui de la photographie au niveau de la surface de la page, où le gris des images photographiques en noir et blanc rencontre le gris typographique du texte. On assiste à un nivellement paginal qui rompt avec une compréhension hiérarchisée et illustrative du rapport du texte aux images : plutôt que le texte n'éclaire les images à l'exemple d'une légende, les images porteraient plutôt leur ombre sur le texte selon un principe de contagion¹³ réciproque. Ce nivellement des gris typographiques et iconographiques¹⁴ est en fait le produit d'un travail d'assombrissement effectué par l'auteur à l'aide de photocopieurs.¹⁵ La tonalité générale de gris, qui renvoie elle-même aux motifs de la poussière et aux divers modes de clair-obscur, est inhérente aux reproductions photographiques en noir et blanc qui, loin de présenter le référent textuel lu auquel elles correspondent, participent d'un phénomène d'irréalisation par lequel le lecteur quitte le monde réel pour entrer dans celui de l'énonciation de la mémoire produite par le texte avec ses images. Les tonalités de gris orientent la compréhension de son œuvre dans le sens

12

W.G. Sebald,
Austerlitz, Arles,
Actes Sud, 2001,
p. 95.

13

Nous renvoyons ici à l'avertissement de *Bruges-la-morte* de G. Rodenbach : « C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire ici, intercalés entre les pages, (...) afin que ceux qui nous liront

subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte. », G. Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris, GF, 1998, p. 50.

14

« J'écris à la lisière de ces images et j'écris aussi à l'intérieur de celles-ci, afin qu'elles participent au texte sans l'illustrer, parce que si elles étaient produites avec plus de soins, ce qui est techniquement très facile aujourd'hui, elles dégraderaient le texte. Elles ne doivent pas se distinguer ; elles doivent posséder la même apparence de plomb que le reste. » C. Bigsby C. (2001) *Writers in Conversation*, Vol 2., Arthur Miller Centre, 2001, p. 155.

15

Lise Patt,
Searching for Sebald: What I Know for Sure dans Lise Patt (dir), *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles, The Institute of Cultural Inquiry, 2007, p. 49.

16

« [...] elles sont là pour accréditer la véracité du récit – nous sommes plus enclin à croire les images que les mots. [...] les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte ». W.G. Sebald, *L'archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 43.

17

Ibid., p. 44.

18

Ibid., p. 44.

d'une affection mélancolique dont le chromatisme des métaux assure une actualisation sensible : des sels d'argent de la photographie au plomb de la typographie, la tonalité mélancolique du récit sebaldien se développe sous le voile gris enveloppant la mémoire des protagonistes.

Les reproductions photographiques répondent chez Sebald à une double fonction. Outre leur capacité à attester d'une vraisemblance¹⁶ et à conférer ainsi un « semblant de légitimité »¹⁷ au récit, elles génèrent un effet de lecture :

*L'autre fonction est celle d'arrêter le temps. La fiction est une forme artistique qui suit une temporalité, qui tend vers une fin, qui travaille sur un gradient négatif et il est très, très difficile dans cette forme particulière de récit d'arrêter la fuite du temps. [...] Les photographies ont [...] ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot. Je crois que c'est quelque chose de positif, le fait de ralentir la lecture, en quelque sorte.*¹⁸

En rappelant que l'acte de représentation s'étire sur l'axe temporel de la lecture, Sebald établit un lien direct entre la perception du temps et l'acte de lecture. Cet acte suit le travail de la représentation du temps interne de l'histoire, défini chez Sebald par les différents modes de rétrospection organisés par les discours rapportés. Le « gradient négatif » du texte, défini par sa linéarité et son horizontalité, rencontre l'image dans un continuum chromatique où celle-ci apparaît, conformément à la métaphore du développement photographique, progressivement et à rebours du procès textuel : les images « montent » dans le texte comme l'image dans le processus de sa plongée dans le bain révélateur ; elles émergent selon le processus vertical ascendant de remontée vers la conscience. La compréhension du temps comme celui de l'écoulement du récit rencontre la résistance de l'image de mémoire : de l'axe horizontal émerge verticalement le temps de la mémoire. Prises dans la surface du texte, ces « images de plomb » que sont les photogra-

phies produisent au sein du flux du récit l'effet d'un vertige, d'un renversement de la dynamique verticale descendante du poids du métal en celle d'une remontée. Le vertige se produit au croisement de ce double mouvement dont la tonalité métallique du plomb actualise le paradoxal mouvement : le temps, bien que lesté du poids de la mémoire, de la pesanteur propre au métal de la mélancolie, se dédouble aux endroits de l'apparition de l'image pour faire émerger de véritables zones étales retenues comme en amont des barrages et dont la fonction, outre celle d'approfondir et de compliquer l'activité synthétique de la lecture en stimulant l'acte de remémoration du lecteur, est de matérialiser une sortie hors du temps. Sortir du temps reviendrait dès lors à faire émerger les images du passé dans le flux du texte avant qu'elles ne s'effacent, comme

*les souvenirs, qui [...] dès qu'on veut les retenir,
s'assombrissent soudain et nous échappent,
à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps
dans le bain de développement.*¹⁹

Si les reproductions photographiques endiguent le flot temporel du récit, elles visent, sur le plan d'une pragmatique de la lecture, à mieux rendre sensible le temps de la mémoire. Le point mobile des différentes énonciations fait ainsi apparaître la nécessité d'établir un rapport entre les multiples objets proposés à la synthèse du lecteur sur la base d'une équivalence sémiotique du texte et de l'image revendiquée par l'auteur ; les images *in praesentia* s'inscrivent pleinement dans les analyses de la constitution du sens sur l'axe temporel de la lecture affectuées par Iser. Elles servent alors de « catalyseur des synthèses passives grâce auxquelles l'horizon sémantique du texte s'associe à la conscience du lecteur. »²⁰ L'indicialité ontologique promise par l'enregistrement photographique, et que l'usage illustratif des images prescrit, ne suffit pas à constituer le sens du texte. Il faut pour cela que le lecteur compose lui-même les images de perception et les images de représentation dans l'acte de lecture.

IMAGES DE PERCEPTION, IMAGES DE REPRÉSENTATION

Selon Iser, seul le lecteur peut actualiser le sens selon le point de vue mobile de la lecture. Les images *in praesentia* – ou images de « perception » – succèdent ainsi chez Sebald aux images produites par le texte – images de « représentation » – au cours de l'activité synthétique de la lecture. Ces enchaînements sont dépendants de la démarcation plus ou moins claire entre les segments de perspective ; dans le cas des récits de Sebald, le partage entre les instances énonciatives au sein des phrases est des plus délicats : celles-ci tendent à se confondre, tant l'intrication du discours rapporté et du discours en première personne est dense. Le lecteur a généralement accès « à un état de choses tel qu'il se présente d'un certain point de vue »²¹, situé dans la perspective particulière des phrases et des images opérant par différenciation dans un présent toujours mobile. Cette caractéristique est portée à un haut niveau de complication chez Sebald en raison de la composition de ses récits, où l'anamnèse effectuée par les protagonistes nous est donnée à comprendre selon la reconstruction *a posteriori* du passé. De même, la composition des perspectives textuelles ne déroule pas une stricte séquence chronologique mais appelle dans la conscience du lecteur de nombreuses rétentions de perspectives éloignées dans le temps et l'espace, et qu'il doit recréer. Les images fonctionnent alors comme des points nodaux où « le signal du texte et la conscience du lecteur se fondent dans un acte productif »²² : l'enchaînement des images, fluide ou heurté selon les cas, crée dans la conscience du lecteur des situations d'éveil dont le rapprochement contribue à créer une configuration sémantique particulière. Les images *in praesentia* n'ont donc pas de valeur individuellement mais sous le rapport de la configuration où elles sont prises, c'est-à-dire dans le cadre d'une série²³, et non comme unités autonomes ; elles seraient dans ce cadre des « impulsions aux synthèses du lecteur à partir desquelles certains objets représentés par le

21
Ibid., p. 208.

22
Ibid., p. 213.

23
La configuration
sérielle chez Sebald
peut excéder le
cadre unifié d'un
récit : il en est ainsi
du motif des tentes
dans le désert
qui traverse aussi
bien *Max Ferber*,
qu'*Austerlitz*.

19
W.G. Sebald,
Austerlitz, Arles,
Actes Sud, 2001,
p. 95.

20
W. Iser, *op. cit.*,
p. 270.

texte commencent à se développer. »²⁴ L'acte de synthèse organisant le transfert du texte dans la conscience du lecteur est donc une projection de celui-ci en même temps qu'il est organisé par les signes du texte ; il se déroule sous le seuil de conscience du lecteur et repose essentiellement sur des images.²⁵ Cela détermine une conception de l'image comme la production d'une imagination visuelle²⁶ : les images de représentation, qui se rapportent « à des éléments qui ne sont pas donnés ou qui sont absents et dont elles assurent la présence en elles »²⁷, doivent leur capacité productive à la participation humaine, alors que les images de perception, dont nous ne sommes que les spectateurs et qui « procurent une perception directe à laquelle préexiste l'objet », éliminent la part d'intervention productrice de l'homme.²⁸

S'agissant de Sebald, ce point mérite d'être discuté. La distinction opérée entre les deux types d'images trouve sa source chez Iser dans l'exemple de l'adaptation cinématographique d'un roman, où les images de perception viennent se substituer aux images de représentation. Dans les textes de Sebald, les images des deux types se superposent plutôt qu'elles ne se substituent les unes aux autres. Nous prendrons l'exemple de la série d'images affluant lors de la séance de projection des diapositives dans *Henry Selwyn*.²⁹ L'image de la *folly* présente un espace obscur caractérisé par la sous-exposition de la photographie et les béances sombres des fenêtres ; elle annonce l'enfermement du personnage dans une intériorité dont on comprendra plus tard qu'elle est l'espace pathologique de sa mémoire (fig. II, p. 124) : cet espace est prolongé par la scène de projection des diapositives dans un autre espace assombri, celui de la *drawing room* qui, conformément à une conception de l'image photographique comme écriture de lumière, sera l'espace de projection et d'inscription des images de la mémoire du narrateur. Au cours de la projection, toutes les images projetées sont décrites *in absentia*, et sont donc imaginées par le lecteur. La seule image présentée est celle de V. Nabokov, alias Henry Selwyn, que nous commenterons plus loin. La projection

²⁴
Ibid., p. 214.

²⁵
« L'image, qui est elle-même un metaxu entre la présence brute où l'objet est éprouvé et la pensée où il devient idée, permet à l'objet d'apparaître, c'est-à-dire d'être présent en tant que représenté. » Mikel Dufrenne, cité par W. Iser, *op. cit.*, p. 246.

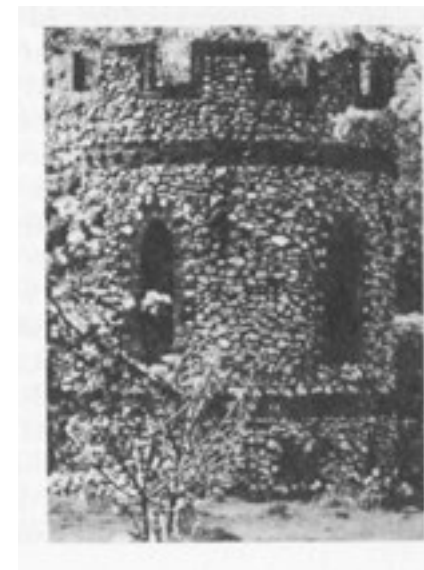
²⁶
« Par la représentation, nous produisons l'image d'un objet imaginaire qui n'est pas donné en tant que tel, contrairement à ce qui se passe dans le cas de la perception. » Ibid., p. 251.

²⁷
Ibid., p. 249

²⁸
« L'image photographiée ne reproduit pas seulement un objet de percep-

tion, elle nous exclut également de ce monde que je vois mais à la formation duquel je ne participe pas. (...) C'est la raison pour laquelle l'exactitude optique de l'image de perception, par opposition à l'imprécision de l'image représentée, ne nous apparaît pas comme un enrichissement, mais au contraire comme un appauvrissement. » Ibid., p. 252

²⁹
W.G. Sebald, *Les Émigrants*, Arles, Actes Sud, 1999 (Babel), p. 24-27.



II
W.G. Sebald, *Les Émigrants*, Arles, Actes Sud, 1999 (Babel), p. 24-27.

se fige sur la vue d'un haut-plateau dans un long silence interrompu par l'éclatement de la diapositive. À partir de là, c'est l'imagination mémorielle du narrateur qui prend le relais : il enchaîne l'image finale de la projection avec une image cinématographique « occultée par les pulsations de la lumière », superposant le souvenir de l'image projetée et le souvenir du film alors remémoré. La séquence produite par le texte se présente ainsi comme la série d'images superposées suivante : un espace intérieur signifié par l'image de la *folly* prolongé par celui du *drawing room* ; un miroir recouvert par un écran de projection ; les images projetées laissant place à un plan cinématographique. Dans l'ensemble du processus, aucune image mémorielle n'est figurée *in praesentia* ; l'imagination seule du lecteur construit la série des images mentalement selon la multiplication-superposition des cadres de la perception. La distinction entre images de perception et images de représentation n'opère donc pas de manière contradictoire chez le lecteur. Les unes et les autres participent de la dynamique visuelle instable des images de la mémoire ; elles s'enchaînent selon le point de vue mobile de la conscience du narrateur, où elles ouvrent à chaque fois sur une nouvelle perspective. Il n'est pas anodin que dans le contexte de ce cinéma intérieur, ce soit l'image instable et miroitante d'un film³⁰ qui se fixe dans la mémoire hantée du narrateur et qui, loin de bloquer l'imagination créatrice, participe à un montage plus vaste de cette mémoire que le lecteur construit en la composant en imagination avec les images de perception. De même, l'hétérogénéité des images est l'indice de leur dimension lacunaire, hésitation que vient compenser une activité de lecture qui coordonne les différentes perspectives ouvertes par le texte avec les images de perception.

TRAVESTISSEMENTS DE L'IMAGE

Comment dès lors aborder la seule image *in praesentia* de la séquence (fig. III, p. 126) ? Le lecteur perçoit une disjonction entre le cadre référentiel fictif de la projection des diapositives et l'image présentée qu'il reconnaît

30
Werner Herzog,
*Jeder für sich und
Gott gegen alle*, 1974
(titre français :
*L'Énigme de Kaspar
Hauser*).

31
La photographie
se trouve dans
Donald E. Morton,
Vladimir Nabokov,
Reinbek bei Ham-
burg, Rowolt, 1984,
p. 118.

32
Le sous-titre
indique : *mit
Selbstzeugnissen und
Bilddokumenten*.

33
« Les Émigrants.
Quatre longs récits.
Avec de nombreuses
illustrations. Une
réussite éditoriale. »

34
W.G. Sebald,
*L'archéologue de la
mémoire*, op. cit.,
p. 43.

comme celle de V. Nabokov. L'image est extraite de l'opus qui lui est consacré dans la collection *Bildmonographien* de l'éditeur Rowohlt³¹ et consacrée à des « récits de vie d'écrivains documentés par l'image ». ³² Cette formulation n'est pas sans rappeler le sous-titre figurant sur la jaquette de l'édition allemande : *Die Ausgewanderten : Vier lange Erzählungen. Mit vielen Illustrationen. Erfolgsausgabe*. ³³ Les récits biographiques fictionnels de Sebald se superposent ainsi, du point de vue de l'énonciation éditoriale, aux récits historico-biographiques illustrés. Le genre éditorial mixte élaboré par Sebald converge vers le genre du portrait, littéraire et figuratif, ce que confirme le portrait de son grand-oncle Ambros Adelwarth figurant sur cette même jaquette, légendée exceptionnellement d'un extrait du texte. La jaquette est ainsi pour Sebald le lieu d'une stratégie auctoriale renvoyant explicitement à la lecture de ses textes : ses récits littéraires sont des portraits dont le statut biographique est ambigu, placés sous le signe du faux, comme le signifie le déguisement porté par un membre de la famille de l'auteur. Ceci nous ramène à la première fonction de la photographie invoquée par Sebald, la présence de la photographie dans un texte, qui est d'accréditer la véracité du récit, quelle que soit l'in vraisemblance de l'image :

Quand vous montrez une photo pour attester de l'existence de quelque chose, alors les gens ont tendance à se dire que, eh bien, oui, ce devait être comme ça. Et il est certain que dans « Les Émigrants », même les photos, si invraisemblables qu'elles soient, auraient tendance à illustrer ce phénomène. Regardez par exemple cette photographie du grand-oncle du narrateur en costume arabe, c'est une photographie authentique prise pendant son séjour à Jérusalem en 1913. Elle n'a pas été falsifiée, elle n'est pas là par hasard, ce n'est pas non plus une photo qui a été ajoutée a posteriori. De cette façon, les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte. ³⁴



III
Vladimir Nabokov,
photographie
prélevée dans
Donald E. Morton,
Vladimir Nabokov,
Reinbek bei Ham-
burg, Rowolt, 1984,
p.118 in W.G. Sebald,
Les Émigrants, Arles,
Actes Sud, 1999
(Babel), p. 24-27.

35
W.G. Sebald,
Les Émigrants,
op. cit., p. 112.

36
W.G. Sebald,
L'archéologue
de la mémoire, op. cit.,
p. 74.

Si la photo de la personne en costume arabe accrédite ici la vraisemblance du récit du *narrateur*, elle est authentifiée ailleurs comme celle de l'oncle de l'auteur. C'est en ce sens que Sebald distingue une photographie « authentique » et une photographie falsifiée ou ajoutée *a posteriori* :

*Vous savez comment ça se passe avec les photos de famille – en général, vous les connaissez toutes sauf une, que vous n'avez jamais vue. Et la photographie de l'oncle Adelwarth en costume arabe*³⁵ *faisait partie de celles-là. J'avais entendu parler de cet oncle, je l'avais rencontré quand j'étais enfant mais, pour moi, il était resté un mystère. Là, dès que j'ai vu cette photo, j'ai immédiatement compris de quoi il s'agissait...*³⁶

C'est donc une procédure similaire mais inversée qui préside à l'usage de l'image de Nabokov : ajoutée *a posteriori* afin d'accréditer la véracité du récit, elle assure une représentation falsifiée de Selwyn à partir de l'image vraie de Nabokov. Les propos de Sebald pointent ainsi un axe essentiel de son travail : un vertige de la perception, dont le portrait déguisé actualise l'effet.

La photographie est utilisée pour accréditer la fiction, bien qu'elle atteste d'une forme d'authenticité ; le texte légende des illustrations sur la jaquette, mais les images ne sont pas légendées dans le récit ; le récit littéraire prend l'apparence d'une monographie biographique illustrée. Ainsi, les récits de Sebald établissent une relation au lecteur placée sous le signe du doute, de la distance ironique, du trompe-l'œil, dans laquelle la photographie se signale comme le lieu d'une distance critique.

Les images sans qualités de Sebald sont ainsi susceptibles d'évoquer une définition esthétique dont nous retiendrons deux aspects qui tous deux portent sur leurs apparences sensibles. D'une part leur opacité, qui génère un doute à l'endroit de la transparence de la réalité convoquée

DES IMAGES DE PLOMB
DANS UN FLEUVE DE PAPIER.
ÉVIDENCE ET OPACITÉ
DE L'ICONOTEXTE SÉBALDIEN.

par la photographie. Prises dans une dialectique de la transparence et de l'opacité, de l'évidence et du déguisement, les images de Sebald montrent une incertitude liée à un jeu sur les apparences dont les qualités fuyantes répondent à la force de travestissement des images de la mémoire, menant notamment l'enquête du narrateur à une mémoire sociale et nationale largement occultée. D'autre part la recherche d'une unité chromatique entre le texte et l'image vise à rendre sensible la contradiction entre le temps compris comme écoulement et le temps de la mémoire agissant comme des retenues au sein de ce flux : en opposant à l'écoulement heureux et transparent du *roman-fleuve* le récit d'une mémoire empêchée, Sebald confie à ses images le soin de se fondre dans la tonalité mélancolique du texte tout en fixant temporairement la matière instable des souvenirs, manière d'offrir au lecteur l'expérience d'une sortie du temps.



Cet article présente une courte réflexion à propos de la production d'images par les amateurs et des contenus photographiés soumis au droit d'auteur. Une analyse du travail plastique de l'artiste Daniel Buren permet d'observer les liens étroits entre pratique artistique et définition du droit d'auteur. Cet écrit souligne essentiellement l'importance d'aborder les mutations du droit d'auteur concernant les images par la création.

Images,

numérique,

amateurs,

droit d'auteur,

art.

Collecter, détourner, décontextualiser, éditer sont autant de gestes plastiques que les artistes, des iconographes aux réappropriationnistes, appliquent depuis de nombreuses années aux images produites par les amateurs. À «l'ère des quidams»¹, la massification de la prise de vue non professionnelle apparaît sur le devant de la scène et dépasse largement, en quantité, les images reconnues «de qualité». Les logiques intrinsèques au partage en ligne et à la mise en réseau de ces contenus ont contribué à rendre caduque, en un sens, la figure de l'auteur. Les images, non signées, dites «sans qualités» en opposition à la photographie professionnelle, sont partagées, reprises, collectées, transformées, par les quidams eux-mêmes et perdent alors leurs origines. Aujourd'hui comme hier, les artistes se saisissent de ces images. Mais que se passe-t-il lorsque les rôles s'inversent et que l'art n'est pas celui qui capture les images des amateurs, mais celui qui se fait capturer? Qu'arrive-t-il lorsque ce nouveau type d'images sans qualités assimile des contenus encore soumis au droit d'auteur, tels que les œuvres d'art?

DANIEL BUREN ET LE DROIT D'AUTEUR

Le droit d'auteur a toujours été défini à même les pratiques des artistes. Ce sont elles qui permettent d'en déterminer à la fois la portée et les limites, la norme et les exceptions. Et, puisque la création évolue, les lois qui l'encadrent sont également vouées à s'adapter. Dans cette relation intime entre création plastique et droit d'auteur, l'œuvre du plasticien Daniel Buren restera toujours un cas exemplaire. Son travail a permis notamment de mettre à l'épreuve une particularité de la loi française: le droit moral, qui détermine que seul l'auteur dispose d'un droit de regard permanent sur la façon d'exploiter son œuvre. Encore récemment, Daniel Buren, demandait l'exercice de son droit moral afin de faire décrocher une installation de *street art* exposée dans la cour du Palais Royal², à Paris – lieu qui accueille sa célèbre œuvre *Les Deux Plateaux*, plus connue sous l'appellation «colonnes

1

Patrice Flichy,
Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique, Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées, 2010.

2

Emmanuelle Jardonnet, «Buren fait décrocher l'œuvre d'un street-artiste», dans *Le Monde*, le 25 mai 2018. https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/05/25/buren-fait-decrocher-l-uvre-d-un-street-artiste_5304777_1655012.html. Consulté le 15/11/2019.

de Buren». Plus particulièrement, c'est en invoquant le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre — permettant à tout artiste de faire opposition à une altération, une distorsion ou tout fait de nature à dévaluer l'intégrité de l'œuvre — que ladite installation a été retirée en mai 2018.

L'œuvre *Les Deux Plateaux*, au cœur de cette récente confrontation, réunit deux aspects fondamentaux du travail de Buren: la notion de «composition neutre» et celle d'œuvre «in situ». Ces deux notions apportent des clés de lecture indispensables pour comprendre l'attachement du plasticien à sa position d'auteur et aux droits qui en découlent. En effet, la quête de ce qu'il appelle «une composition minimum ou zéro ou neutre»³ remonte à ses premières peintures, dans les années 1960. Il en formulera la réponse dans le motif des bandes de 8,7 cm alternées en positif et négatif, parfois colorées, auxquelles son œuvre restera indissociablement identifiée. Ce motif, Buren l'emprunte d'abord à des tissus achetés dans le commerce, qu'il peint partiellement ou entièrement. André Parinaud, lors d'un entretien avec l'artiste, parle alors d'un «degré zéro de la peinture qui impliquait un refus de créer une œuvre originale et de communiquer une sensation personnelle»⁴. Mais si l'œuvre de l'artiste est capable d'atteindre ce degré zéro, cette neutralité impersonnelle, qui délie l'œuvre de tout attachement à son créateur (puisque en tant que neutre ou générique elle pourrait avoir été la création de n'importe quel individu), comment affirmer alors le lien qui malgré tout l'unit à l'artiste et qui assure son existence en tant qu'œuvre d'art? La réponse de Buren sera précisément celle du droit. Aussi, l'artiste impose un subtil système de certification pour accompagner chacune de ses productions dans leur mise en circulation. Il s'agit notamment d'un «certificat d'acquisition», où les termes d'authenticité de l'œuvre transmise sont si minutieusement définis par Buren lui-même qu'on ne saurait séparer cet acte juridique de l'essence même de sa démarche artistique. Parmi d'autres moyens par lesquels l'artiste s'empare de la force de loi pour définir la

3

Daniel Buren,
Les écrits (1965-1990) Tome I: 1965-1976, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 89.

4

Ibid., p. 37.

nature du lien qui l'attache à son œuvre, ce document précise « [...] souhaitant s'assurer du fait que l'œuvre acquise provient de Daniel Buren, [l'acquéreur] reconnaît comme indéniable que ce dernier doit pouvoir conserver le contrôle de l'usage qui peut être fait de son nom, dans la mesure où plus le travail est impersonnel, plus la responsabilité de son auteur est primordiale ». ⁵

Pionnier dans le domaine des formes d'art dites « en contexte », qui apparaissent dans les années 1960, Buren poursuivra ce même travail de composition neutre en imprimant ses bandes sur du papier qu'il affichera sauvagement dans l'espace urbain. C'est alors qu'il formulera la notion de travail *in situ* :

des œuvres conçues pour un lieu bien précis et qui s'articulent tout particulièrement avec, à cause de, pour ou contre, cet environnement précis. ⁶

Après avoir été le vecteur d'une critique picturale de la peinture au sein des institutions d'art, les fameuses « bandes de Buren » trouveront alors, dans l'espace public, leur place naturelle.

Ainsi, dans la continuité de cette occupation artistique de l'espace urbain, Daniel Buren sera invité, plus tardivement dans sa carrière, à réaliser deux commandes publiques : l'une à Paris (dans la cour d'Honneur du Palais Royal, en 1986) et l'autre à Lyon (sur la Place des Terreaux, en 1994). Placées en dehors des lieux qui « font » l'art (musées, galeries, centres d'art), ces deux installations ont la double particularité d'engager une interaction avec le public — puisque pour voir les œuvres il faut marcher dessus — et d'être inscrites à des emplacements clés des deux villes. L'œuvre *Les Deux Plateaux*, par exemple, située au sein d'un monument historique (la cour du Palais Royal) et non détachable de ce lieu, s'est trouvée inévitablement elle aussi classée monument historique. ⁷

5
Ibid., p. 31.

6
Daniel Buren,
À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?,
Paris, éditions Sens & Tonka, 1998,
p. 52.

7
Daniel Buren
et Serge Guilbault,
« Un autre style : la colonne buren-
nique » dans
Les écrits (1965-1990). Tome III : 1984-1990,
CAPC Musée d'art contemporain
de Bordeaux, 1991,
p. 287.

Jusqu'au début des années 2000, que ce soit pour l'acceptation de ses œuvres dans l'espace public, pour leur rénovation ou pour d'autres motifs, Buren a toujours pu s'appuyer sur le droit d'auteur afin d'obtenir les conditions nécessaires à l'exposition de ses travaux. Seulement, en 2005, la Cour de cassation décide de limiter le droit de l'artiste vis-à-vis de son installation sur la place des Terreaux. ⁸ Daniel Buren demandait, cette même année, un dédommagement à quatre éditeurs qui avaient reproduit et commercialisé des cartes postales de la place sans son autorisation et sans mentionner son nom. La Cour de cassation, considérant que l'œuvre ne constituait qu'un simple élément de l'ensemble architectural, a débouté l'artiste.

Ce jugement souligne alors un indice supplémentaire concernant la complexité des œuvres de Buren et les possibilités de leur exploitation. Déjà mise à mal par l'effacement de l'artiste — comme en témoigne le besoin de passer par un acte juridique certifiant la paternité de l'œuvre — et l'inscription de ses productions en dehors des lieux traditionnels de l'art, la relation de l'œuvre à l'artiste va de nouveau se trouver en position de fragilité par le geste de la photographie. L'intervention d'un tiers qui est, lui aussi, auteur va entrer en conflit avec le droit de regard que conserve l'artiste sur l'exploitation photographique de son œuvre. C'est ce que Daniel Buren assumait déjà par la mise en place d'une mention dans ses certificats : « L'acquéreur s'interdit de reproduire ou laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre acquise, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren ». ⁹ Le fait de photographier l'une de ses œuvres pose alors simultanément deux problèmes : d'abord, l'annulation ou l'altération de la qualité *neutre* de la recherche plastique en passant par le filtre d'un regard subjectif et par la transformation du médium de réception de l'œuvre ; ensuite, l'éventualité d'un profit généré à partir de l'œuvre et non destiné à l'artiste. Dans le cas de l'installation *Les Deux Plateaux*, Buren avait même

8
Michel Guerrin
et Florence Morice,
« La Cour de cassation limite le droit d'auteur de Daniel Buren et Christian Drevet », dans
Le Monde,
le 17 mars 2005
https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/17/la-cour-de-cassation-limite-le-droit-d-auteur-de-daniel-buren-et-christian-drevet_401955_3246.html
Consulté le
15/II/2019.

9
Daniel Buren,
Les écrits, op. cit.,
p. 32.

explicité que: « personne ne peut filmer ni photographier (de façon professionnelle bien évidemment) ce lieu spécifique sans le double accord de la Caisse des monuments historiques et de moi-même ». ¹⁰

Bien évidemment, tout se joue dans le « bien évidemment ». Car s'il était si clair pour Buren, à cette époque, que les restrictions en question ne pouvaient concerner que la photographie professionnelle, c'est que la distinction entre cette dernière et la photographie amateur semblait solidement établie. De fait, un grand nombre de photographies prises par des spectateurs ont constamment circulé autour de l'œuvre de Buren. Ces photographies, loin d'être l'objet de restrictions de la part de l'artiste, ont permis à ses œuvres de se pérenniser malgré leur caractère éphémère, comme en témoignent la documentation et les archives existantes des pièces telles que les *Papiers collés* ou encore les performances comme celle des *Hommes Sandwichs*. Buren l'admettait lui-même, explicitement, lorsqu'il affirmait:

La photo-souvenir est aussi, un peu, une sorte de rétroviseur montrant que la seule collection rétrospective du travail ne peut s'effectuer qu'à travers ses images [...]. ¹¹



10

Daniel Buren,
Au sujet de...
Entretien avec
Jérôme Sans,
Paris, Flammarion,
1998, p. 15.

11

Daniel Buren,
Photos-souvenirs
1965-1988, Art
édition, 1988.

La circulation de ces images, encore active aujourd'hui, permet de comprendre que l'attitude de Buren ne relève pas d'une simple volonté de contrôle du regard qui entrerait en contradiction avec son œuvre, comme cela a pu injustement lui être reproché par la suite. Un tel jugement ne peut d'ailleurs qu'apparaître comme le résultat d'un effet rétrospectif, provenant moins de l'œuvre ou de la position de Daniel Buren en tant qu'artiste que d'un changement du statut de l'image photographique elle-même dans l'espace public, au tournant de notre siècle.

Photo souvenir: Deux
Hommes-Sandwichs
sur le parvis entre le
Musée national d'art
moderne (Palais
de Tokyo) et le Musée
d'art moderne
de la Ville de Paris,
©photo Bernard
Boyer, Paris.



L'IMPACT DES PLATEFORMES NUMÉRIQUES SUR LES IMAGES AMATEURS

« Le XXI^e siècle sera celui de l'image, et la Cour a montré qu'elle était disposée à s'y adapter » annonçait l'avocat spécialiste du droit à l'image Gérard Ducrey, à la suite de l'affaire de la place des Terreaux. La photographie des œuvres soumises au droit d'auteur a pu, en effet, échapper à l'application du droit moral de l'artiste. Cette souplesse du droit d'auteur gagnée par les photographes professionnels a depuis toujours été appliquée aux images produites par les amateurs.

Seulement, tout comme la photographie professionnelle évolue au début des années 2000, les images produites par les amateurs vont, elles aussi, subir de grands changements et leurs conditions de production et de diffusion vont alors rejoindre de manière inattendue celles de la photographie professionnelle.

Comme le fait apparaître l'affaire de la place des Terreaux, les commandes publiques de Daniel Buren se trouvent de façon plus ou moins involontaire inscrites dans le champ touristique, drainant ainsi un flux abondant de visiteurs poussés à exercer diverses pratiques de la photographie amateur sur ces lieux — telle la traditionnelle photographie «souvenir» ou plus récemment le «selfie». De nombreux guides touristiques, ayant pour objet la découverte de la capitale française, mentionnent alors «les 260 sections de colonnes inégales en marbre noir et blanc [qui] méritent un détour». ¹² Certes, les images «souvenirs» produites par les amateurs, depuis l'apparition de la photographie, se destinaient à une diffusion très restreinte au sein du cercle familial qui constituait un cadre privé. Mais dès les années 2000, des services de publication en ligne, tels que Flickr, Fotolog ou Picasa, apparaissent pour pallier, d'une part, le problème du stockage des fichiers qui s'accumulent sur les ordinateurs personnels ou les supports de mémoire transportables (CD-ROM, clé USB, carte mémoire, etc.) et pour ouvrir, d'autre part, la possibilité de partager ces photographies personnelles avec d'autres utilisateurs. À ce mouvement de partage en ligne des images viennent s'ajouter les efforts considérables réalisés par les fabricants concernant l'accessibilité des appareils photo numériques au grand public, puis l'arrivée très soudaine des smartphones capables de générer, de transmettre et de publier des photographies. Le constat est alors simple : de plus en plus d'images sont produites et mises en circulation à une échelle globale. La diffusion des images chargées sur les services de publication en question est alors soumise à des licences — notamment les licences Creative Commons — qui permettent de préciser s'il est possible de copier le contenu, de le

¹²
Guide Michelin
Voyage. Consulté
à l'adresse [https://
voyages.michelin.fr/
europe/france/
ile-de-france/paris/
palais-royal](https://voyages.michelin.fr/europe/france/ile-de-france/paris/palais-royal)
Consulté le
15/11/2019.

¹³
À propos
des licences
Creative Commons.
Consulté à l'adresse
[https://creativecommons.org/
licenses/?lang=
fr-FR](https://creativecommons.org/licenses/?lang=fr-FR). Consulté le
15/11/2019.

¹⁴
Mirko Tobias
Schäfer, *Bastard
Culture! How user
participation
transforms cultural
production*,
Amsterdam
University Press,
2011, p. 14.

¹⁵
Marcello
Vitali-Rosati,
*On Editorialization:
Structuring Space and
Authority in the Digital
Age*, Theory on

demand #26,
Amsterdam,
Institute of Network
Cultures, 2018.

¹⁶
Axel Bruns,
"From Prosumer
to Producer:
Understanding
User-Led Content
Creation". Lecture
at Transforming
Audiences, London,
3-4 September,
2009.

¹⁷
"Authority is about
activity, irrespective
of the kind or quality
of the activity.
A user is reliable
because they are
present", Marcello
Vitali Rosati,
On editorialization,
op. cit., p. 81.

modifier, de le distribuer ou de l'adapter dans le cadre des lois sur le droit d'auteur. ¹³ Ces photographies deviennent ainsi visibles, accessibles, téléchargeables et potentiellement modifiables par le plus grand nombre. Ce changement signe de façon durable leur passage massif du cadre familial et intime à la sphère publique.

Durant cette même période, deux facteurs vont encourager les individus à diffuser leurs images : l'avènement des réseaux sociaux (LinkedIn en 2003, Facebook en 2004, Twitter en 2006) et le développement du web participatif (Wikipedia en 2001, MySpace en 2003). Les blogs, les wikis, les fils d'actualité des réseaux sociaux reposent entièrement sur la participation des utilisateurs étant donné que ces médias ne proposent plus de contenus. ¹⁴ Chaque utilisateur devient alors producteur et éditeur des contenus qu'il génère, et parfois même de ceux des autres. Le propre des contenus générés par les utilisateurs, comme l'explique Marcello Vitali-Rosati ¹⁵, est alors d'être pris dans une certaine dynamique éditoriale : leur visibilité, leur circulation va dépendre d'une structure complexe qui comprend des commentaires, des réutilisations, des indexations, des partages, etc. Les utilisateurs-amateurs deviennent ainsi des *producers* ¹⁶ — contraction de « producteurs » (en anglais *producers*) et d'« utilisateurs » (en anglais *users*).

L'ensemble de ce mouvement a entraîné un phénomène parfaitement inattendu dont nous sommes loin de mesurer, encore aujourd'hui, les conséquences : les photographes amateurs, en devenant des *producers* se trouvent être l'objet d'une *façon nouvelle de se professionnaliser*. Cette impulsion de professionnalisation est également renforcée par une logique d'évaluation des utilisateurs : leur autorité dépend de l'abondance et de la régularité de leur participation. ¹⁷ Des modèles de gratification symbolique sont même mis en place selon les plateformes : plus l'utilisateur s'engage à publier, modifier ou mettre à jour du contenu, plus il gagne des « points » et peut accéder, selon son activité, au statut d'« administrateur, expert, guide local », etc.

Cette logique nouvelle, à la limite du management d'entreprise, déplace alors le rôle du public autrefois passif à celui d'un public performatif — soit dit autrement le « regardeur » se transforme en « reporteur » et entreprend la capture de tout ce qu'il voit.

DES IMAGES SANS QUALITÉS ?

La production artistique ne saurait rester indifférente face à l'ampleur de ce mouvement. Inévitablement, l'ensemble des œuvres d'art accessibles au public est saisi dans cet élan soudain de production d'images amateurs. Tout d'abord, cette pratique va capturer les œuvres qui se trouvent dans les musées, comme l'illustre l'ouvrage *#artselfie*.¹⁸ Puis, elle atteindra les œuvres qui se situent dans l'espace public et qui s'exposent, à travers ces images, aux commentaires des utilisateurs.¹⁹ Mais malgré leur abondance et leur capacité à représenter des créations plastiques, les contenus photographiques générés par les *producers* relèvent toujours, du moins du point de vue juridique, de la pratique amateur. Or, si ces images restent, comme nous avons pu le voir dans l'œuvre de Daniel Buren, en dehors des réglementations liées à l'application du droit d'auteur, ce n'est pas pour autant qu'elles ne présentent aucune interaction avec l'exploitation de l'œuvre.

Il apparaît alors que la caractérisation de ces images comme étant « sans qualités », ou comme le définit Hito Steyerl des « images pauvres »²⁰, exige d'être réinterrogée. En faisant une recherche rapide de l'œuvre *Les Deux Plateaux* sur internet, des milliers de photographies nous sont proposées. Certaines renvoient au service de cartographie en ligne Google Maps — qui capture l'ensemble de l'espace public et, avec lui, les œuvres d'art public qui y sont installées. En sélectionnant, alors, l'une de ces images montrant la cour du Palais Royal, nous remarquons plusieurs caractéristiques. L'image présente un grain photographique (probablement dû au manque de lumière), sa définition est très basse, les colonnes de

18

DIS magazine,
#artselfie, Paris,
Jean Boîte éditions,
2014.

19

À ce sujet,
voir l'œuvre en ligne
unfinishedconstructionsite.net, de
Marion Balac, datant
de 2017.

20

Hito Steyerl,
« In Defense of the
Poor Image », dans
e-Flux Journal #10,
novembre 2009,
<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Consulté le
15/11/2019.

DIS magazine,
#artselfie, Paris,
Jean Boîte éditions,
2014.



Daniel Buren sont masquées par des passants ainsi que par des faux raccords déformant l'aspect de l'œuvre. Cette image a été postée par un utilisateur de l'application Google Street View. Car depuis 2015, chaque individu peut télécharger cette application qui permet de produire des « photo-sphères » de l'espace public, c'est-à-dire un collage constituant une sorte de sphère virtuelle à partir de multiples images frontales prises au moyen d'un smartphone. Les photo-sphères sont ensuite traitées par un algorithme également responsable d'une dégradation de la qualité de la photographie. Il paraît alors évident que les qualités, malgré tout plastiques, de cette image « sans qualités » altèrent en plusieurs points les conditions d'exposition et de visibilité de l'œuvre projetées par l'artiste.

Sur ce même type de clichés, partagés à travers le web, un autre aspect attire soudain l'attention : la réaffirmation du nom de l'auteur des images. Sur les photographies amateurs de la cour du Palais Royal, les noms des auteurs et leurs photos de profil viennent se superposer aux images. Ce principe n'est pas exclusif du service Google Street View. Sur les réseaux sociaux, par exemple, pour pouvoir être publiée l'image passe par la page personnelle de l'utilisateur et est donc liée à son nom d'utilisateur. Une nouvelle catégorie de la photographie amateur, plus récente, vient également appuyer ce point : celle du selfie — que l'on peut considérer comme une forme actualisée de l'autoportrait et de sa fonction d' « iconisation de la signature ». ²¹ Cette nouvelle modalité de la signature (sous la forme du nom d'utilisateur ou du visage) prime alors sur la reconnaissance de l'auteur de l'œuvre photographiée.

Enfin, il suffit de regarder le compteur indiquant le nombre de vues pour s'apercevoir que le public touché par l'image de la cour du Palais Royal sur Google Maps est très important (des centaines de milliers de vues pour un visuel datant de 2013). Cet indice seul nous force à assumer un fait essentiel à tous égards : les images amateurs intégrant

²¹
Jean Claude
Lebensztejn, *Annexes
de l'œuvre d'art*,
Bruxelles, éd. La Part
de l'œil, 1999, p. 139.

des œuvres et diffusées sur le web représentent aujourd'hui l'accès le plus répandu à ces productions artistiques. Cela n'est pas sans conséquence, y compris sur le plan économique. Car, plus l'activité des utilisateurs est grande, plus la plateforme va être utilisée par d'autres utilisateurs. Plus les utilisateurs passent du temps, en conséquence, sur cette plateforme — ou plus ils renvoient vers l'utilisation de la plateforme — plus celle-ci va pouvoir tirer profit de cette activité (en vendant, par exemple, des espaces de publicité ou en vendant les données générées par les utilisateurs de la plateforme). Il se trouve alors que la pratique de la photographie amateur des œuvres situées dans l'espace public ou demeurant accessibles au public est engagée, malgré elle, dans une logique commerciale.

Il apparaît donc que les images « sans qualités » possèdent bien des qualités pour autant, notamment lorsqu'elles concernent les pratiques artistiques : elles altèrent de façon sensible les conditions d'exposition et de visibilité des œuvres d'art qu'elles ont le loisir ou la vocation de capturer ; elles oblitèrent la signature de l'artiste de ces œuvres, non pas au profit d'une impersonnalité complète enfin réussie, mais au contraire, de l'éventail de formes nouvelles par lesquelles l'identité personnelle des nouveaux auteurs inconnus se laisse de nos jours enregistrer ; enfin, elles engagent des profits proprement incommensurables dont la plupart sont réservés aux actionnaires autrement anonymes des compagnies propriétaires des plateformes qui permettent leur publication.

Il semble donc indispensable de « requalifier », dans tous les sens du terme, ces images. Car contrairement à ce que l'expression « images sans qualités » semble indiquer, ces photographies sont façonnées au plus haut degré. Elles présentent des caractéristiques esthétiques nouvelles qu'un artiste ne saurait négliger sans négliger du même geste l'un des lieux où le besoin de son intervention est devenu aujourd'hui plus que nécessaire.

Après tout, c'était précisément là le sens même de la démarche originale de Buren : révéler les différentes couches des « discours oblitérants » qui se cachent sous la fausse neutralité plastique des conditions de possibilité (matérielles, formelles, institutionnelles, politiques, culturelles, etc.) de la pratique et de la théorie artistiques.²² Certes, les solutions passées ne sauraient *a priori* répondre aux nouvelles formes de ce problème. Mais il reste néanmoins qu'il faille, hier comme aujourd'hui, y faire face par, pour, et avec la création artistique. Ainsi, sans négliger l'importance et la nécessité d'une adaptation en dehors des cadres artistiques²³, il nous semble qu'une série de tentatives artistiques foncièrement originales annonce déjà la richesse et la variété des manières proprement artistiques d'assumer ce problème à l'avenir. Les travaux de David Horvitz (*Mood Disorder*, 2012), de Marion Balac (*Feel like home*, 2016), d'Émilie Brout et Maxime Marion (*Ghosts of your Souvenir*, 2016), ou encore de Mathieu Tremblin (*Matching Urban Intervention*, 2017) sont ainsi autant de témoins que de pistes répondant à cette nouvelle urgence. En 2018, notre projet *Résidence* proposait un protocole pour télécharger, modifier puis charger à nouveau des vues à l'intérieur de la plateforme Google Street View afin de mettre à l'épreuve le potentiel d'exposition d'œuvres numériques à l'intérieur des images de l'espace public capturées par les utilisateurs de la plateforme.²⁴ Avec ce projet, nous avons, nous aussi, voulu modestement prolonger cette liste, dans l'espoir de contribuer collectivement à redonner à l'art sa puissance critique.

²²
Daniel Buren,
Les écrits,
op. cit., p. 175.

²³
En mars 2019,
par exemple, dans
une lettre ouverte à
l'intention des
membres du
Parlement euro-
péen, de nombreux
artistes ainsi que
des acteurs
d'institutions
culturelles se sont
exprimés quant aux
récentes directives
européennes sur la
diffusion de
contenus soumis au
droit d'auteur sur
Internet.
Ces signataires,
pour la plupart
inscrits dans le
domaine des arts
numériques,
pointaient alors
les différents
dangers d'une
gestion exclusive-
ment juridique et
commerciale
de la diffusion
en ligne des
contenus soumis
aux droits d'auteur.
Ils soulignaient

les risques
de censure, de
confinement dans
l'échange créatif,
de transfert de la
souveraineté
judiciaire à des
décideurs privés,
de la possibilité
de décisions
erronées en raison
d'un biais
algorithmique ou
encore d'une
poussée à l'autocen-
sure contraire
à la motivation
en faveur de la
créativité et
l'expression de soi
portée par les
créateurs et les
utilisateurs d'Inter-
net, depuis sa
création. Lettre
ouverte disponible à
l'adresse
<http://fairpaynotfilters.eu>. Consulté le
15/11/2019.

²⁴
Un texte d'intention
ainsi que les
contributions au
projet sont dispo-
nibles à l'adresse
<http://berenice-serra.com/residence/>.
Consulté le 15/11/2019.



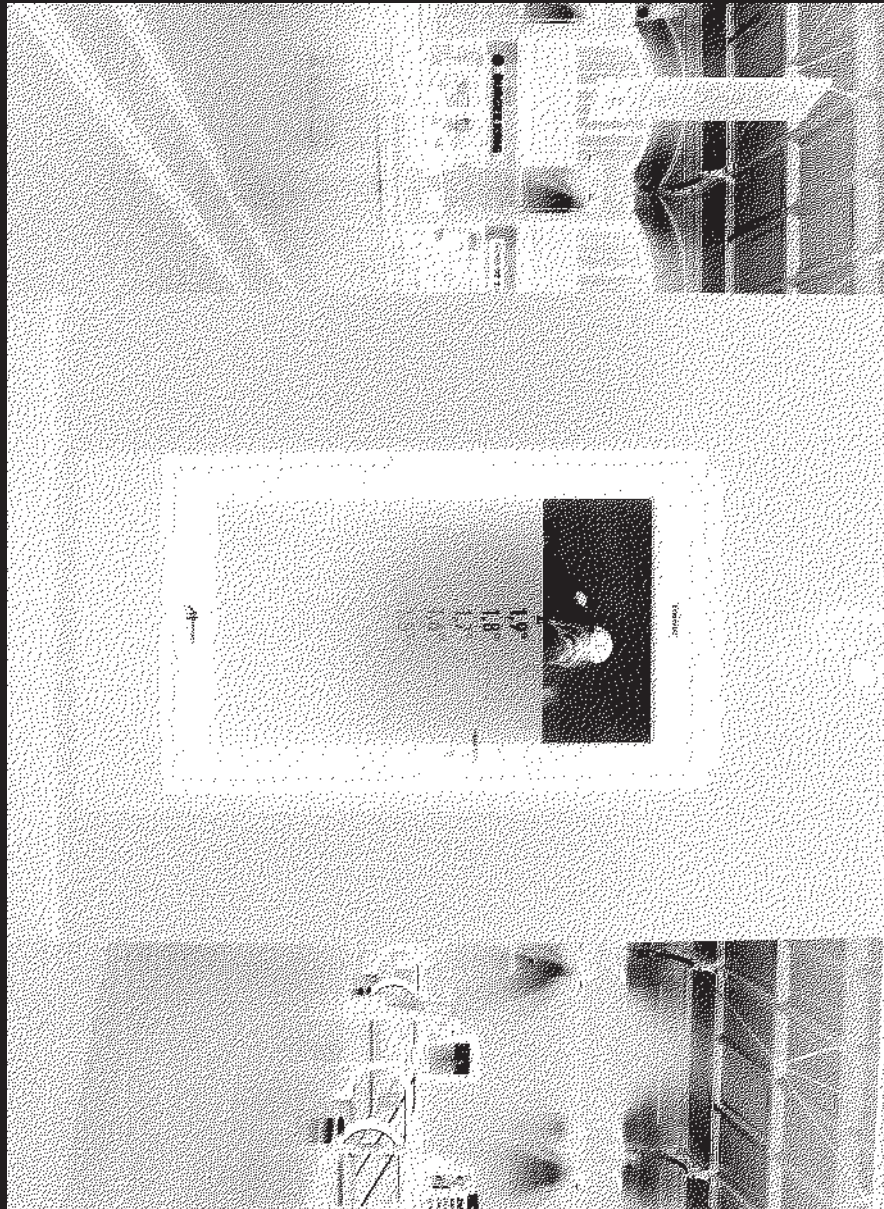
Mathieu Tremblin,
Matching with Urban Intervention, 2017.
Émilie Brout et
Maxime Marion,
Ghosts of your Souvenir, série
d'autoportraits,
2014-2016.



Émilie Brout
et Maxime Marion,
Ghosts of your Souvenir, série
d'autoportraits,
2014-2016.



David Horvitz,
Mood Disorder,
photographie
numérique, 2012.



L'espace public est de plus en plus massivement encombré d'écrans publicitaires ou informationnels. Mais tous ne sont pas utiles : certains sont vides, d'autres annoncent leur inutilité, ou encore nous invitent à patienter. Nous passerons en revue un certain nombre d'exemples afin de proposer quelques hypothèses pour expliquer la présence de ces dispositifs.

Écrans,
information,
dispositif.

Dans un des couloirs de correspondances de la station Opéra, depuis des années, le passant voit sa circulation contrariée par un objet incongru disposé en son centre. Il s'agit d'un anneau tubulaire métallique, tenu à plus d'un mètre de hauteur par trois autres tubes de même épaisseur, soudés, qui rayonnent depuis un point central au sol.

L'objet, qui forme en quelque sorte le squelette d'un cône, n'évoque rien d'autre qu'un tabouret de bar dont il manquerait l'assise. Le diamètre des tubes est suffisant pour s'assurer que les usagers en transit voient l'objet et, sans même y penser vraiment, dévient leur course afin d'éviter toute collision avec lui, mais, surtout, avec l'objet qui se situe juste au dessus et qui explique son existence : un imposant écran cathodique suspendu au plafond. Le couloir n'est pas très large et surtout pas très haut, alors on peut supposer que la situation de cet écran serait une cause d'accidents quotidiens si l'on n'avait pas pris la peine de contraindre les passants à le contourner grâce au curieux objet que je décris plus haut et dont c'est l'unique utilité. Le plus fascinant est sans doute le message que, depuis des années que je l'observe, cet écran affiche.

En blanc sur fond bleu, il est écrit : « Ce dispositif d'information est provisoirement hors service. La RATP vous prie de bien vouloir accepter ses excuses ».

Je ne saurais jurer que cet écran d'information n'a jamais rien affiché d'autre que ce message, qu'il n'a en définitive jamais servi à rien, mais au fil de mes années d'observation, je ne l'ai jamais rien vu dire d'utile. Et en y réfléchissant, du reste, on voit mal quel message profitable au public pourrait être affiché au milieu de ce couloir passant, et c'est sans doute cette absence d'utilité potentielle qui explique que le dispositif ne se soit pas trouvé d'emploi et se dénonce lui-même comme étant « hors service ». En tout cas, l'écran n'est pas en panne puisque pour qu'il puisse se dire « hors service »

Dans les couloirs de correspondance de la station de métro Opéra, une structure métallique est installée pour empêcher les passants de se cogner dans un écran inutile.



il faut, paradoxalement, qu'il fonctionne. Il faut qu'il soit allumé, et il faut que quelque part, un ordinateur en service lui aussi, relié par un câble, y diffuse en permanence le message d'excuse. L'ensemble consomme probablement quelque chose comme cinq cents watts, soit, s'il est en service vingt-quatre heures sur vingt-quatre comme c'est généralement le cas de ce genre de dispositif, douze kilowatts par jour, et plus de quatre mille par an, ce qui, au tarif moyen de l'électricité, revient à un peu plus de six cents euros. On a donc installé et on maintient à grands frais un écran qui ne sert à rien d'autre qu'à dire qu'il ne sert à rien, et qui est si mal placé que l'on a dû créer une structure pour prévenir les accidents qui pourraient résulter de sa présence. Cet écran inutile que j'observe avec amusement depuis des années n'est pourtant qu'un

cas parmi des milliers d'autres. Dans les gares, dans les stations de métro, dans l'espace public en général, on peut s'amuser à compter le nombre d'écrans que l'on croise, et se demander chaque fois s'ils sont utiles. La première surprise qui attend celui qui entreprend de recenser les écrans, c'est l'extravagante quantité de dispositifs d'affichage qui encombrent notre espace visuel : écrans d'information, écrans publicitaires, et dans les boutiques récentes écrans destinés à afficher des diaporamas d'ambiance... Le second motif d'étonnement, c'est l'écrasante proportion parmi ces dispositifs de ceux qui sont allumés pour ne rien dire, qui n'ont pas d'objet, qui ne véhiculent pas d'informations utiles, qui sont destinés à être perçus mais pas regardés, qui semblent n'être présents que pour être présents. Ils sont inutiles car mal placés, car dispensant des informations que personne ne leur demande, parce qu'ils diffusent des messages d'erreur ou des messages erronés, parce que diffusant des images purement décoratives. Par exemple, certains afficheurs disposés dans les trains ou les bus diffusent assez régulièrement des indications fallacieuses (itinéraire correspondant à une autre ligne, stations indiquées en décalage, etc.) que les conducteurs sont forcés de corriger par des messages vocaux diffusés au haut-parleur : « Contrairement à ce qui est affiché à l'intérieur des voitures, ce train sera bien direct pour Argenteuil puis s'arrêtera à toutes les stations jusqu'à Mantes-la-Jolie. Contrairement à ce qui est affiché, la prochaine station n'est pas Rouen-Rive-Droite, mais Le Havre, notre terminus » (deux exemples vécus plus d'une fois par l'auteur de ces lignes). On peut rire de ces cafouillages, mais ils sont sans doute bien plus que de simples erreurs : ils sont la preuve que ce qui justifie la présence des écrans disposés dans l'espace public n'est pas, comme on l'attendrait, le service qu'ils sont censés rendre. En effet, s'il est toléré qu'un dispositif d'information n'informe pas, ou pire, désinforme, s'il est possible de laisser un écran allumé jour et nuit pour se contenter de signaler qu'il ne fonctionne pas, c'est bien que le contenu informatif diffusé importe moins que le fait qu'il soit diffusé.

Gare
Saint-Lazare.
Un panneau
composé d'une série
d'écrans destinés à
afficher la totalité
des horaires de
train grandes lignes.
Lorsque ce dispositif
fonctionnait,
il était en dessous du
seuil de la lisibilité,
d'autant que les
écrans les plus bas
se trouvaient à
hauteur du genou.
Depuis des mois, ce
panneau n'affiche
que des formes
blanches qui varient
sans logique et
forment un tableau
abstrait incongru.



La débauche de moyens mis en œuvre est impressionnante : il faut disposer ces écrans, les fixer, les protéger, disposer et programmer les machines qui pilotent leur affichage, les alimenter électriquement, les entretenir aussi, et tout cela pour diffuser un contenu souvent inutile, inepte ou décoratif qui pourrait aussi bien être remplacé par un simple poster. Autre scène vécue au moment même de la rédaction de ces lignes : me trouvant à minuit en gare de Tarbes, aux pieds des Pyrénées, à attendre l'arrivée d'un train affligé d'une demi-heure



Station Saint-Denis
Université.



Station Auber,
des écrans pro-
mettent d'être utiles
un jour.

de retard, mon attention s'est attardée sur ce que les professionnels du mobilier urbain nomment un « totem d'information ». Sur une de ses faces, l'objet contient une affiche quelconque faisant la promotion d'une nouvelle carte de réduction. Sur l'autre, quatre écrans sont associés pour composer un affichage sur lequel on distingue une photographie intentionnellement floue montrant des ouvriers du rail en tenue fluo. Un encart couvre partiellement la photographie pour dire : « Sur cet écran, nous vous présentons les informations info trafic intempéries ». Bien que la gare ait été remplie de personnes qui se trouvaient dans l'attente d'un train effectivement en retard, et bien que chacun eut sans doute beaucoup aimé disposer ce soir-là d'informations complémentaires, le message affiché n'a jamais varié, si ce n'est pour être régulièrement reformulé, expliquant quel type d'événements étaient potentiellement concernés par la mention « info trafic intempéries : orages, grèves, chutes d'arbres ». Au lieu d'apporter des informations sur une situation qui le justifierait, cet appareil se contente d'informer le public de son potentiel en tant que dispositif d'information. En hauteur, à quelques mètres de là, un tout autre écran en blanc sur fond vert, lui aussi, se contentait de promesses : « Prochainement sur cet écran, retrouvez les informations des trains en connexion avec votre gare. »

Un autre exemple. Dans les rames modernes créés par la société Bombardier et surnommées « Francilien » qui sont en train d'être déployées sur toutes les lignes ferroviaires de la banlieue parisienne, les écrans qui diffusent des informations sur le trajet en cours sont doublés d'écrans où l'on voit passer en boucle de courtes séquences vidéo destinées à évoquer les accomplissements du conseil régional : un parc avec des cerfs, un beau château, un danseur hip-hop, une fête folklorique, un jardin public, un concert de rock... Autant d'images muettes chassées par d'autres avant même que l'on n'ait eu le temps de les comprendre, et que personne ne s'est donné la peine de légender, de contextualiser : en

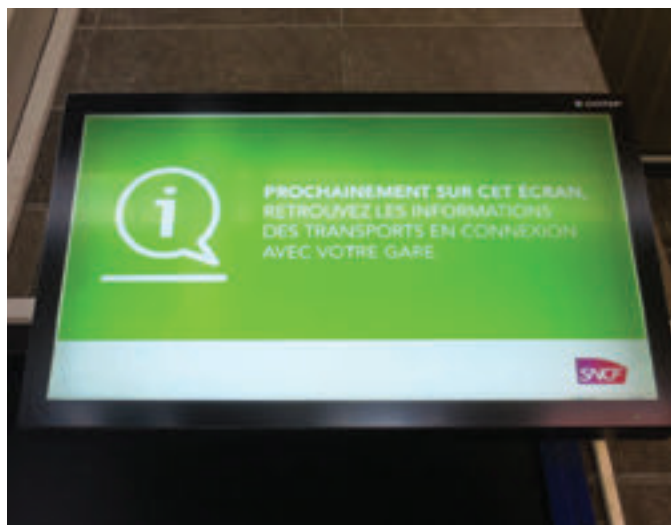
l'absence d'informations complémentaires, ces images ne nous donnent aucune indication touristique ou historique utiles, elles ne servent qu'à nous dire qu'il y a ou qu'il y a eu des choses à voir dans la région parisienne, et qu'il faut en remercier les élus régionaux. Un autre cas. Sur les panneaux publicitaires animés disposés par la régie Métrobus dans les couloirs du métro ou dans les gares, on peut bien entendu voir des publicités au contenu explicitement promotionnel, mais on y voit souvent aussi des annonces d'un tout autre genre, des annonces qui n'ont pas de produit bien défini à vendre. Je peux citer trois campagnes de ce type:

- une campagne pour dire qu'il ne faut pas jeter de papiers par terre dans les gares. Le message « Il n'y a pas de petites incivilités » ne sera peut-être pas clair pour tous ceux qui y seront exposés.
- une campagne de la régie Métrobus qui se félicite que ses afficheurs publicitaires soient parfois gratuitement mis à disposition de campagnes pour des causes d'intérêt public.
- une campagne de la même régie publicitaire qui se félicite d'avoir réduit de 30 % la consommation électrique de ses panneaux. On dit en effet qu'un de ces panneaux publicitaires numériques consomme autant qu'une famille entière. L'astuce trouvée pour réduire leur consommation électrique est la suivante: ils sont désormais éteints pendant la nuit, lorsqu'il n'y a personne pour les voir. Car ils ne l'étaient pas jusqu'ici.

Aucune de ces trois campagnes n'est vraiment intelligible ou utile pragmatiquement, et il est probable qu'elles ne rapportent pas d'argent à leurs annonceurs puisque ceux-ci sont soit la régie elle-même, soit la SNCF qui loue à la régie le droit de disposer ces afficheurs. Bien sûr, il y a un message dans chacune de ces campagnes (image de marque, salubrité), mais ces messages sont-ils diffusés pour avoir le moindre impact réel? Il semble que la diffusion des messages soit avant tout motivée par un besoin de varier les images affichées, et ce afin que

Gare de Tarbes,
le 18 juillet 2019.
Un *totem*
d'information dont
l'affichage
permanent affirme
être capable
de diffuser
des informations
utiles mais n'en
fournit aucune.





Gare de Tarbes,
le 18 juillet 2019.
Un écran promet
qu'il affichera
bientôt des
informations utiles.

les aléas saisonniers du marché de l'annonce publicitaire n'aient pas d'effets inhabituels, tels que la diffusion d'une seule et même publicité en continu ou l'extinction des afficheurs lorsqu'il n'y a rien à y afficher. Il faut qu'il y ait une certaine variété parmi les annonces, et il faut préserver l'impression que la machine est bien en fonction et qu'elle ne tourne pas à vide.

Dernier exemple. Dans les boutiques de grandes chaînes de magasins, on assiste aussi à une prolifération d'écrans qui diffusent des informations d'ambiance, parfois totalement déconnectées de la vocation des boutiques elles-mêmes – j'observais tout récemment, dans une boutique de vêtements, la diffusion sur plusieurs écrans d'images qui ne montraient ni vêtements ni personnes mais à l'inverse de jolis paysages naturels tels que l'on en trouverait dans le catalogue d'une banque d'images: sous-bois dans la brume du petit matin, plage de sable ou falaises romantiques, autant de cartes postales que l'on perçoit sans que notre regard s'y accroche, tant elles sont banales.

Cette inflation du nombre d'écrans sans utilité véritable est paradoxale. Pour l'expliquer, je propose deux hypothèses qui ne sont pas forcément exclusives ni contradictoires et qui ne sont pas nécessairement le fruit d'un calcul conscient de la part des acteurs engagés dans cette situation. La première hypothèse, c'est que de nombreux écrans sont déployés non pour informer, mais pour prétendre le faire, pour dire au public que l'on s'occupe de lui, pour convaincre le public qu'on l'informe et qu'il ne tient qu'à lui d'être attentif et d'en profiter. On a vu que même certains écrans à vocation purement publicitaire ou commerciale sont parfois employés pour faire la publicité de la publicité elle-même.

Ma seconde hypothèse est que ces écrans ont une nature décorative, qu'ils servent essentiellement à créer une ambiance, à donner une impression générale de mouvement, de lumière et de variété visuelle. Dans certains cas même, ils agissent essentiellement comme un dispositif d'éclairage. Il me semble que l'on peut comparer ces écrans au *Lumino*, cette œuvre d'art créée en 1968 par l'artiste et cybernéticien Nicolas Schöffer, en association avec la société Philips France. Cet appareil, qu'on pouvait de prime abord prendre pour un petit téléviseur, était constitué de lampes filtrées par des disques colorés montés sur des moteurs. Activé, le *Lumino* produisait des formes nébuleuses mouvantes et lumineuses, et qui semblaient ne jamais être deux fois les mêmes.

Dans un registre proche, nous pouvons penser aussi aux économiseurs d'écran. Créés pour reposer les lumino-phores des écrans cathodiques sur lesquels finissaient par s'imprimer de manière permanente les pixels restés statiques du fait de l'inactivité de l'affichage, les « screensavers » ont perdu leur vocation depuis longtemps du fait des progrès des écrans cathodiques, et surtout de la progressive disparition de ces derniers au profit de technologies radicalement différentes: Led, Oled ou Plasma. Pourtant, la fonction « repose-écran »

persiste à être proposée par les systèmes d'exploitation car ces animations se sont trouvées une autre utilité : elles donnent une activité à l'ordinateur lorsque l'utilisateur de celui-ci est passif. Il n'est pas question ici d'économie d'énergie ou de matériel, au contraire, puisque le processeur, la carte graphique et l'écran consomment des ressources électriques dont ils n'auraient aucun besoin si l'écran était simplement éteint – ce qui reste heureusement une option proposée par les systèmes d'exploitation. On peut observer la même chose sur certains téléviseurs modernes qui, lorsqu'ils sont allumés mais qu'aucun programme n'est sélectionné, diffusent des diaporamas constitués de jolies photographies de paysages exotiques. C'est chaque fois le rappel que si l'appareil semble momentanément désœuvré, il n'en est pas moins prêt à changer de régime, il attend juste que son utilisateur actualise son potentiel. Il me semble pourtant que ce n'est pas tout et que, comme dans le cas des écrans inutiles de l'espace public, les « écrans de veille » servent à produire l'impression d'un mouvement, peut-être même d'une forme de présence, de vie. L'exposition *Persona*, qui s'est tenue au musée du Quai Branly en 2016, établissait assez bien la puissance qu'a le mouvement lorsqu'il s'agit de produire l'impression qu'un objet est doué d'intentions ou de conscience. On y apprenait aussi que le mouvement de notre environnement constitue un besoin vital, au point que, enfermé seul dans une cellule, un sujet commencera à avoir des hallucinations auditives et visuelles au bout de quelques dizaines d'heures seulement. Privé de compagnie, d'environnement en mouvement, notre cerveau les invente. Et sans stimulation lumineuse et colorée, notre cadre urbain, industriel, commercial, cesse d'être familier et rassurant. Je me suis trouvé un jour par hasard dans un hypermarché à l'instant où celui-ci était victime d'une panne électrique. Pendant les quelques minutes qu'a duré l'extinction de l'éclairage, ce qui m'environnait a radicalement changé d'apparence. Je ne me trouvais plus entouré de rayons chamarrés, mais perdu dans un entrepôt lugubre dont la taille immense m'a subitement

frappé et dont la joyeuse abondance était devenue un angoissant entassement. Sans images, sans couleurs, sans lumières, sans mouvement, l'endroit ressemblait à un mausolée pour la société de consommation. Si l'on me suit, toutes ces images, tous ces messages, toutes ces diodes qui clignotent, toutes ces lumières ne sont finalement qu'un moyen de conjurer une peur de l'immobilité, une peur du noir, une angoisse de la solitude. Leur utilité est de nous dire à chaque instant que la machine ne sera jamais à l'arrêt. Et par « machine », j'entends non les appareils mis en œuvre, mais la ville, la société humaine ou l'économie. En 2015, lors de la Conférence de Paris sur les changements climatiques (*cop21*), on pouvait voir dans les gares et les stations de métro des publicités animées qui montraient des ours polaires submergés par la montée des degrés du thermomètre. Ces images étaient projetées sur les panneaux Numériflash de la société Métrobus, dispositifs qui consomment notoirement une quantité extravagante d'énergie, et ce choix ressemblait à une contradiction. En effet, c'est bien notre voracité énergétique qui est la cause du dérèglement climatique, alors quelle cohérence peut-on voir dans le fait de parler d'écologie sur un support qui, bien que ne dégageant pas de CO₂, n'en est pas moins furieusement anti-écologique ?

Cette contradiction n'en est une que si l'on pense que le message consistait à encourager chacun à améliorer le présent, à pousser les citoyens à faire pression sur leurs gouvernants pour prendre des mesures courageuses. Cette campagne prend en revanche tout son sens si l'on se résout à admettre que son véritable but était de rassurer le public en rendant le réchauffement climatique abstrait et lointain, en laissant entendre que les gouvernants du monde travaillent à améliorer la situation. Ils servent finalement à nous rassurer, à soigner notre angoisse de l'avenir par cette preuve en images que la vie continue. Les exemples d'écran que nous avons sérendipitairement rencontrés mentent sur les raisons de leur existence. Déguisés en dispositifs d'information

ÉCRANS SANS QUALITÉS

ou de réclame fonctionnels et rationnels, leur utilité affirmée est potentielle et semble souvent céder au simple fait qu'ils existent, que c'est leur présence qui est leur raison d'être. Ce ne sont donc souvent pas de véritables messages qui sont diffusés, mais des images – des formes, des couleurs, des lumières, du mouvement – qui sont disposées ça et là pour nous rassurer: la machine tourne.



Gare
Saint-Lazare:
publicité de
COP 21.



Couloirs du métro
Châtelet: des
écrans publicitaires
allumés vantent
l'économie
d'énergie qui est
réalisée lorsqu'ils
sont éteints.



DE L'IMAGE TU ES VENU
ET À L'IMAGE TU RETOURNERAS

Partant de sa propre pratique, souvent *site specific*, liée aux objets, aux installations, à la photographie et au dessin, et de son travail en prise avec le réel de différents conflits politiques et militaires à travers le monde, l'artiste bulgare Pravidoliub Ivanov retrace dans son article les fonctions multiples que revêtent les images (banales, informatives, drôles ou surprenantes), considérées comme sources de pensée artistique, à la fois critique et métaphorique.

Image, conflit, archive, installation.

J'ai toujours envié les philosophes, les théoriciens et les sociologues ; ces gens capables d'expliquer le monde, tandis que les seules choses que j'arrive à expliquer, ce sont mes propres œuvres, et encore pas entièrement. Commençons par deux affirmations qui ne sont pas forcément liées directement à ce que je vais vous montrer par la suite, mais peut-être que si, car elles proviennent de deux penseurs particulièrement stimulants pour mon imagination. La première vient du célèbre philosophe français Jacques Rancière, qui lance un défi en proposant de réfléchir au sujet de ce que l'on nous dit précisément lorsqu'on affirme qu'il n'y a plus de réalité mais seulement des images. Ou, inversement, lorsqu'on nous dit qu'il n'y a pas d'images mais seulement une réalité qui se répète incessamment à elle-même. Ces deux propos sont-ils opposés ou toujours en train de s'entremêler ? Telle est la percutante question formulée par Jacques Rancière dans *Le destin des images*.¹ La deuxième affirmation vient du célèbre poète et écrivain Jorge Luis Borges. Il raconte dans ses conférences au Harvard College² que, selon lui, le monde n'est pas construit avec des éléments chimiques, des molécules, des atomes, etc., mais avec des histoires. À partir de cette affirmation, il est possible de conclure, toujours selon l'écrivain, qu'il n'y aurait pas d'images du tout. Ces deux affirmations posées, j'aimerais continuer en discutant de quelques exemples de mes réalisations artistiques. J'ai choisi certains projets, en particulier ceux dont le point de départ est constitué par des images fortes, sources d'inspiration pour mon travail, ou bien des images composées ou récoltées par moi-même et incorporées plus tard dans mes travaux.

Démarrons avec deux projets du tout début de ma carrière. En tant que jeune artiste, j'ai d'abord décidé de travailler à l'aide d'éléments du vocabulaire visuel de l'art minimaliste, tels que des cubes ou des carrés, mais que je prenais la liberté de placer dans des conditions non minimalistes, non épurées, qui allaient à l'encontre du « White Cube ».

1

Jacques Rancière,
Le destin des images,
Paris, La Fabrique,
2003, p. 9: « De quoi
parle-t-on et que
nous dit-on au juste
lorsque l'on affirme
que désormais il n'y a
plus de réalité mais
seulement des
images ou, à
l'inverse, qu'il n'y a
désormais plus
d'images mais
seulement une réalité
se représentant
incessamment
à elle-même ?
Ces deux discours
semblent opposés.
Nous savons
pourtant qu'ils
ne cessent de se
transformer
l'un dans l'autre
au nom d'un
raisonnement
élémentaire: s'il n'y a
plus que des images,
il n'y a plus d'autre
de l'image. »

2

Jorge Luis Borges,
The Craft of Verse,
© 2000, The
President and
Fellows of Harvard
College.

*Un mètre cube
de moins. Un mètre
cube de plus, 1994,
Terre excavée,
Vieille Ville
de Plovdiv, en
collaboration avec
Kamen Zvetkov.*



Le contexte de mes travaux était fortement influencé par les conditions historiques, politiques et sociales présentes dans mon pays d'origine, la Bulgarie. J'ai réalisé ces travaux entre 1994 et 1995, lorsque la menace de la guerre planait au-dessus de la Yougoslavie, pays voisin de la Bulgarie. En ces temps, nous avons connu une recrudescence inouïe des nationalismes et une perte dramatique d'humanité. Ce fut une période de tueries en masse, de purges ethniques que l'Europe n'avait pas connues depuis la Seconde Guerre mondiale.



3 Mètres Carrés
Nettoyés, 1995, Coin
nettoyé, légende
encadrée, Vieux
Bains Turcs, Plovdiv,
Bulgarie.

Heureusement, cette guerre-là ne s'est pas étendue en Bulgarie, bien que quelques missiles soient tombés sur notre territoire par erreur. Pendant cette période, la peur régnait car les populations des deux pays voisins, la Yougoslavie et la Bulgarie, étaient constituées de minorités ethniques tout à fait similaires.

Cette guerre, si proche, nous parvenait à travers de nombreuses images médiatiques des villes et des vies détruites. Soir après soir, année après année, sans répit, ces visions crues de la destruction voisine revenaient en boucle. Dans son livre *Američki fikcionar* (Fiction américaine) écrit en 1993, l'année même où elle émigre aux Pays-Bas, l'écrivaine et traductrice croate Dubravka Ugreshich note à juste titre que l'on peut entendre la violence propre aux Balkans jusque dans des expressions



I



II



III



IV

I
Pascal Guyot, AFP,
Getty Images.
Le 27 avril 1993,
les troupes
françaises de l'ONU
devant la détruite
mosquée d'Ahinici,
près de Vitez,
au nord-ouest de
Sarajevo. Cette ville
musulmane a été
décimée lors des
combats entre les
forces croates
et musulmanes en
Bosnie centrale.

II
Mike Persson, AFP,
Getty Images
Le 6 avril 1992.
Sarajevo centre ville,
un soldat des forces
spéciales bosniaques
en train de risposter
aux snipers serbes.
Les Serbent ont
ouvert le feu
depuis le toit d'un
hôtel contre
quelques 30 000
manifestants civils
paisibles.

III
Reuters, Stringe.
Le 22 juillet 1993,
dans le village de
Ljuta, sur le Mont
Igman, à une
quarantaine de km.
sud-ouest de la
capitale assiégée de
la Bosnie, Sarajevo.
De la fumée et des
flammes sortent des
maisons incendiées
suites aux lourds
combats entre les
Serbes de Bosnie et
les Musulmans
bosniaques.

IV
Reuters, Staff.
Février 1996, tank
abandonné au milieu
d'un carrefour, face
au bâtiment détruit
de la municipalité de
Kovacic à Sarajevo.
Images, tirées de
l'article *20 Years
Since The Bosnian
War*, par Alan Taylor,
The Atlantic, 13 avril
2012, consultable
à l'adresse : [https://
www.theatlantic.com
/photo/2012/04/20-
years-since-the-
bosnian-war/100278/](https://www.theatlantic.com/photo/2012/04/20-years-since-the-bosnian-war/100278/)
Consulté le
15/11/2019.



banales telles que « dormir comme un massacré », qui existent dans plusieurs pays balkaniques et que les parents peuvent par exemple prononcer avec tendresse en regardant leur bébé dans son doux sommeil. Je ne vous raconte pas cela et ne vous montre pas ces images pour rendre plus dramatique ma présentation, mais pour illustrer pourquoi j'ai très vite abandonné ma stratégie esthétique basée sur les cubes et les carrés. Même confronté au contexte bulgare local, le vocabulaire minimaliste m'est apparu comme non pertinent, inadapté pour le monde fou où nous vivons. En 1995, la même année que celle du massacre de Srebrenica (en réalité, nous allions découvrir cette atrocité quelques années plus tard), j'ai réalisé l'œuvre intitulée *Territoires* – une ligne de bannières fabriquées en terre, une ligne de drapeaux terreux indifférenciables. Je voulais que mon travail figure un message au sujet des conséquences graves des dérives nationalistes. Le titre jouait avec le sens et l'étymologie du mot territoire.

Cependant, des années plus tard, quand l'œuvre fut montrée au Fridericianum Museum à Kassel, et plus tard à la 4^e Biennale de Berlin, la critique Anne Kayser a écrit : « On peut voir également que l'œuvre joue avec les peurs d'une perte d'identité nationale, celle que l'unification du continent européen pourrait annoncer. »

Preuve, s'il en faut, que la même image, la même installation ou composition visuelle pourrait contenir des significations contradictoires. J'aime cette ouverture et cette sorte de vulnérabilité des images par rapport aux mots, aux interprétations et aux histoires.

J'ai réalisé le projet suivant en 2005 pour l'exposition collective en plein air *Sous les ponts, le long de la rivière-2*, qui a eu lieu à Luxembourg. Je souris sur la photo, mais j'étais en fait très confus et nerveux, ne sachant pas trop quoi proposer au commissaire de l'exposition Enrico Lunghi, car l'endroit prévu, un parc de la ville situé sous les murs d'une forteresse médiévale, était si beau,

Territoires,
1995, installation,
terre, tissu,
bois, métal, taille
du couloir :
350 x 200
x 1200 cm,
Collection René
Block, Neues
Museum Nürnberg,
Allemagne.



une sorte d’Arcadie, que je ne pouvais pas trouver d’idée ou d’inspiration. Puis, j’ai arrêté de chercher de l’art et j’ai commencé à regarder autour de moi. L’image la plus intéressante que j’ai gardée en tête était un stand pour touristes dans le parc, avec une photo en noir et blanc montrant la même section du parc et de la ville, photographiée probablement il y a une centaine d’années. La seule différence était que les petites figures sur la photo, deux ou trois lavandières au bord du fleuve, n’étaient plus présentes. Pendant un court instant, j’ai ressenti une profonde tristesse pour le contraste entre une situation urbaine inaltérable et les figures humaines disparues. (Plus tard, j’ai fait un dessin de mémoire basé sur cette photo.) Ensuite, j’ai passé du temps à trainer au musée de la ville de Luxembourg, où j’ai trouvé de belles cartes anciennes de la ville, et je me suis documenté sur l’histoire de cette ville. J’ai appris que celle-ci étant riche, elle avait toujours eu un système de fortifications sophistiqué et avancé, et par conséquent peu de cas d’héroïsme pour



Cartes historiques,
non datée, des
fortifications de
Luxembourg.
<https://wikivisually.com/wiki/Luxembourg>
Consulté le
15/11/2019.



*Monument
à la Lavandière
Inconnue, 2005.*
Base en métal,
bassines et seaux
en plastique,
10 000 x 80 x 80 cm.
Luxembourg,
avec la permission
de Casino Luxem-
bourg, Forum d'Art
Contemporain.

la défendre. Finalement, cette photo en noir et blanc des lavandières et l’histoire des défenseurs peu glorieux m’ont amené à la réalisation d’une œuvre qui a pris la forme d’une colonne de 10 mètres de haut. Constituée de bassines et de seaux en plastique, elle est intitulée *Monument à la Lavandière Inconnue*.

Cinq années plus tard, en Tunisie, en Algérie, en Libye, au Maroc, en Egypte et en Syrie, éclata un grand tumulte : le Printemps arabe. L’émeute la plus importante fut en Egypte, et j’étais si occupé à suivre jour et nuit les informations au sujet de cet événement, que je dormais littéralement devant mon ordinateur sur lequel était diffusée une couverture en direct de Al Jazeera et de la BBC. J’étais certain que cet événement allait être crucial pour la région, pour l’Europe et pour le monde. Les manifestations de masse utilisaient les nouvelles technologies pour s’organiser et pour rester constamment en contact, mais en même temps les anciens moyens de violence et de pillage étaient tout aussi présents.



*Fairy Tale Device
Crashed*, 2013.
Installation, tapis
coupé, construction
en aluminium
caché, 275 x 420
x 88.5 cm.
Collection: Vehbi
Koç Foundation,
Istanbul.

*Ornaments
of Endurance*, 2011.
Tapis coupé monté
sur un mur,
334 x 226 cm.
Collection privée,
Sofia. Courtesy
Sariev Gallery,
Plovdiv.

Mon esprit oscillait entre l'espoir et la peur. Sur les images diffusées, on pouvait voir le Musée de l'art de l'Egypte ancienne pillé, avec des vitrines et des artefacts cassés, des éclats du bâtiment et des œuvres dispersés, des débris de culture éclatés. Tout cela m'a amené à concevoir une série d'objets comportant des tapis persans coupés intitulée *Ornaments*. L'image que je vous propose vient de *Ornaments de Demande*. Les centaines de morceaux de tapis « éclatés » sont cloués au mur. L'imagination du visiteur doit effectuer des bonds en avant et en arrière de l'image, dépasser l'objet doux, confortable, symétrique du tapis pour s'emparer de l'image chaotique, tranchante, douloureuse et effrayante du verre brisé. En réalité, il n'y a pas deux objets sur le mur et le visiteur se rend compte au fur et à mesure qu'il n'y a que du tapis et que l'image de la fenêtre brisée est « projetée sur le mur » par le tapis lui-même. Une autre œuvre issue de mes préoccupations, voire de mon obsession pour le Printemps arabe, contient deux objets familiers dans une combinaison absurde. Un palmier, poussant lentement à l'envers, marque un but dans un panier de basket.



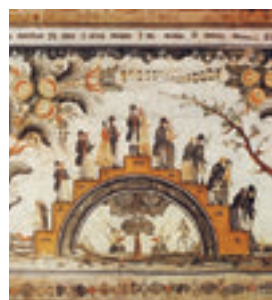


Rise to Score, 2011.
Installation,
construction
métallique, set de
basket, palmier
artificiel, poterie en
plastique, 480 cm
de hauteur. Collection
Vehbi Koç Foundation,
Istanbul.

J'aime la façon dont les objets et les images, immédiatement reconnaissables, ont la capacité de créer une existence obscure ou ambiguë en art. Le Printemps arabe battait son plein. Après des protestations populaires massives, des élections ont eu lieu en Egypte, élections qui furent gagnées comme on le sait par les Frères musulmans. Suite à ces événements, j'ai décidé de réaliser une autre œuvre, convoquant toujours le tapis persan éclaté, mais cette fois-ci à partir d'une autre *Gestalt*, ou image : celle du tapis volant, véhicule magique de tant de contes de fées ayant bercé notre enfance. Objet magique symbolisant la résolution facile des problèmes, le tapis vole au secours des héros en difficulté. Ma proposition était, au contraire, de créer une œuvre montrant qu'il n'y a pas de manière facile de résoudre les problèmes, on peut le faire simplement en suivant nos rêves. Dans l'espoir que mon œuvre ait dépassé la situation politique concrète qui a déclenché mon idée, je me suis dit que parfois les images sont loin de ce qui les a suscitées dans notre esprit et qu'elles peuvent nous apporter de nouveaux sentiments et de nouvelles pensées.

L'œuvre suivante n'est pas vraiment politique, mais elle se réfère plutôt à des problèmes d'ordre existentiel. Nous y voyons des estampes populaires du XIX^e et jusqu'à la moitié du XX^e siècle qui visualisent la vie humaine suivant la forme d'une échelle. Ces images figurent des vanités. Dès la toute première fois que je les ai vues, peut-être dans la bibliothèque de mes grands-parents, je ne me suis pas du tout demandé pourquoi la vie paraît courte, mais plutôt pourquoi la marche la plus haute, celle où l'être humain est au sommet de sa vie, n'est pas plus grande que les autres. Il n'y a pas de confort, pas de temps pour se poser et éprouver du plaisir. J'ai pris cette ligne de sentiments et sensations émanant de ces images et je l'ai incorporée dans une grande construction en bois formant un simple escalier symétrique, à l'image de celui que j'avais vu sur les estampes. L'œuvre, détachée de son contexte original, devient un objet bizarre et

abstrait qui pourrait être associé à un escalier conduisant au podium, avec de nombreux gagnants (ou perdants). Elle peut aussi être vue comme une référence aux projets utopiques des Constructivistes. Mais je voudrais surtout que les visiteurs qui regardent vers la marche du haut ressentent instinctivement le malaise que j'ai ressenti en regardant les images présentées dans *Les âges de l'homme*. Enfin, j'aimerais vous présenter un projet que j'ai réalisé en 2017 au Centre d'art <rotor> à Graz, en Autriche. L'installation est intitulée *Disconnected Memories (Souvenirs déconnectés)*. La première chose que vous voyez quand vous entrez dans l'espace, c'est une grande construction chaotique en bois qui remplit presque toute la salle. Il reste un peu de place pour marcher sur les côtés, mais le visiteur est contraint de faire attention pour ne pas se blesser avec les poutres qui dépassent. La construction change d'aspect selon l'angle de vue, et peut même sembler pliable à certains endroits. Au cours de leurs déambulations dans l'espace exigu entre les murs et les poutres, les visiteurs peuvent découvrir de petites photos découpées à la taille des poutres et placées à leurs extrémités. Ces images attachées proviennent de mon scrapbook de photos que je compile depuis des années ; des images d'objets ou de situations existantes, sans aucune mise en scène. Ces images n'ont aucune valeur en tant qu'œuvres artistiques autonomes, mais chacune m'a frappé d'une manière ou d'une autre, a suscité mon



À gauche :
Otto Leiber,
Les âges de l'homme,
les âges de la femme,
chromolithographie,
vers 1900.

À droite : Winter
Karl Hansson,
Peinture aux motifs
ornementaux
"kurbits", 1799.

Up or Down, 2015.
Construction
en bois, 340 x 935
x 59 cm.
Vue d'installation,
ancien bain
turc - Courtesy Art
Today Association,
Plovdiv.

§
Jacques Rancière,
Le destin des images,
op. cit., p. 31 :
« Il y a d'abord ce
qu'on pourrait
appeler l'image nue
(...) l'idée qui les
assemblait était celle
de la trace d'his-
toires, du témoi-
gnage sur une réalité
dont il est communé-
ment admis qu'elle
ne tolère pas d'autre
forme de
présentation. »



intérêt et m'a incité à l'enregistrer. Parallèlement à mes photos, il y a également des photos historiques que je collectionne dans les journaux ou que je glane sur les sites web ; des images que Jacques Rancière a appelées dans *Le devenir des images* des « images nues ». § Ce genre d'images n'est selon lui pas de l'art. Il les considère comme des « traces d'histoires », comme « témoignage d'une réalité généralement admise qui ne tolère aucune autre forme de présentation ». Quant aux images historiques que j'ai choisies de collectionner, elles représentent dans un sens notre mémoire collective. Mais puisqu'elles se retrouvent accompagnées de lectures bizarres ou aujourd'hui oubliées, elles font paradoxalement référence à notre vie actuelle. En essayant de voir ces petites photos, les visiteurs doivent s'approcher, se concentrer sur elles et perdre ainsi la vue de l'ensemble de l'installation. Et inversement, en reculant pour voir la construction entière, les petites photos (de taille 3 x 4 cm ou 4 x 6 cm) deviennent à peine visibles d'une telle distance. Les gens déambulent en essayant de trouver toutes ces petites images aux extrémités des poutres en bois, cherchant celles qui situées tout en haut et tout

en bas et celles qui sont « cachées » dans la construction, dont certaines qui sortent si loin de la construction qu'elles risquent de cogner un spectateur distrait, tandis que d'autres se trouvent si haut que peut-être personne ne les verra. À la fin de l'exposition, l'œuvre créée pour cet espace particulier fut démontée.

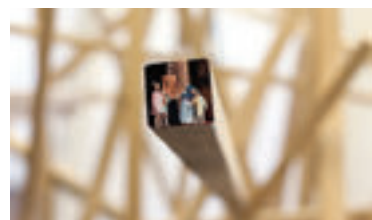


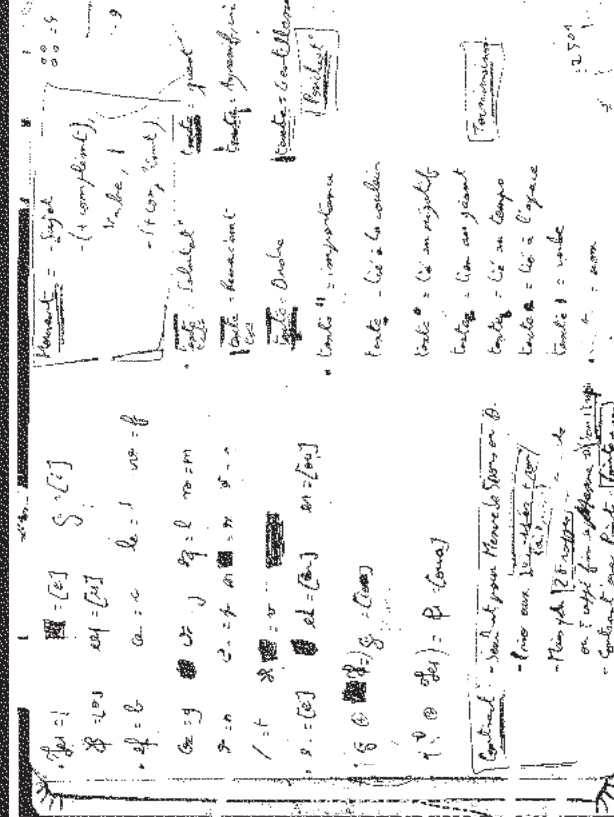
Disconnected Memories, 2017.
Vue d'installation et détails. Projet pour <rotor> Centre d'art contemporain, Graz, Autriche Bois, bois, métal et photographies contrecollées.
28 petites photographies, 375 x 410 x 355 cm.



DE L'IMAGE TU ES VENU
ET À L'IMAGE TU RETOURNERAS

Les matériaux en bois furent rendus (l'installation étant faite de poutres aux usages multiples pour la construction des murs artificiels dans des centres culturels à Graz). Au bout du compte, les images d'archive de cette œuvre montrées ici, constituent l'unique preuve de l'existence de cette installation. Ce ne sera pas possible de la refaire à l'identique, car la construction était totalement improvisée. En bien ou en mal, il semble que toutes les images, un jour, retournent aux images.





RÉTOUR SUR COPIE MACHINE ZONE DE REPROGRAPHIE TEMPORAIRE

Copie Machine est un dispositif destiné à produire, interroger, et mettre en circulation des documents sous une multitude de formes : tracts, affiches, livres, fanzines...

Accueillant toutes les formes d'action par la photocopie, *Copie Machine* est une incitation à agir et nous faire agir. La photocopie a cette capacité de nous transformer « à la fois en auteur et en éditeur » (comme le pressentait McLuhan dès 1967), en pilleur (comme le suggérait, le slogan de 1992 « Danger : le photocopillage tue le livre ») et fait de chacun de nous un agitateur politique en puissance.

Pensé comme un projet contextuel *Copie Machine* répond à la situation du quartier périphérique des Hauts de Rouen, déserté par les petits commerces : lieux d'interactions sociales quotidiennes. Durant un mois, le Plot HR, pôle de résidences d'artistes de l'ESADHaR, se transforme en Zone de Reprographie Temporaire (ZRT), où chacun peut venir photocopier ses documents « à partir de 0,00€ », tout en étant invité à s'emparer de l'ensemble des contributions mis à disposition par les artistes, chercheurs et théoriciens invités. Basé sur les principes du copyleft, et accessible à tous, *Copie Machine* se propose de transformer le public en usager, à la manière d'un magasin de proximité — lui-même aménagé par des artistes — propice à la rencontre, l'échange, à la conversation et à l'action !

Photocopie,

Copyleft,

Art dans l'indifférence de l'art,

Édition,

Reproduction de reproduction.

Pratique de reproduction populaire par excellence, la photocopie devient, rapidement après son apparition dans les années 1960, un réflexe du quotidien qui a même résisté à l'apparition des nouvelles technologies. Outil de communication démocratique, rapide et économique, le photocopieur se retrouve à travers le monde dans les espaces communs tant administratifs que commerciaux : gares, bureaux de poste, supermarchés, universités, écoles, bibliothèques. Son fonctionnement est à la fois évident et parfaitement impénétrable, son esthétique est brute et son usage recèle une infinité de possibilités. Grâce à toutes ses qualités, le photocopiage peut-être également perçu comme forme d'émancipation de l'industrie culturelle capable de nous faire agir en nous transformant en un éditeur, comme le suggère Marshall McLuhan qui annonce dès 1967 que grâce à la photocopie, « chacun peut devenir à la fois auteur et éditeur » créant ainsi des situations de « vol instantané ». ¹ En 1992, le slogan français : « Danger : le photocopillage tue le livre » nous alerte également, mais la transgression ne s'arrête pas au pillage et au droit d'auteur : l'outil permet la diffusion massive de textes et d'images et préfigure les pratiques *copyleft*.

En partant de ces présupposés, et sur l'invitation du groupe de recherche Edith consacré à la micro édition à l'École Supérieure d'Art et Design Le Havre-Rouen (ESADHaR), nous avons imaginé pour leur galerie un dispositif destiné à produire, interroger et à mettre en circulation des documents administratifs, sur l'art, scientifiques, politiques ou culturels, sous toutes les formes imaginables : fanzines, tracts, affiches, livres, etc. Le dispositif *Copie Machine*, *Zone de Reprographie Temporaire* prend la forme d'un commerce de quartier proposant des photocopies et d'autres services, sauf qu'ici, tout est gratuit !

1
Marshall McLuhan
et Quentin Fiore,
*The Medium is the
Message*, London,
Penguin, (première
édition, 1967) 1996,
p. 123. "Xerography
—every man's
brain-picker— he-
rals the times of
instant publishing.
Anybody can now
become both author
and publisher. Take
any books on any
subject and
custom-make your
own book by simple
xeroxing a chapter
from this one, a
chapter from that
one — instant steal!"

UN CONTEXTE: CONTRIBUTEURS, USAGERS,
NON-VENDEURS ET FAUX BILLETS



Comptoir de
Copie Machine Rouen
fabriquée par
Olivier Nourisson.
Copyleft Antoine
Lefebvre.

Copie Machine est un projet contextuel répondant à la situation du quartier périphérique de la Grand'Mare sur les Hauts de Rouen où la galerie Plot HR est implantée au milieu de quelques commerces de proximité.

Plus précisément, *Copie Machine* se situe à l'entrée de la dalle commerciale du quartier, entre la boucherie et le parking, et sa vitrine donne sur l'espace extérieur où un groupe de jeunes traîne et trafique quotidiennement : de fait, ils sont nos premiers visiteurs et des usagers fidèles comme nous l'explique Catherine Schwartz :

*Ils ont utilisé la zone de manière quotidienne,
l'un d'entre eux a créé des affichettes de messages
personnels qu'ils ont ensuite collées à l'entrée d'immeubles.
Ils ont participé à l'improviste au workshop proposé
aux étudiants par Antoine Gautron Verhelle sous*

*le passage en extérieur. Après une discussion sur les copieurs couleur qui se bloquent quand ils reconnaissent de l'argent, et encouragés par ma contribution (un billet de 20 euros photocopié en compagnie de sa propre copie), ils ont commencé à produire une petite fortune en billets de vingt d'une seule face en noir et blanc, filmant ensuite la liasse et la publiant sur Snapchat. Le plus drôle est qu'ils ont oublié leur billet sur la vitre du copieur : un original comme un autre. Je l'ai scotché à la vitrine. Ils sont revenus en courant et en bande une heure plus tard, un peu moins contents d'eux.*²

En dehors de cette proximité immédiate, le projet est accueilli et connu dans le quartier grâce à une publicité créée par deux étudiants de l'ESADHaR et diffusée sur la radio locale HDR. Des affichettes fluos sont également créées par l'un des membres du groupe Edith et disséminées sur les vitrines des quelques commerçants encore en place sur la dalle. Le jour de l'inauguration, nous sommes invité·e·s à présenter en direct le projet sur la radio locale HDR, dans l'émission culturelle quotidienne.

Dans ce contexte, *Copie Machine* propose un service de reprographie inexistant jusque-là. L'accueil est assuré tour à tour par une équipe de non-vendeurs à mi-temps composée du responsable du Plot HR, d'un stagiaire et du groupe Edith, étudiants et coordinateurs confondus. Chacun·e peut venir photocopier ses documents à partir de 0,00€ TTC, comme l'annonce la brochure tarifaire. En plus de proposer aux habitant·e·s du quartier, aux étudiant·e·s en art, aux passant·e·s et aux visiteur·se·s des photocopies et reliures gratuites, *Copie Machine* propose également une sélection de contributions originales, textes et images produits pour l'occasion par des artistes, auteur·trice·s et théoricien·ne·s invité·e·s, que tout le monde est invité à copier et à s'approprier, en réalisant une publication. Un massicot, une machine à relier, des ciseaux, de la colle, des tampons sont accessibles sur simple demande. Une machine à café filtre est également à disposition contribuant à nourrir rencontres,

2
Sauf mention contraire, tous les récits en exergue sont de Catherine Schwartz co-coordinatrice d'Edith et bibliothécaire de l'école.

3
Hakim Bey, *Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia, (première édition, 1985) 2003, p. 40.
"Is it possible to create a SECRET THEATER in which both artist & audience have completely disappeared—only to reappear on another plane, where life & art

have become the same thing, the pure giving of gifts?"

4
Ibid., p. 129.
"Is it possible to imagine an aesthetics that does not engage, that removes itself from History and even from the Market? Or at least tends to do so? Which wants to replace representation with presence? How does presence make itself felt even in (or through) representation?"

5
Ibid. "A microcosm of that 'anarchist dream' of a free culture".

échanges et conversations se calquant sur le rôle d'un magasin de proximité.

La sandwicherie située en face, en aimable nouveau voisin, nous prêta spontanément des couverts, et d'autres petits accessoires, le soir de l'inauguration. Et je choisis ce terme à mon escient parce que c'était bien davantage une inauguration de magasin qu'un vernissage, en dépit de la présence d'un nombre un peu concentré d'artistes. La radio des Hauts de Rouen interviewait en direct plusieurs membres d'Edith à ce sujet quand les visiteurs ont commencé à arriver.

Le sous-titre *Zone de Reprographie Temporaire* est une référence transparente pour qui connaît le concept de TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) du théoricien anarchiste Hakim Bey. Pour lui, on pourrait arriver à « créer un théâtre secret, dans lequel l'artiste et le public auraient complètement disparu – pour réapparaître ensuite sur un autre plan où l'art et la vie seraient la même chose, un échange de présents. »³ Cela correspondrait à faire de chacun un acteur du monde et de sa propre vie. Désignant ainsi les espaces de contestation, les squats et autres contre-espaces, Bey interroge sur la possibilité « d'imaginer une esthétique qui n'implique pas, qui se détache de l'histoire, et même du marché? Ou qui vise cet objectif? Qui chercherait à remplacer la représentation par la présence? »⁴ Pour Bey, la réponse à ces questions est la TAZ, qu'il définit comme « un microcosme de ce "rêve anarchiste" de culture libre ». ⁵ Cette idée d'une confusion entre l'art et la vie (ou la réalité) est un rêve utopique, et même anarchiste qu'on retrouve chez de nombreux artistes d'avant-garde des années 1960 et 1970, en particulier dans le groupe Fluxus. Cette fusion fait de l'art une arme politique, puisque dans cette nouvelle configuration, c'est l'art qui dans sa réalisation organise la vie quotidienne.

La proposition s'est si bien inscrite dans cette vie que les habitants vinrent dès le premier jour photocopier un passeport, un avis d'imposition, plus tard une lettre manuscrite, le manuel d'un synthétiseur rare, etc.

Ou absolument tout ce qui leur tombait sur la main, comme le petit Nicolas D., un habitué du Plot, qui fut le plus grand consommateur de toner de l'expérience et revint presque chaque jour. La gratuité, le caractère subventionné d'Edith, n'était pas compliquée à expliquer. Et elle n'empêcha pas du reste quelques-uns des usagers de se comporter à peu près aussi mal avec nous qu'avec d'autres vendeurs ou prestataires, ce qui était tout compte fait assez bon signe.

UNE PROPOSITION AMBIGÜE: À LA FOIS ART
ET NON-ART



Pat McCarthy,
Stitching Station
à *Copie Machine*
Rouen en 2017.
Copyleft Antoine
Lefebvre.

Organisant cette imbrication entre l'art et la vie quotidienne, *Copie Machine* est une proposition renvoyant à ce que le critique d'art Stephen Wright nomme des pratiques artistiques à l'échelle l:l qu'il qualifie, à l'instar des ready-mades duchampiens, comme « positivement redondantes », ou « ontologiquement doubles », dans la mesure où elles sont à la fois la chose qui conserve ses qualités d'usage et la chose en tant qu'œuvre d'art : « Ces pratiques sont tout à la fois ce qu'elles sont, et des propositions de ce qu'elles sont. Elles utilisent pour ainsi dire, le territoire comme sa propre carte. À quoi ressemblent ces pratiques à l'échelle l:l ? À rien d'autre que ce qu'elles sont effectivement ; en tout cas, elles ne ressemblent sûrement pas à l'art ». Dans ces œuvres concrétistes,

6

Stephen Wright,
« Opérer à l'échelle
l:l », *Optical Sound*,
n°1, automne 2013,
Paris, p. 94. Sur les
œuvres concrét-
tistes, voir George
Maciunas, « Néo-da-
da dans la musique,
le théâtre, la poésie
et les beaux-arts »
[1962], *Fluxus Dixit*,
Une anthologie vol. 1,
[textes réunis et
présentés par
Nicolas Feuillie],
Dijon, Les presses
du réel, 2002,
p. 146.

qui remplacent la représentation par la chose elle-même, le « coefficient de visibilité spécifique étant tactiquement affaibli », l'œuvre se confond avec le réel. ⁶

Ce projet pensé en dehors de l'économie attentionnelle de l'exposition s'est construit sur une volonté d'échapper à l'art, tout en opérant néanmoins dans la galerie d'une école d'art qui le valide *de facto* en tant que proposition artistique. Notre ambition est de détourner l'usage habituel d'une galerie et d'inviter des artistes et penseurs non pas à nous fournir des œuvres mais des contributions sous forme de documents numériques à utiliser et à reproduire selon l'usage de la culture libre.

Certains artistes producteurs d'œuvres utiles et utilisables sont invités à réaliser des « interventions » dans l'espace de *Copie Machine* pour constituer le mobilier ou les objets usuels de la boutique. Aucun cartel n'indique qu'il s'agit là du travail d'un artiste renforçant ainsi l'effet « magasin ».

L'intégralité du mobilier de la boutique, du comptoir au support de la machine à café a été fabriquée par Olivier Nourisson, dont les œuvres incitent souvent à l'usage. Invitées à concevoir une signalétique sur la vitrine, le duo Prioux et Peixoto retourne la situation en se déplaçant depuis Paris pour la nettoyer. Cette action évoque dans un autre registre le *Maintenance Art* de l'artiste conceptuelle Mierle Laderman Ukeles qui réalise l'œuvre *Washing/Tracks/Maintenance: Outside (July 23, 1973)*, en nettoyant les marches du Wadsworth Atheneum Museum of Art, plutôt que d'exposer à l'intérieur.

On compte également parmi les interventions : l'annonce radiophonique enregistrée par les étudiant·e·s membres d'Edith et diffusée sur la radio du quartier, une station de reliure au fil dentaire de l'américain Pat McCarthy, un tampon et des flyers d'AGV, des tasses et présentoirs réalisées dans un workshop de céramique avec l'artiste américain JJ Peet et des post-it de

l'artiste éditrice Marie Sochor. Catherine Schwartz, quant à elle, a créé un site internet pour la boutique, le panneau des prix et des échantillons tel qu'il existe chez certains reprographes et une brochure listant les services et les prix : *Tout à 0,00€ TTC.*

Derrière la large vitrine du Plot HR, toutes ces interventions recréent l'esthétique familière d'un magasin de reprographie renforçant l'ambiguïté entre proposition artistique et commerce de proximité. Les contributions et interventions des artistes se fondent dans un espace utilisé par les visiteurs où le coefficient d'art diminué perd tout simplement de son importance.

Un visiteur un peu âgé, venu uniquement pour faire des photocopies, et auquel nous n'avions pas encore donné plus de précisions nous félicita pour «l'exposition». Nous en avons été très heureux, car il n'était pas nécessaire de préciser ou de justifier qu'il s'agissait d'art, dans un contexte où certaines œuvres «in situ» ou «parlant du quartier» ont eu parfois, on l'imagine, un peu plus de mal à être considérées «comme telles». Cette forme, donc, et le travail mené pendant des années par le Plot ont rendu cette «évidence» possible, très agréable à constater dans les propos des habitants. Mais bien entendu, c'était aussi un risque dans ce contexte, d'autres ont sincèrement regretté que cela «ferme» (d'autant qu'il s'agissait de la dernière exposition au Plot).

Ce projet révèle la finesse de la frontière entre l'art et le non-art. Frontière qui pour Jean-Claude Moineau est très poreuse : «ce n'est pas seulement l'art qui se modèle sur le sans-art. En fait, dans le sans-art, c'est toujours l'art qui résiste à l'art. C'est dans le sans-art qu'il faut aller chercher l'art.»⁷ Cette frontière est à la fois imaginaire et subjective, puisqu'il suffit en général qu'une seule personne considère quelque chose comme de l'art pour que cette chose le devienne, au moins aux yeux de cette personne.

7
Jean-Claude Moineau, «Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes», *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Paris, éditions ère, 2007.

8
Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2014. "Usership represents a radical challenge to at least three stalwart conceptual institutions in contemporary culture: spectatorship, expert culture, and ownership." Il faut noter ici que le néologisme anglais *usership*, ne désigne pas exactement l'usage, mais le fait d'être usager.

UNE INCITATION À L'ACTION: COPYLEFT
ET DO IT YOURSELF



Gilles Blanchard
(Pierre et Gilles)
à *Copie Machine*
Perpignan en 2018.
Copyleft Antoine
Lefebvre.

Débarrassés de leur condition de spectateur, les visiteurs de *Copie Machine* sont ainsi invités à renoncer à la passivité du regardeur pour devenir usagers. Dans son texte *Toward a Lexicon of Usership* (*Vers un lexique de l'usage*) publié à l'occasion du *Museum of Arte Util* à Eindhoven, Stephen Wright déclare que «L'usage représente un défi radical pour au moins trois institutions conceptuelles de la culture contemporaine : le spectateur, la culture de l'expertise et la propriété.»⁸

L'accueil dans la Zone Temporaire était assuré par des étudiants membre d'Edith, par un étudiant de l'ESAD Talm Le Mans, par des artistes de passage, comme Demi Tour de France, et par Dominique De Beir et moi-même. Nous avons tous également utilisé les outils mis à la disposition du public, tout en offrant un service dans ce cadre particulier. La gratuité des photocopies était l'occasion de solliciter la participation des visiteurs, encouragés à utiliser le copieur pour offrir une «contribution» à Copie Machine, de la copie de leur exemplaire d'origine à l'expérimentation avec le copieur. Beaucoup mirent pour la première fois leurs mains sur la vitre, et peu d'entre eux étaient familiers

de cet appareil, rendu moins courant par les outils contemporains du bureau. Toucher un copieur, être laissé seul avec lui, fut une expérience souvent impressionnante et riche d'effets. Un grand nombre de documents anonymes ont été ainsi recueillis, qui ne distinguent pas les contributions réalisées sur place par des habitants, des artistes et des étudiants en art.

Imaginé par deux artistes éditeur·trice·s produisant des fanzines, *Copie Machine* repose également sur le principe du *Do It Yourself*. Le but du fanzine est de « faire soi-même » son propre magazine, avec les moyens du bord, c'est-à-dire la plupart du temps avec des ciseaux, de la colle et une photocopieuse, mais plus que cela, il s'agit de produire sa propre culture comme le dit Teal Triggs dans *Fanzines, La Révolution du DIY*: « Les producteurs de zines choisissent de créer la culture qui les entoure plutôt que d'en être simplement consommateurs. »⁹ À l'opposé de la culture de l'expertise évoquée par Wright, le fanzine est créé par des fans, des amateurs au sens étymologique, qui partagent leur amour, leur passion pour un sujet.¹⁰

L'éthique *DIY* repose sur une incitation à agir qui passe par une démythification de l'acte créateur, pour Fabien Hein, c'est « un rapport au monde » qui imprègne tous les différents aspects de la vie de ses partisans, à la manière d'un « leitmotiv », comme un « mantra » qui régirait leur quotidien.¹¹ Les acteurs du *DIY* tentent de ne plus subir le monde qui les entoure, mais plutôt d'agir sur lui en édictant leurs propres règles. Pour Fabien Hein, « La vulgate punk ne fait que confirmer le passage d'une culture de la consommation à une culture de la participation. »¹² Le *Do It Yourself* contient donc en lui un potentiel, une invitation permanente, que le visiteur de *Copie Machine* peut mettre en action pour se transformer en usager par le biais de la photocopieuse et devenir partie prenante de *Copie Machine* via les principes du *copyleft*.

9
Teal Triggs,
*Fanzines,
La Révolution du DIY*,
Paris, Pyramid,
2010, p. 12.

10
Sur l'amateur
et l'économie
de contribution,
nous renvoyons
au réflexion de
Bernard Stiegler,
notamment dans
Bernard Stiegler,
« Shakespeare
to peer », *Laura n°10*,
Tours, Octobre
2010 - Mars 2011,
non paginé.

11
Fabien Hein,
Do It Yourself,
*Autodétermination
et culture punk*,
Congé-sur-Orne,
Le passager
clandestin, 2012,
p. 9.

12
Ibid., p. 39.

13
Voir
<http://artlibre.org>
Consulté le
15/11/2019.

14
GNU General Public
License est la
licence qui règle-
mente les logiciels
libres, elle a été
rédigée par Richard
Stallman et Eben
Moglen.

15
Voir [http://www.
artlibre.org](http://www.artlibre.org)
Consulté le
15/11/2019.

16
Pour plus plus
d'information
et pour télécharger
la version numé-
rique du catalogue
copyleft, consultez
le blog de
Copie Machine sur
[http://copie-machine.
tumblr.com](http://copie-machine.tumblr.com)
Consulté le
15/11/2019.

17
Stephen Willats
« Xerox as an agent
of social change »,
in *Xerography*,
Michelle Cotton
et Nicole Yip (ed.),
Colchester,
Firstsite, 2013,
non paginé.

Au sein de *Copie Machine*, tout document mis à disposition et utilisé l'est sous *Licence Art Libre* consistant en une « liberté d'usage, de copie, de diffusion, de transformation et interdiction d'appropriation exclusive ». ¹³ Elaborée par des informaticiens du logiciel libre, des juristes et des artistes, la *Licence Art Libre*, inspirée de la licence GNU GPL créée par Richard Stallman ¹⁴, est en préambule explicitée ainsi : « avec le développement du numérique, l'invention d'internet et des logiciels libres, les modalités de création ont évolué : les productions de l'esprit s'offrent naturellement à la circulation, à l'échange et aux transformations. Elles se prêtent favorablement à la réalisation d'œuvres communes que chacun peut augmenter pour l'avantage de tous. » ¹⁵

QUESTIONNER LE DOCUMENT: DES CONTRIBUTIONS AU CATALOGUE

On trouve tous types de documents parmi les contributions produites pour *Copie Machine* dont les visiteurs sont invités à s'emparer, parmi lesquels, des tracts, un sac plastique recouvert d'un poème, des notes manuscrites, des photographies et photocopies de pages de livres, un manuel pour fabriquer un transistor, des trames, une petite annonce, un essai visuel, des affiches, des textes et bien évidemment, des photographies, des dessins et autres productions graphiques.

Le catalogue de *Copie Machine* réunissant 55 contributions et 6 interventions a été produit, imprimé et relié sur place à 99 exemplaires. ¹⁶ Il se finit sur notre contribution, un extrait d'un texte de Stephen Willats, traduit par nos soins, « La photocopie comme agent de transformation social ». Rédigé en 1992 ce texte pertinent reste d'actualité malgré l'essor des technologies numériques et d'impression domestique. ¹⁷ Alors que les pratiques *copyleft* sont devenues courantes dans les nouvelles technologies, *Copie Machine* a donné l'occasion à un public spécifique de les expérimenter en direct.

Les habitants-usagers étant les premiers visiteurs de ce dispositif, nous laissons le dernier mot à l'un d'eux :

Dans tous les cas, je suis décidé à rétablir la vérité, en espérant que vous ayez la bienveillance de prendre en compte ce courrier. Mes Respects. P.S. Vous n'êtes pas sans savoir que je n'ai pas Internet (manque de moyens financiers). Contribution anonyme d'une personne « connue dans le quartier » (SIC) qui a proposé de nous laisser cette partie d'une lettre copiée.

ÉPILOGUE



Devanture de
Copie Machine
Rotterdam peinte
par Ewoud Van
Rijn en 2019.
Copyleft Antoine
Lefebvre.

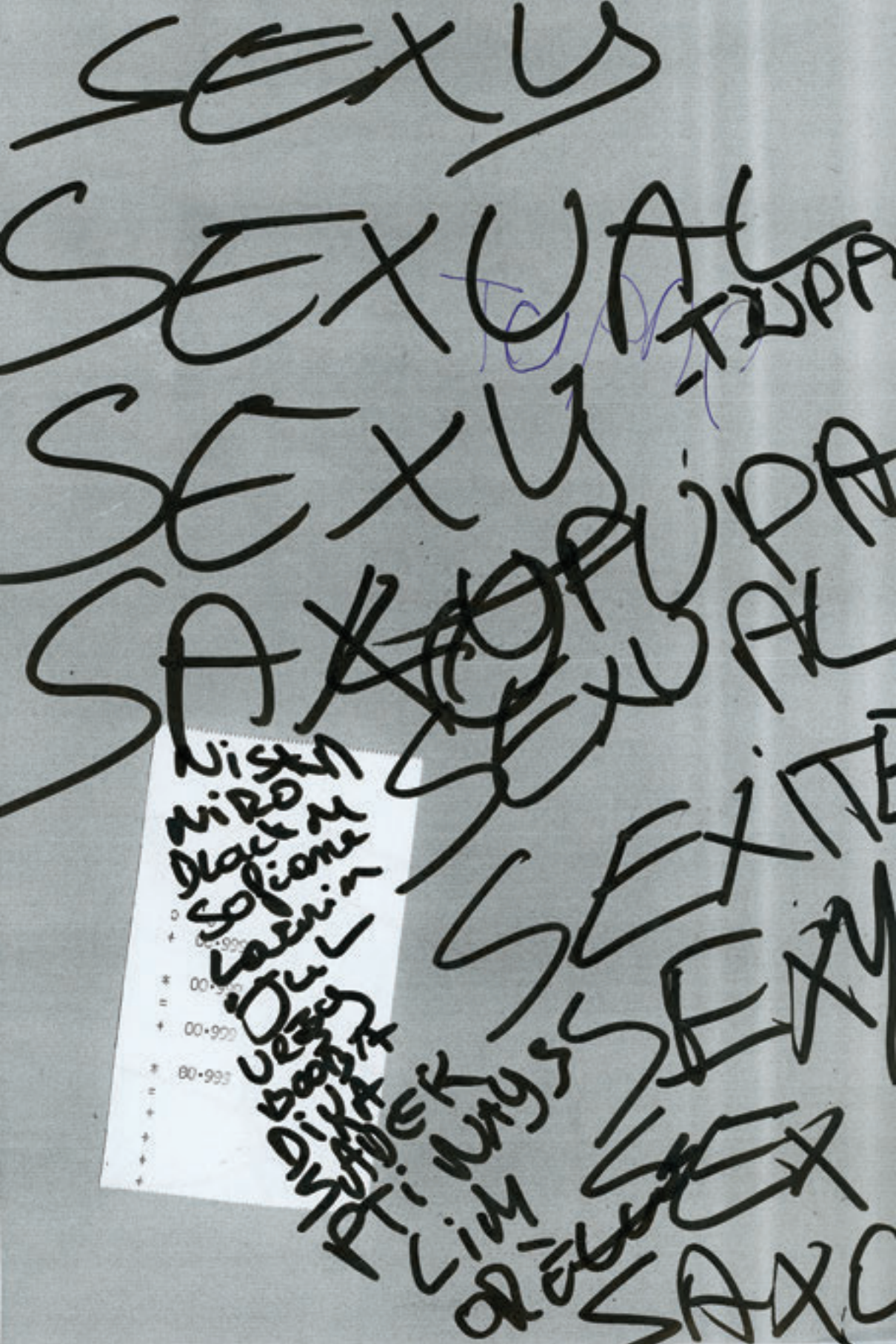
Paradoxalement, ce projet contextuel répondant à une situation particulière a été invité à se reproduire dans d'autres lieux et villes : à Perpignan dans le cadre du FILAF en 2018. Cette édition, dans des circonstances plus événementielles, pendant trois jours, a vu la naissance d'une contribution exceptionnelle du duo Pierre et Gilles. Nous les avons littéralement photocopiés pour documenter leurs tatouages transformant ainsi la situation en une séance d'acrobatie donnant naissance au fanzine *Toto* du nom de leur petit chien. Puis c'est à Printroom à Rotterdam, que *Copie Machine* a répondu à l'invitation de Karin de Jong en mars-avril 2019. Dans cette librairie spécialisée dans les publications d'artistes, le dispositif

trouvait naturellement sa place, car à cause de son nom, de nombreux visiteurs prenaient déjà cette librairie pour un magasin de reprographie ! Chacune des nouvelles occurrences du projet donne lieu à de nouvelles contributions et configurations en dialogue avec la structure accueillante, ainsi qu'à la publication d'un catalogue mis à jour. Ainsi, Karin de Jong a invité une trentaine d'artistes Rotterdamois et internationaux à enrichir le projet de leur contribution.

ONT CONTRIBUÉ À COPIE MACHINE JUSQU'ICI :

AGV, Anonyme, Atelier I7 I7, Lisa Anne Auerbach, Pierre Belouin & François Coadou, Natalia Bobadilla, Amir Brito Cador, Kate Briggs, Leszek Brogowski & Aurélie Noury, Camille Carbonaro, Aymeric Chaslerie, Alex Chevalier, Rodolphe Cobetto-Caravanes, Sylvain Couzinet-Jacques, Nicolas Daubanes, Dominique De Beir, Arnaud Desjardin, Demi Tour De France, Barbara Denis-Morel, Nil Dinç, Damien Dion, Sophia Djitli, Nico Dockx, documentation céline duval, Vanessa Dziuba, El Corruptor, Arnaud Elfort, ExposerPublier, Ryan Foerster, Anne Valérie Gasc, gerlach en koop, Gloria Glitzer, Misha Golebska, Mattias Gunnarson, Charlotte Hubert, Farah Khelil, Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum, Wil van Iersel, P. Nicolas Ledoux, Cary Loren, Laurent Marissal, Sara Mackillop, Nicole Martens, Stefan Marx, Maycec, Pat McCarthy, Ghislain Mollet-Viéville, Antoine Moreau, Fraser Muggeridge, Omnivorous Persona, Andrée Ospina, Mark Pawson, Pierre et Gilles, Just Quist, Océane Ragoucy, Julie Redon, Jean-François Robic, Lucie Rocher, Benjamin Sabatier, SAEIO, Cédric Schonwald, Catherine Schwartz, Seitoung, Marie Sochor, Sun7 (Marie Glasser, Mattéo Tang, Carine Klonowski), Temporary Services, Melchior Tersen, Ségolène Thuillart, Mathieu Tremblin, Dennis Tyfus, Thomas Walkaar, Eric Watier, Erik van der Weijde, Werker, Ian Whittlesea, Nayel Zeaiter, Fabio Zimbres.

Doubles pages suivantes, contributions des visiteurs de *Copie Machine* Rouen.





NIKOLAS

NIKOLAS

HAÏTIE

CARTE DE SÉJOUR

918065066



SIGNATURE ET CACHET
DE L'AUTORITÉ

Pour la prise en charge
Le Directeur de la DMS

[Signature]

M. RENAUD

FAIT A ROUEN
LE 24/11/2017

VALABLE JUSQU'AU 23/02/2018

25317695

IMPRIMERIE NATIONALE - Version 1016 - 04/02/2014 - 201701



RADIAN

Le dossier *Varia* est composé d'articles et de textes concernant des recherches et des projets en cours menés individuellement ou dans le cadre de laboratoires de recherches des établissements partenaires du Doctorat RADIAN (Recherche, Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie).

Ces contributions proposent une ouverture et couvrent une vaste palette de questions ayant trait aussi bien au statut des *images énergétiques* remettant en question la traditionnelle distinction arts du temps/arts de l'espace (Arnaud François, *L'espace de l'oubli*), aux discussions sur le rôle de l'art moderne dans le renouvellement du capitalisme (Laurent Buffet, « *Critique sociale* » versus « *critique artiste* » : *une fiction sociologique*), qu'au statut paradoxal des *travailleurs de l'art* refusant la hiérarchie et vulnérables aux fluctuations du marché, et pourtant prêts à travailler gratuitement (Michał Kozłowski, *Le chantier d'images et ses ouvriers - le regard de l'Est*). Les deux textes suivants discutent, quant à eux, des attitudes artistiques : que ce soit la sortie de l'atelier et de la galerie et le travail *in situ* (Jean-Louis Vincendeau), ou bien la convivialité comme forme d'usage des outils libres et open source dans la création (Bachir Soussi-Chiadmi). Ou l'assemblage comme mode d'existence artistique (Stephan Köhler).

Le dossier se termine par une double présentation du travail de l'artiste béninois Georges Adéagbo (par Colette Hyvrard et Stephan Köhler), qui a traité à l'assemblage comme mode d'existence artistique.

Parallèlement au colloque *L'image sans qualités* auquel il a pris part, Georges Adéagbo, invité à Rouen par le LABO VOIR, a exposé son travail en 2018 simultanément dans trois lieux... dans trois lieux rouennais : au Centre André Malraux, à l'ESADHaR et au Musée des Beaux-arts.





En introduction de la *Critique de la raison pure*, l'« Esthétique transcendantale » pose les deux formes *a priori* de la sensibilité que sont l'espace pour les sens externes et le temps pour les sens internes. Une quinzaine d'années avant Kant, dans son *Laocoon*, Lessing avait déjà posé une distinction similaire en art, notamment entre la spatialité de l'image picturale et la temporalité de l'image poétique. Il convient de constater que la grande créativité artistique du XX^e siècle provient de la remise en question de la distinction entre les arts de l'espace (architecture, sculpture et peinture) et les arts du temps (musique et poésie). L'hypothèse est que cette redistribution provient de la puissance d'action, sur l'esprit, des *images énergétiques* qui ont été inventées durant cette période : cinéma et télévision, puis vidéo. Le cinéma a inscrit l'espace dans le temps. La télévision a achevé le mouvement en transfigurant l'espace en dimension de l'instant. Le temps des sens internes sort largement gagnant en devenant la condition de l'espace. Il en résulte l'oubli de l'espace en tant que forme *a priori* des sens externes, identifié autant par Lessing dans la connaissance sensible que par Kant dans la connaissance rationnelle. Ce qui signifie que l'esthétique ne connaît plus l'espace en soi qui pourtant donne accès à la pleine présence du monde extérieur, à sa permanence et à sa propre nature. L'article conclut en postulant que, pour redécouvrir l'espace des sens externes, il faut alors découvrir qu'il existe également un espace des sens internes ; ce que Kant, dans un souci de connaissance rationnelle, a évacué alors même qu'il avait été analysé par Lessing en observant d'une manière quasi scientifique l'espace des images mentales provoquées par la poésie.

architecture,

art,

cinéma,

espace,

esthétique,

image,

imagination,

musique,
poésie,
sensation,
science,
télévision,
temps

¹
 Emmanuel Kant,
*Critique de la faculté
 de juger* (1790), Paris,
 éd. Vrin, 1986.

²
 Emmanuel Kant,
*Critique de la raison
 pure* (1781), Paris,
 éd. GF-Flammarion,
 1987.

³
 Gotthold Ephraim
 Lessing, *Laocoon*
 (1766-1768), Paris,
 éd. Hermann, 1990.

⁴
 Arnaud François,
*Enquêtes sur
 l'imagination
 architecturale – de
 l'opéra au cinéma
 sonore*, Paris,
 éd. L'harmattan,
 2017.

⁵
 Hugo Münsterberg,
*Psychologie
 du cinématographe*
 (1916), Paris, éd.
 De l'incidence, 2010.

⁶
 Elie Faure,
*Pour le septième art
 – écrits sur le cinéma*

L'objectif de cet article est de problématiser le processus esthétique qui a abouti, au cours du XX^e siècle, à ne pouvoir considérer l'espace que comme une dimension du temps et même, littéralement, à oublier l'espace. Afin de prendre conscience de cet oubli, nous allons revenir au début de l'esthétique en tant que discipline philosophique, et notamment à la pensée d'Emmanuel Kant, non pas à son texte concernant directement l'esthétique, la *Critique de la faculté de juger*¹, mais à la *Critique de la raison pure*.² Nous limiterons l'analyse à l'introduction de cette œuvre incontournable, l'*Esthétique transcendantale*, qui pose les deux formes a priori de la sensibilité, l'espace pour les sens externes et le temps pour les sens internes. La structure du sensible sera ensuite mise en relation avec une distinction similaire proposée une quinzaine d'années auparavant dans le *Laocoon*³ de Lessing, non pas du point de vue philosophique, mais du point de vue des images. Puis, nous poserons l'hypothèse que l'oubli de l'espace provient de la puissance d'action des « images énergétiques » sur la conscience. Ce néologisme, forgé lors de la rédaction d'« Enquêtes sur l'imagination architecturale – de l'opéra au cinéma sonore »⁴, regroupe la famille

des images dynamiques, lumineuses et diaphanes : lanterne magique, cinéma, télévision et vidéo. L'analyse de la puissance d'action de ces images commencera, en rapport au *Laocoon*

de Lessing, avec le spectacle de la lanterne magique. Puis, elle fera appel à la *Psychologie du cinématographe*⁵ de Münsterberg et aux écrits sur le cinéma⁶ d'Elie Faure, auteur d'une célèbre histoire spirituelle de l'art. L'action de la télévision sera abordée avec Marshall McLuhan dans *Pour comprendre les médias*⁷ et *La galaxie Gutenberg*.⁸ Le pouvoir de la vidéo ne sera évoqué qu'en tant qu'extension de la télévision.

L'ESPACE EXTÉRIEUR ET LE TEMPS INTÉRIEUR

L'« Esthétique transcendantale » présente les deux formes *a priori* de la sensibilité que sont l'espace et le temps. Pour Kant, « transcendantal » signifie une connaissance qui ne porte pas sur les objets mais sur notre manière de les connaître. Les formes *a priori* du sensible ne sont pas sensibles, elles structurent le sensible. La particularité de l'espace et du temps transcendants est de ne pas provenir de l'expérience empirique de la nature : l'étendue pour l'espace et le mouvement ou la transformation pour le temps. L'espace et le temps comme formes *a priori* de la sensibilité proviennent de l'observation de la vitalité des états intérieurs en rapport à la permanence du monde extérieur.

L'observation des états internes fait constater que l'esprit est livré à des impressions singulières provenant du monde extérieur et qui le touchent dans l'instant. La vie de l'esprit commence dans l'évanescence perpétuelle de ses représentations. L'activité de l'imagination transcendantale joue un rôle central dans la connaissance, celui de pouvoir lier la succession des impressions. Le temps interne est celui de la succession liant les instants. Tous les états internes de l'esprit, sensation, imagination, entendement, apparaissent successivement dans le temps. L'esprit est une chose qui, en soi, n'existe que dans le déroulement du temps et développe ses pouvoirs dans le temps. Si le temps est la forme *a priori* des sensations internes, l'espace est la forme *a priori* des sensations externes.

Là encore, l'espace n'est pas celui habituel de l'étendue de l'expérience empirique. Si l'esprit ne peut avoir affaire qu'à lui-même dans ses états internes, donc l'entendement qu'à des représentations intérieures, il est également spontanément doté de ce qu'on pourrait appeler un principe de réalité indiquant, par la forme *a priori* de l'espace, que les impressions sensibles instantanées proviennent de choses extérieures en soi bien réelles.

Kant prend garde de bien distinguer l'évanescence et la temporalité des états intérieurs de la permanence, la résistance et la matérialité des choses du monde extérieur. Il considère même que c'est en rapport à la permanence du monde extérieur que se reconnaît toute la vitalité des états internes.

L'identification et la distinction des deux formes *a priori* de la sensibilité, l'une pour le sens externe, l'espace, et l'autre pour le sens interne, le temps, va avoir des conséquences considérables en hissant l'esthétique au rang de véritable discipline philosophique. Or, il convient de constater qu'une quinzaine d'années auparavant, dans son *Laocoon*, Lessing proposait une distinction similaire mais du point de vue de l'image. La réflexion permet de saisir au plan du sensible ce que Kant a volontairement situé au plan théorique et conceptuel afin de rester dans le domaine de la connaissance rationnelle. Lessing distingue les caractéristiques des arts de l'espace de celles des arts poétiques dans leur manière de visualiser le réel. L'auteur s'oppose à l'assimilation de l'image de la peinture à celle la poésie, le fameux « *Ut pictura poësis* » - « la poésie est comme la peinture » d'Horace, qui sera étendu par Plutarque considérant que « la poésie est une peinture parlante, la peinture est une poésie muette ». Ce rapprochement théorisé depuis l'Antiquité a été réactivé à la Renaissance. Lessing critique cette assimilation en identifiant les différences entre ces deux formes d'image. La distinction entre les arts de la vue et ceux de la parole repose sur l'idée que la finalité de la poésie reste malgré tout de provoquer dans l'esprit une image qui pourrait s'apparenter à l'image picturale. Pour les deux, il s'agit de restituer la présence des choses absentes, l'une en tableau réel, l'autre en vision mentale.

L'originalité de la réflexion consiste à saisir les particularités de l'image mentale ; ce que les Anciens, rappelle-t-il, appelaient « phantasme » ou « *enargeia* », sorte de rêve éveillé qui semble mettre en présence réelle des corps.

Lessing regrette qu'à son époque on parle à ce sujet de «tableaux poétiques» car la notion de «tableau» convoque la peinture alors que celle d'«enargeia» permet de saisir directement la nature du monde de l'imagination. Dans l'Antiquité, «enargeia» signifiait «évidence». Ce sont les images que le discours fait apparaître à l'esprit comme si elles étaient perçues par la vue. Cette perception mentale est si évidente qu'elle donne l'impression d'être en présence des événements eux-mêmes en procurant les mêmes émotions; proximité de la perception à l'imagination qui est particulièrement importante à reconsidérer pour en saisir les différences.

« Le terme enargeia, formé sur l'adjectif argos (clair, brillant), insiste sur le caractère brillant et immédiatement reconnaissable de l'objet qui apparaît : l'objet enarges se donne à voir dans tout son éclat et s'impose avec force au sujet qui le perçoit. »⁹ L'«enargeia» (évidence) a souvent été rapprochée de «energeia» (mouvement et action). L'évidence des visions mentales est toujours dynamique, en mouvement, énergétique. L'«energeia» (énergie) est une caractéristique de l'«enargeia» (évidence). L'imagination met en présence de la dynamique des choses et des événements dans l'intensité des émotions. Il était reconnu dans l'Antiquité qu'une bonne poésie devait donner l'impression d'éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes, au point de cesser d'avoir conscience que cette illusion provient des mots. Le phénomène d'«enargeia» rappelle l'existence de deux modes de perception ouvrant sur deux mondes, celui des sens externes et celui des sens internes. Lessing retrouve dans toute son actualité les proximités et les différences entre les images matérielles et les images poétiques dans leur manière de représenter le réel et la vie physique. La particularité de son approche est de considérer que l'image mentale ne donne pas à voir un autre monde mais bien la réalité physique perçue par un œil intérieur. Et cette image intérieure, note-t-il, est même plus naturaliste que l'image fixe de la peinture, car elle est en mouvement. C'est elle qui est la mieux

9

Juliette Dross,
« Texte, image,
imagination,
le développement
de la rhétorique
de l'évidence à
Rome », dans *Pallas*
- revue d'études
antiques, n° 93,
2003.

10

Lessing, *Laocoon*,
op. cit., p. 120.

adaptée pour représenter la vitalité et l'intensité d'une scène ainsi que les actions et les émotions dans leurs modifications. L'image poétique permet également de se promener à travers toute une galerie de «tableaux». Finalement, la poésie représente une action visible en mouvement et surtout (et c'est en cela qu'il annonce Kant) progressive, dont les parties se présentent successivement dans le temps. Au contraire, la peinture ne peut évoquer une action qu'à travers des formes fixes et permanentes perçues à partir d'un seul point de vue et dans un seul instant. Lessing rappelle les particularités de la peinture qui consistent à pouvoir représenter simultanément les différents éléments et corps d'une scène qui se déploient par juxtapositions dans l'espace. La peinture compose des objets associés dans l'espace alors que la poésie donne à voir dans le temps des éléments successifs.

*Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc, les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie.*¹⁰

Il en résulte que, pour déployer toute la puissance de son art, le poète ne doit pas chercher à décrire visuellement les corps; car pour composer la vision d'ensemble, l'auditeur doit mémoriser ces différents éléments, ce qui est quasiment impossible. Il est au dessus du pouvoir de l'imagination humaine de se représenter l'effet commun produit par une bouche, un nez, des yeux décrits par la poésie. Le caractère consécuteur du langage n'arrive pas véritablement à retrouver le caractère de coexistence du corps. En poésie, l'évocation des corps n'est réellement efficace qu'à partir des actions ou des effets produits par leur beauté: le plaisir, l'attraction, l'amour, le ravissement. Si la finalité du peintre est d'atteindre la beauté matérielle par la concordance de diverses parties que le regard embrasse ensemble, le poète n'a pas à chercher cette

beauté physique. Il peut toutefois transformer la beauté physique en beauté en mouvement qui est la grâce. On se souvient de la beauté de tels yeux non pas pour leur couleur ou forme mais pour leur regard tendre et doux. Il en est de même pour une bouche qui reste en mémoire plus par son sourire gracieux que par son dessin.

La peinture se sert de formes et de couleurs étendues dans l'espace, tandis que la poésie se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps. La transformation dans le déroulement du temps est le domaine du poète, tandis que l'immobilité de l'espace est celui du peintre. Il en résulte que pour atteindre la pleine puissance des arts plastiques et des arts poétiques, les scènes représentées par les couleurs de la peinture, faites pour les yeux, ne doivent pas être de même nature que celles provoquées par les sons de la poésie ou de la musique, faites pour les oreilles. La peinture, correspondant à la vision de l'œil, représente la globalité de l'espace où les corps se montrent simultanément. La différence la plus importante entre la vision de l'œil et l'apparition mentale concerne le temps car l'esprit inscrit la perception dans une temporalité qui lui est propre : la succession. Les images apparaissent au fil du déroulement de la poésie qui correspond au développement de la pensée.

Le *Laocoon* est écrit en pleine vogue et multiplication des genres de spectacles de lanterne magique qui s'orientent de plus en plus vers la représentation de scènes réalistes. En 1774, dans *Les souffrances du jeune Werther*, Goethe écrit à ce sujet : « Les images les plus multicolores brillent sur le mur blanc. Cela fait notre bonheur lorsque, comme de petits garçons naïfs, nous restons là-devant, ravis de ces merveilleuses apparitions. »¹¹ En 1781, l'anglais Louthembourg inaugure l'Eidophusikon, ce qui signifie « semblable à la machine de la nature », un petit théâtre sans acteur exclusivement consacré à ce genre de spectacles lumineux animés à l'aide de mécanismes complexes.

11

J.W. Goethe, cité
par Laurent
Mannoni et Donata
Pesenti Campagnoni
dans *Lanterne
magique et film
peint, 400 ans
de cinéma*, Paris,
éd. La Martinière,
2009, p. 20.

*La « scène » ou l' « écran » – au fond,
était encadrée comme un tableau. [...] Elle transforme
l'habituel décor architectural statique en paysage baigné
dans des clartés changeantes que son invention
de plans successifs devant une toile de fond rend immense. [...] Désormais, les spectateurs viennent rêver devant
des paysages que les effets de lumière, les rideaux de gaze,
les bruitages, la musique animent.*¹²

12

Laurence Chatel
de Brancion,
*La cinéma au Siècle
des Lumières*,
Saint-Rémy-en l'Eau,
éd. Monelle Hayot,
2007, p. 18 et p. 19.

13

Georg Wilhelm
Hegel, *Esthétique*
(1818-1829) Paris,
éd. Classique
de Poche, 1997.

14

Arthur
Schopenhauer,
*Le monde comme
volonté et comme
représentation* (1818),
Paris, éd. PUF, 1992.

L'enchaînement des images lumineuses projetées à travers des vues colorées et translucides propose des récits, souvent de voyage, où les scènes peuvent être animées par tout un ensemble de dispositifs techniques. Le spectacle est souvent accompagné d'un récit oral articulant les vues et de musique les inscrivant dans un flux dynamique et émotionnel.

On peut émettre l'hypothèse que la mode de ces spectacles magiques et merveilleux n'est pas pour rien dans la distinction entre l'immobilité de la peinture et la succession des images poétiques. D'autant plus que la projection lumineuse permettait, par procédé optique, l'agrandissement de détails, comme l'évoque Lessing au sujet des visions intérieures. Il ne semble pas trop péremptoire d'appliquer aux spectacles de lanterne magique le pouvoir qu'Elie Faure va donner un siècle et demi plus tard au cinéma.

L'ESPACE DU MONDE À L'INTÉRIEUR DU TEMPS L'ESPRIT

La distinction entre l'espace et le temps va persister jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Elle sera à l'origine de l'ensemble des grands systèmes esthétiques, notamment ceux de Hegel¹³ et de Schopenhauer¹⁴, et de la classification des arts en art de l'espace (architecture, sculpture et peinture) et art du temps (musique et poésie). L'invention du cinéma est contemporaine de la remise en question de cette distinction. En 1916, dans *Psychologie du cinématographe*, Münsterberg a

précisément décrit le phénomène. Au cinéma, le monde extérieur se moule aux mouvements de la perception.

*Tout se passe comme si le monde extérieur faisait partie intégrante de notre esprit, comme s'il obéissait non pas à ses lois propres, mais aux actes de notre attention.*¹⁵

L'espace devient un milieu dynamique orienté par l'activation du regard alors que, dans la perception commune, l'espace s'impose en tant que milieu global et immobile dans lequel se déplacent les personnages. Le cinéma ne fait pas que reproduire l'espace en mouvement, il dynamise l'espace en le faisant correspondre à notre perception. Le moulage de l'espace sur la dynamique de la perception est la porte d'entrée pour sa mise en correspondance avec l'imagination. Le cinéma a la faculté de s'accorder aux images mentales, de transporter dans d'autres espaces et d'autres temps. Il en résulte que le cinéma brouille structurellement la distinction entre le monde extérieur et le monde intérieur. Si au théâtre nous sentons simultanément que l'espace et les actions sont objectifs autant que l'action de notre attention est subjective, que la réalité du monde extérieur est couplée à la conscience de notre monde intérieur, en revanche cette distinction disparaît au cinéma. Le principe de réalité selon lequel l'observation de la vie des états intérieurs ne peut pas, du point de vue sensible, être confondue avec la permanence, la pesanteur et la stabilité du monde extérieur est battu en brèche.

*L'espace corporel a été éliminé. [...] L'idée d'espace qui nous impose très fortement l'idée de poids, de volume et de substance doit être remplacée par le jeu léger et immatériel de la lumière.*¹⁶

Au cinéma, les événements objectifs du monde extérieur sont arrangés pour s'accorder aux mouvements de l'esprit. Il montre des scènes entrelacées situées à des endroits ou des temps différents, comme l'esprit sautant de centres d'intérêts en centre d'intérêts ou livré aux associations d'idées.

15

Münsterberg,
*Psychologie
du cinématographe,*
op. cit., p. 78.

16

Ibid., p. 137.

17

Ibid., p. 82.

18

Ibid., p. 133.

19

Ibid., p. 165.

*Bref, le cinéma a la capacité d'agir comme notre imagination. Il a la même mobilité que nos idées, lesquelles ne sont pas soumises à la nécessité physique des événements extérieurs mais aux lois psychologiques qui gouvernent leur libres associations. Dans notre esprit, le passé et l'avenir se combinent au présent. Le cinématographe obéit aux lois de l'esprit plutôt qu'à celles du monde extérieur.*¹⁷

*Le cinéma nous raconte l'histoire humaine en surmontant les formes du monde extérieur, à savoir le temps, l'espace et la causalité, en adaptant les événements aux formes du monde intérieur, c'est-à-dire l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion.*¹⁸

Les notions de *temps* et d'*espace* font ici appel à la conception courante de l'espace et du temps empiriques, du mouvement et des transformations dans la nature. Münsterberg convoque le temps interne de l'esprit, la succession, en remarquant qu'au cinéma les objets se succèdent à la même place, comme si la résistance du monde matériel avait disparu, et aussi que les différentes substances pouvaient s'interpénétrer. La succession des images est comparée au flux musical.

*Le monde extérieur, dans toute sa masse, perd son poids, il est libéré de l'espace, du temps et de la causalité, et il revêt des formes de notre propre conscience. L'esprit triomphe de la matière et les images se succèdent avec la fluidité de sons musicaux. C'est un plaisir de tout premier ordre qu'aucun autre art ne peut donner. Et il n'est guère surprenant que des temples dédiés à la nouvelle déesse soient érigés jusque dans le moindre hameau.*¹⁹

L'art cinématographique sera celui qui, ne s'inspirant plus des arts connus, théâtre, peinture, littérature, va explorer le monde de l'imagination. Finalement, Münsterberg regrette que cette nouvelle forme d'art, dont l'influence

esthétique est incomparable, ne soit pas assez reconnue par les intellectuels à sa juste puissance.

*Pour la première fois, le psychologue peut observer les débuts d'une forme esthétique qui n'a pas de précédent, un art véritable qui apparaît dans le tumulte de notre époque technique, créé par la technique elle-même, et pourtant destiné, plus que tout autre, à dépasser la nature extérieure par le jeu libre et joyeux de l'esprit.*²⁰

Münsterberg, comme beaucoup de cinéastes et théoriciens du cinéma de l'époque, a perçu l'ampleur de la révolution. Son analyse est d'autant plus essentielle qu'il va s'avérer qu'elle se situe à l'époque pivot où l'esthétique et l'art vont basculer dans notre modernité en liant l'espace au temps. Il est patent que l'approche théorique du cinéma provient d'une pensée structurée au XIX^e siècle. Pour l'auteur, il semble évident que le cinéma va inciter à explorer le « monde de l'imagination » et les états intérieurs, comme le propose l'esthétique, et un peu comme l'avait fait Lessing un siècle et demi auparavant. Or, une dizaine d'années après l'analyse de Münsterberg, Elie Faure développe une réflexion sur le cinéma faisant comprendre que son action sur la conscience est bien plus puissante que celle saisie par Münsterberg. Il ne s'agit plus de prendre conscience de l'esthétique mais de la « mystique du cinéma ». Là encore, l'analyse de Faure s'effectue à partir de la distinction entre la spatialité du monde extérieur et la succession du monde intérieur, qu'en bergsonien il qualifie plutôt de « durée ». Mais la puissance du cinéma consiste justement à abolir cette distinction. Le cinéma solidarise la réalité la plus concrète à l'imagination la plus sensible. L'espace devient une dimension la durée.

On découvre immédiatement dans le cinéma la réalisation concrète des intuitions philosophiques où la fin du XIX^e siècle affleurerait. Il projette la durée dans les limites planes de l'espace. Que dis-je ? Il fait de la durée une dimension de l'espace, ce qui confère à l'espace une nouvelle et immense signification de collaborateur actif et non plus passif de l'esprit.

²⁰
Ibid., p. 172.

²¹
Faure,
Pour le septième art – écrits sur le cinéma, op. cit.,
p. 293.

²²
Ibid., p. 331.

*L'espace cartésien n'a plus, depuis le cinéma et grâce au cinéma, qu'une valeur si je puis dire topographique. Pratiquement deux plans au moins fusionnent, alors que les savants et les philosophes les croyaient impénétrables l'un à l'autre pour toujours. C'est là ce qui donne à cet art une dignité incomparable.*²¹

Le cinéma abolit la distinction philosophique et scientifique entre l'espace extérieur et le temps intérieur en faisant de l'espace un collaborateur de l'esprit. La simultanéité des impressions de l'espace s'entretient avec la succession des sentiments.

*L'enregistrement mécanique des images et leur projection sur l'écran n'ont pas seulement assuré à jamais l'accord et l'engendrement réciproques des moyens scientifiques les plus rigoureux et des joies esthétiques les plus élevées. Ils ont pratiquement fondu dans la même expression sensible la simultanéité des impressions que nous inflige notre regard sur l'étendue et la succession des sentiments qu'elle inscrit dans notre pensée. N'est-ce point une atteinte grave au cartésianisme intégral ? (Faure attribue à Descartes ce qui revient à Kant). J'ai écrit ailleurs, voici pas mal d'années, que « le cinéma parvient, pour la première fois dans l'Histoire, à éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent elles dans le temps », et qu'« en fait, c'est une musique qui nous atteint par l'intermédiaire de l'œil ». Il semble que ce soit dans ce phénomène inouï que réside le secret d'une puissance expressive dont l'unité constitue, pour notre vie spirituelle, la conquête la plus décisive qu'elle n'ait jamais accomplie.*²²

Par la simultanéité dans l'image, le cinéma réalise les conditions essentielles des arts plastiques ; par le développement successif de la mélodie linéaire et de l'enchaînement orchestral, le cinéma réalise celles du drame musical.

La peinture, reine de l'espace, s'y empare de la durée. La musique, vieux roi du temps, s'y empare de l'espace. Le rythme et l'image s'y confondent, l'objet et le sujet

*s'y rencontrent dans le même élan révélateur
de ce qui est et de ce qui devient. Le cinéma démontre,
par sa seule existence, que «le spirituel» n'a jamais
été que l'entente harmonieuse de ce qui se croyait concret
et de ce qui se disait abstrait, le point de fusion absolu
de l'intelligence qui choisit et de la sensualité qui œuvre.*²³

23

Ibid., p. 322.

Le cinéma est un langage universel qui va devenir chaque jour un peu plus la langue universelle des hommes parce qu'il retrouve les langages d'avant le verbe forcément analytiques et symboliques. L'expression cinématographique s'effectue avec les objets inscrits plastiquement dans la matière et les grands mouvements de l'univers. Le cinéma retrouve le rapport aux rythmes cosmiques, à l'espace, à la lumière, à l'atmosphère et au mouvement. La pensée, qui jusqu'alors explorait principalement les représentations subjectives et les états intérieurs pour comprendre le monde extérieur, ouvre de nouveau les yeux sur l'univers. Le cinéma nous apprend à replonger notre voix dans la totalité de l'Être. La civilisation «*ciné-plastique*» va sans doute substituer aux études analytiques des états d'âmes des poèmes synthétiques de masses et d'ensemble d'actions. Faure saisit effectivement la révolution esthétique de cette époque qui pourtant n'est pas exactement comme il la considère, car ce n'est pas le rapport direct à l'espace que le cinéma retrouve. Il substitue à l'espace du monde extérieur une nouvelle forme d'espace, absolument originale dans l'histoire, celle d'un monde intérieur qui, bien que prenant l'apparence de la réalité physique, se déroule au fil de la temporalité de l'esprit. En réalité, la pensée continue globalement à explorer les représentations subjectives et les états intérieurs, mais dans cette exploration elle ne découvre plus, comme cela était évident pour Lessing et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, des images de l'esprit mais des images du monde physique. Cette substitution va révolutionner les arts de l'espace qui, du point de vue esthétique, ne vont plus être le moyen de magnifier la pleine présence du monde extérieur et de la nature en rapport aux états intérieurs mais un langage permettant,

par l'espace physique, d'exprimer la vie de l'esprit et les états des sensations. C'est la grande révolution des arts plastiques dont le principe de création consiste à inscrire le temps dans l'espace et la matière. La spiritualisation des arts de l'espace au début du XX^e siècle s'établit sur la disparition de l'espace en tant que forme *a priori* du sens externe. Cette disparition prépare à la deuxième révolution esthétique du XX^e siècle provoquée par l'invention de la télévision qui va achever ce phénomène d'une manière encore plus radicale en transfigurant les arts de l'espace en arts de l'instant. La mystique du cinéma devient une sensation.

L'INSTANT DES SENSATIONS AU LIEU DU MONDE EXTÉRIEUR

Le cinéma est un moyen de *re-présentation* dans le sens où la projection d'un film fait nécessairement assister à une scène du passé. Si le cinéma projette le spectateur dans la vie qui défile sous ses yeux, il sait également qu'il ne s'agit pas de la vie immédiate. L'impression de participer de l'intérieur à l'espace du monde s'évanouit dès la fin du spectacle. La sortie de la salle de cinéma est un événement particulier qui retrouve la perception directe du monde où l'espace retrouve toute sa présence, stabilité et permanence physique. L'espace au sens kantien redevient une évidence. L'expérience cinématographique ne peut être retrouvée qu'en souvenir, et c'est en souvenir, en pleine présence de l'espace réel, qu'elle va inconsciemment agir sur la pensée de l'art. La période cinématographique n'est pas encore entièrement livrée à la mystique du cinéma car son pouvoir agit sur l'imagination sans entamer la pleine conscience de la perception immédiate et directe de l'espace réel.

L'émission instantanée des images de télévision abolit cette barrière en projetant en direct le spectateur dans la vie qui est en train de se dérouler. La médiation de l'image disparaît au profit de la situation qui, dans l'instant, se passe dans un autre espace. L'image n'est plus

une re-présentation d'un moment passé, elle étend sur le champ la perception dans un espace lointain. Si l'image de cinéma se moule sur le déroulement de l'imagination, l'image de télévision projette dans l'instant des sensations.

La télévision agit directement sur le temps des sensations que Kant avait déjà repéré comme étant l'instant. Marshall McLuhan analyse clairement le phénomène. La télévision, par son instantanéité et sa retransmission en direct, transforme l'image en prolongement du système nerveux.

*Les hommes doivent prendre conscience des effets que produit au plus secret de leur vie intérieure quelque simple prolongement technologique de nos facultés. Le changement de rapport sensoriel produit par les extériorisations de nos sens n'est pas une réalité devant laquelle nous soyons impuissants. [...] Nous pourrions donc déterminer avec précision quels seraient, pour les arts et les sciences, les postulats culturels résultant de tel ou tel nouveau rapport précis, de celui, par exemple, qu'a produit la télévision.*²⁴

L'image à diffusion directe n'est plus une *re-présentation* mais un *prolongement* des organes sensitifs projetant le spectateur dans la trame énergétique et auditive de l'être. La télévision est moins à considérer dans l'histoire des images visuelles que des images sonores. Elle est le stade ultime d'une évolution qui a commencé il y a un siècle avec l'invention du télégraphe, du téléphone, de la radio et de l'ensemble des technologies de l'électricité qui étendent notre système nerveux à l'échelle du globe.

Si la radio avait déjà la capacité de diffuser instantanément le son, le pouvoir de la télévision est d'accomplir la transmission par l'image visuelle, et pourtant sa particularité consiste justement à abolir la mise à distance provoquée par la vision pour plonger dans l'énergie des impressions et des sensations dont le modèle esthétique devient l'électricité. Selon McLuhan,

24

Marshall McLuhan,
La galaxie
Gutenberg, op. cit.,
p. 332.

25

Marshall McLuhan,
Pour comprendre
les médias, op. cit.,
p. 380.

26

Marshall McLuhan,
La galaxie
Gutenberg, op. cit.,
p. 332.

l'électricité a liquidé la succession en rendant les choses instantanées. L'image de télévision n'appartient pas à la famille des images qui isole la vue des autres sensations. Elle tient plus de l'art iconique qui synthétise les sensations.

*L'art iconique, au contraire, utilise l'œil comme nous nous servons de la main, en ce qu'il cherche à créer une image inclusive, faite de plusieurs moments, de plusieurs phases et de plusieurs aspects de la personne ou de l'objet en question. Le mode iconique, par conséquent, n'est pas une représentation visuelle ni la spécialisation de l'orientation visuelle en fonction d'un point d'observation particulier. Le mode tactile de perception est soudain, mais il n'est pas spécialisé. Il est total, synesthésique et engage tous les sens. Imprégné de la mosaïque de l'image de télévision, l'enfant de la télévision affronte le monde dans un esprit tout à l'opposé de l'alphabétisme.*²⁵

*Les analphabètes, n'ayant pas acquis cette technique (la mise au point légèrement en deçà de l'image pour la saisir en entier d'un seul coup d'œil), ne voient pas les objets comme nous les voyons. Ils balaient plutôt du regard les objets et les images, un peu comme nous parcourons une page d'imprimerie, ligne par ligne. Leur point d'observation n'est pas extérieur à l'objet. Ils vivent l'objet de façon extrêmement empathique. L'œil ne travaille pas en perspective, mais de façon tactile, pourrait-on dire. Ils n'ont aucune notion de l'espace euclidien, puisque cet espace est le fruit de la différenciation des perceptions visuelles, tactiles et sonores.*²⁶

Tout comme Faure considérait que le cinéma retrouvait le langage universel antérieur au langage analytique, pour McLuhan, la télévision fait retrouver l'homme tribal qui, ne connaissant encore aucun moyen de représentation, comme l'écriture et toute forme d'image, est livré, par l'instantanéité de ses sensations, à l'énergie du milieu, au rythme des sons, du tam-tam et de la communication verbale. Son sens de l'espace est acoustique, sans point de vue en perspective.

Il est fait d'une mosaïque d'éléments dans un champ multidirectionnel.

*Avec le télégraphe naît cette dimension directe et englobante qu'est «l'intérêt humain» et que ne possède pas le «point de vue». [...] La dimension de l'intérêt humain n'est tout simplement que l'instantanéité et la proximité de la participation à l'expérience d'autrui, dans des conditions d'information instantanée. Les gens réagissent instantanément, par la pitié ou par la fureur, quand ils doivent partager avec l'ensemble de l'humanité un prolongement du système nerveux central.*²⁷

L'homme tribal, comme l'homme télévisuel, n'aurait pas de vie intérieure, car il est tout à ses sensations.

*La vie introspective, faite d'interminables pensées et d'idéaux lointains, un peu comme le chemin de fer transsibérien, devient impossible avec la forme en mosaïque de l'image de télévision, qui impose une participation directe en profondeur, et sans délai. Les injonctions de cette image sont si diverses et en même temps si cohérentes que leur seule mention est une description de la révolution des dix dernières années.*²⁸

Dans cette nouvelle condition sans vie intérieure, l'imagination agit en tant que synthèse des sensations, comme l'avait d'ailleurs considéré Aristote dans *De l'âme*²⁹ et évoqué Kant dans la *Critique de la raison pure*.³⁰ Les images mentales se composent des données sensorielles de la vision, de souvenirs de mouvements et d'impressions tactiles. L'imagination devient le milieu permettant l'interaction entre les sens à partir de la tactilité. McLuhan met en relief le caractère sensoriel de l'imagination jusqu'alors peu investi par l'esthétique.

Les technologies mécaniques qui prolongent et séparent les fonctions du corps nous ont presque jetés dans un état de désintégration en nous faisant perdre le contact avec nous-mêmes. Il se peut fort bien que ce soit l'interaction de nos sens, dans notre vie intérieure consciente,

27

Marshall McLuhan,
Pour comprendre les médias, op. cit.,
p. 291.

28

Ibid., p. 369.

29

Aristote, *De l'âme*
(384-322 av. J.-C.),
Paris, éd. Vrin,
1990.

30

«Aucun psychologue n'a bien vu jusqu'ici que l'imagination est un ingrédient nécessaire de la perception. Cela vient en partie de ce que l'on bornait cette faculté à des reproductions, et en partie de ce que l'on croyait

que les sens ne nous fournissaient pas seulement des impressions, mais les assemblaient aussi et en formaient des images des objets, ce qui certainement, outre la réceptivité des impressions, exige quelque chose de plus encore, à savoir une fonction qui en opère la synthèse.», *op. cit.*, note p. 655.

31

Marshall McLuhan,
Pour comprendre les médias, op. cit.,
page 133.

*qui constitue le sens du toucher. Peut-être que le toucher n'est pas seulement le contact de l'épiderme avec les choses, mais la vie même des choses dans l'esprit.*³¹

L'espace permanent, résistant et matériel disparaît au profit de l'énergie «électrique» des sensations qui deviennent le milieu extérieur de la vie. La notion même d'espace liée au visuel est disqualifiée au profit de celle d'ambiance sonore. L'esthétique, en tant que science de la connaissance sensible, des sensations internes et de l'imagination en rapport au monde extérieur, est disqualifiée car c'est la vie extérieure qui devient directement le milieu des sensations internes. L'invention de la vidéo va définitivement installer le phénomène, car en enregistrant la volatile image de télévision, elle va permettre d'inscrire l'instantanéité du milieu des sensations dans la succession de la mémoire, de l'imagination et d'un langage. Le monde extérieur qui était devenu avec la télévision le milieu externe des sensations, devient avec la vidéo un territoire psychique qui enregistre, d'une manière autobiographique, les événements (communicationnels) de l'existence.

«CRITIQUE DE LA SENSIBILITÉ PURE»

Il s'agissait de présenter ici, sûrement trop rapidement pour poser une problématique plutôt que la démontrer, les grandes étapes de la disparition de l'espace en tant que forme *a priori* de la sensibilité selon Kant. Cet oubli fonctionne avec la disqualification de l'esthétique au profit d'une mystique si profonde qu'elle agit encore aujourd'hui et participe du sens commun. Pour redécouvrir l'espace du monde extérieur permanent, résistant avec toute sa matière solidaire de la pleine présence de la nature en soi, animée de tous ses mouvements et de toutes ses transformations, il convient d'admettre - un peu comme pour la connaissance rationnelle de la chose en soi selon Kant - que si nous éprouvons constamment le monde extérieur, la pensée ne peut jamais saisir directement et en soi l'expérience immédiate.

Éprouver n'est pas connaître. Il convient de prendre conscience que l'expérience sensible, dès qu'elle n'est plus éprouvée mais cherche à être connue, donc pensée, est médiatisée par l'imagination.

La grande créativité de la pensée esthétique et artistique du XX^e siècle provient de l'invention de plusieurs images énergétiques qui ont structuré l'imagination créatrice d'une manière si puissante que le temps intérieur de l'instant et de l'imagination règne sur l'espace extérieur. Pour lever l'oubli de l'espace, la *Critique de la raison pure* devrait être doublée d'une *Critique de la sensibilité pure*. En quête de clarification de la connaissance rationnelle et scientifique, Kant a évacué dès l'« Esthétique transcendante » la possibilité même d'aller dans cette direction en réduisant la forme *a priori* des états internes au temps. Il convient de s'apercevoir que l'espace est également une forme interne de la sensibilité, comme Lessing l'avait déjà identifié, et comme Münsterberg, au début du cinéma, l'avait envisagé. C'est en reconnaissant que le temps de l'esprit, de la succession et de la durée se déploie dans un flux spatial qu'il devient possible de saisir la réalité du monde intérieur. Si les images énergétiques comme le cinéma, la télévision et la vidéo ont pu agir avec une telle puissance sur l'esprit, c'est parce leur spatialité s'est moulée sur le flux de l'espace du monde intérieur.

Pour redécouvrir la pleine présence de l'espace du monde extérieur, il convient de découvrir l'espace de la vie intérieure, sa tactilité particulière, sa matérialité diaphane particulière, sa plastique particulière, sa lumière particulière, son processus d'apparition particulier... tout en sachant qu'effectivement, un des puissants pouvoirs de l'imagination est de projeter l'esprit à l'intérieur de la texture du monde. Tels peuvent être les enjeux, aujourd'hui, de la recherche scientifique et de la création en art et en architecture.

«CRITIQUE SOCIALE» VERSUS
«CRITIQUE ARTISTIQUE»:
UNE FICTION SOCIOLOGIQUE

Parmi les nombreuses études sociologiques qui ont attribué à l'art moderne un rôle prépondérant dans le renouvellement du capitalisme, *Le Nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Ève Chiapello occupe une place importante, comme en témoigne les références régulières qui en sont faites dans les débats actuels sur l'art. Les analyses développées dans ce livre reposent sur une distinction initiale. Passant en revue les différents motifs de contestation dont la société capitaliste fut la cible depuis la première moitié du XIX^e siècle, Boltanski et Chiapello identifient deux courants dominants : la *critique artiste* et la *critique sociale*. L'objet de cet article est de démontrer qu'aucune trace d'un tel partage ne peut être trouvée, ni dans la littérature ouvriériste et socialiste du XIX^e siècle et du début du XX^e d'un côté, ni dans l'œuvre de Baudelaire — qui est pris ici en exemple — de l'autre. Pour expliquer le crédit que cette fiction sociologique a néanmoins acquis auprès d'un large public, il propose enfin de la replacer dans les débats intellectuels menés depuis 50 ans, en France, sur Mai 68.

art,
 capitalisme,
 critique artiste,
 critique sociale,
 Mai 68.

Parmi les nombreuses études sociologiques qui ont attribué à l'art moderne un rôle prépondérant dans le renouvellement du capitalisme, *Le Nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Ève Chiapello occupe une place importante, comme en témoigne les références¹ régulières qui en sont faites dans les débats actuels sur l'art. Tandis que, dans les années 1970, Daniel Bell² pouvait encore pointer des contradictions entre une sphère de production restée fidèle à l'héritage puritain et une sphère culturelle convertie à un hédonisme de masse, 30 ans plus tard, les deux sociologues soutiennent que ce glissement de paradigme concerne désormais aussi le monde du travail. La référence à Max Weber dont témoigne le titre de l'ouvrage intervient donc cette fois en contrepoint d'un diagnostic qui intègre l'activité salariale au mouvement d'émancipation de l'individu hors des cadres normatifs que celui-ci plaçait au fondement du capitalisme. Les analyses développées dans ce livre reposent sur une distinction initiale. Passant en revue les différents motifs de contestation dont la société capitaliste fut la cible depuis la première moitié du XIX^e siècle, Boltanski et Chiapello identifient deux courants dominants : la « critique artiste » et la « critique sociale ».

La « critique artiste » aurait eu pour objet, depuis cette époque, de dénoncer le désenchantement et l'inauthenticité qui accompagnent la standardisation et la marchandisation du monde à l'ère industrielle, ainsi que l'oppression que ce système de production exerce sur les individus. Refusant les normes sclérosantes qui régissent l'activité économique, elle leur aurait opposé la liberté de l'artiste qui échappe à la domination à laquelle se trouvent assujetties les classes laborieuses, tout en se distinguant aussi de la rationalité technique et au souci de thésaurisation et de permanence du propriétaire bourgeois par une attitude de détachement. Les deux auteurs opposent donc à cette première critique une « critique sociale », qui se serait distinguée de la première en condamnant pour sa part la paupérisation des classes populaires et l'égoïsme de la bourgeoisie.

1

Luc Boltanski
et Ève Chiapello,
*Le Nouvel esprit
du capitalisme*, Paris,
Gallimard, 1999.

2

Cf. Daniel Bell,
*Les Contradictions
culturelles du
capitalisme*, traduit
de l'américain
par Marie Matignon,
Paris, PUF, 1979.

3

Ibid, p. 83.

Toujours selon ces auteurs, l'antagonisme qui sous-tend le rapport entre ces deux formes de critique aurait éclaté, sous l'influence des luttes de Mai 68, au cours des années 1980, avec la récupération de la « critique artiste » par la société capitaliste. Les nouvelles directives managériales auraient alors intégré les revendications des travailleurs en faveur d'un plus grand épanouissement personnel, au détriment de l'exigence d'égalité qui est au fondement de la « critique sociale ». Comme d'autres avant (et après) eux, Boltanski et Chiapello font donc de l'art le ferment du capitalisme tardif. Le présupposé classificatoire à l'origine de cette thèse mérite toutefois d'être questionné. La distinction entre « critique sociale » et « critique artiste » qui rejoue, sur la scène de la sociologie, le vieux débat philosophique sur les antagonismes entre liberté et égalité, procède-t-elle d'un simple découpage méthodologique ou s'appuie-t-elle sur un clivage entre deux corpus idéologiques clairement identifiables ?

Les arguments avancés par les auteurs penchent sans hésitation en faveur de la seconde interprétation. Une fois fait le recensement des multiples critères de contestation du capitalisme depuis le début du XIX^e siècle, ils soutiennent qu'il « est presque impossible de [les] tenir ensemble », ajoutant que « les porteurs de ces différents motifs d'indignation et points d'appui normatifs ont été des groupes d'acteurs différents, bien qu'on puisse les trouver associés dans une même conjoncture historique ».³ Ils font ainsi remonter la « critique artiste » à l'invention du style de vie bohème, citant Baudelaire comme figure représentative d'une attitude de « détachement » et de « mobilité » qui s'oppose aux habitus bourgeois, lesquels sont pour leur part associés à l'intérêt, à la valorisation des biens matériels et au souci de la conservation. Ils attribuent en revanche la formalisation de la « critique sociale » aux premiers théoriciens du socialisme, et plus tard du marxisme. C'est donc bien l'art, en tant que champ culturel historiquement constitué qui est ici visé, et qui

se trouve mis en opposition avec les revendications du mouvement ouvrier, une fois corrigé le strabisme épistémologique qui les aurait trop longtemps confondus. Si tel était le cas, la distinction entre « critique artiste » et « critique sociale » devrait pouvoir être confirmée par la lecture des textes issus de ces deux traditions. Or, comme on tentera ici de le démontrer, aucune trace d'un tel partage ne peut être trouvée, ni dans de la littérature ouvriériste et socialiste du XIX^e siècle et du début du XX^e d'un côté, ni dans l'œuvre de Baudelaire — qui est pris ici en exemple — de l'autre. Pour expliquer le crédit que cette fiction sociologique a néanmoins acquis auprès d'un large public, il conviendra de la replacer dans les débats intellectuels menés depuis 50 ans, en France, sur Mai 68.

LA «CRITIQUE SOCIALE» AU PRISME DU
SOCIALISME ET DE LA CONSCIENCE OUVRIÈRE

La « critique artiste », que Boltanski et Chiapello associent au rejet du désenchantement, de l'inauthenticité et de l'oppression de la société moderne, a pour versant positif l'affirmation de la liberté de l'individu, sa revendication d'autonomie et de créativité. Mais ces critères normatifs peuvent se prêter à des interprétations très différentes. En dernier ressort, la question est de savoir si les revendications en faveur de l'émancipation incluent l'ensemble des individus qui composent une société, ou seulement certains individus privilégiés, qui, du fait de leur position, sont en mesure de se désolidariser du reste de leurs semblables. Un individu libre, autonome, en capacité de développer son potentiel de créativité, n'exerce pas nécessairement cette liberté au détriment des autres. Bien au contraire, la liberté des autres peut aussi être envisagée par lui comme une condition de sa propre liberté. C'est en tout cas ainsi que semblent l'avoir entendu les défenseurs historiques d'un ordre social plus égalitaire. Lorsqu'on se penche sur la littérature ouvriériste et socialiste, force est de constater que la prétendue incohérence entre les motifs

émancipatoire et égalitaire de ces deux formes de critique n'apparaît pas du tout évidente.

Dans le corpus de textes ouvriéristes du XIX^e siècle rassemblés par Alain Faure et Jacques Rancière, les dénonciations faites par les classes laborieuses de leurs conditions de vie s'associent souvent à une demande d'émancipation dont le mot d'ordre en faveur de « la libre association des travailleurs » constitue l'expression la plus probante. Après 1848, moment fondateur dans la prise de conscience du prolétariat, cette revendication se précise. Les ouvriers ne veulent plus être considérés comme de simples esclaves ou comme des machines, ils entendent faire respecter leur dignité, affirment leur volonté de sortir du régime de la nécessité afin de profiter d'un temps de loisir qui leur permettrait de jouir et de s'instruire, réclament leur indépendance vis-à-vis des maîtres, refusant ainsi les hiérarchies professionnelles y compris dans le domaine du compagnonnage. À cette demande d'autonomie s'ajoute parfois une demande de créativité. Si être créatif consiste d'abord, pour l'ouvrier, à créer les conditions sociales de sa liberté, cette revendication s'exprime aussi, à l'occasion, par une contestation de la standardisation industrielle, le travailleur réclamant alors « plus d'originalité dans le produit ». ⁴ Rancière est donc fondé à affirmer, trente ans après la publication de ce livre, que : « L'opposition de la critique artiste et de la critique sociale ne repose sur aucune analyse des formes historiques de contestation ». ⁵

Si l'on quitte la période fondatrice des luttes ouvrières évoquée par Boltanski et Chiapello, pour s'intéresser à celle qui précède Mai 68, apogée de la « critique artiste » selon ces auteurs, le même constat s'impose. Dans *La Conscience ouvrière* (1966), Alain Touraine souligne la demande insistante des ouvriers en faveur de l'indépendance, de la participation, de la créativité au travail. L'analyse très détaillée que l'auteur leur consacre rend compte de deux comportements, l'un libéral et individualiste, l'autre dirigiste et collectiviste, qui, selon

4

La Parole ouvrière, 1830-1851, textes choisis et présentés par Alain Faure et Jacques Rancière, Paris, La Fabrique, 2007, p. 328.

5

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 41.

lui, ne sont contradictoires qu'en apparence. La défense de l'autonomie du corps ouvrier et la volonté d'agir sur le marché du travail afin de le tourner à son avantage doivent être compris comme les deux versants d'une même revendication, elle-même subordonnée à la conscience d'appartenir à la totalité d'un monde industriel à la critique duquel seule l'alliance de ceux qui lesubissent a des chances d'être entendue.⁶ Aucune opposition tranchée entre individualisme et collectivisme ouvrier n'a donc lieu d'être faite. Plus intéressant encore en ce qui nous concerne, le livre de Touraine révèle, en s'appuyant sur une étude datant de 1963⁷, que l'importance accordée au thème de la créativité au travail est la conséquence d'une évolution technique bien antérieure aux années 1980, période à laquelle les auteurs du *Nouvel esprit du capitalisme* font remonter les principes du néo-management. La fonctionnalisation, la bureaucratisation, la complexification des appareils industriels sont ici présentées comme les causes principales d'une redistribution de l'autorité en faveur de la compétence qui a pour effet d'abolir la dichotomie ancienne entre les travailleurs et les maîtres⁸, et non les slogans de Mai 68 dont ce néo-management se serait inspiré pour transformer le monde de l'entreprise. À l'époque où il écrit ce livre, Touraine peut donc soutenir que : « L'ère des entrepreneurs s'éloigne déjà dans le passé ; l'ère des organisateurs, à peine commencée, semble déjà se terminer, car nous entrons dans l'ère des innovateurs ». ⁹ Une analyse qui remet donc sérieusement en cause l'idée selon laquelle la créativité et l'autonomie au travail auraient été à l'initiative d'anciens soixante-huitards ; au mieux peut-on voir dans la littérature managériale de l'époque une thématization de modes de fonctionnements plus anciens, induite par l'évolution même du système productif. Du côté des théoriciens du socialisme du XIX^e siècle, le même constat s'impose. Pierre Joseph Proudhon, fervent défenseur de l'égalité, dénonce en même temps la tyrannie de la communauté, dont le modèle, emprunté à la République de Platon et à l'utopie saintsimonienne, constitue selon

6
Alain Touraine,
*La Conscience
ouvrière*, Paris, Seuil,
1966, p. 126-127.

7
W. E. Evan,
« Les conditions
fonctionnelles
d'existence
et des organisations
industrielles
volontaires », in
Sociologie du Travail,
juillet-septembre,
1963, p. 237-246.
Cité p. 45.

8
Alain Touraine,
op. cit., Voir aussi
p. 348-349.

9
Ibid, p. 46.

10
« C'est d'après ce
principe de propriété
souveraine que,
dans toute commu-
nauté, le travail,
qui ne doit être pour
l'homme qu'une
condition imposée
par la nature,
devient un comman-
dement humain, par
là même odieux ;

que l'obéissance
passive, inconciliable
avec une volonté
réfléchissante, est
rigoureusement
prescrit ; que la
fidélité à des
règlements toujours
défectueux, quelque
sage qu'on les
suppose, ne souffre
aucune réclamation ;
que la vie, le talent,
toutes les facultés de
l'homme, sont
propriété de l'état,
qui a droit d'en faire,
pour l'intérêt
général, tel usage
qui lui plaît ; [...] que
l'homme, enfin,
dépouillant son moi,
sa spontanéité, son
génie, ses affections,
doit s'anéantir
humblement devant
la majesté de la
commune ».
Pierre-Joseph
Proudhon, *Qu'est-ce
que la propriété?*,
Paris, Le Livre de
poche, 2009, p. 409.

11
Ce que Marx
résume ainsi : « plus
l'ouvrier s'extériorise
dans son travail,
plus le monde

lui « le plus grand danger » auquel la société soit désormais exposée. Les arguments qu'il avance contre cette forme d'organisation sociale sont en tous points conformes aux critères de la « critique artiste », recourant à des valeurs d'authenticité, d'autonomie, de créativité personnelles.¹⁰ La société anarchiste qu'il appelle de ses vœux doit autant échapper à l'oppression du régime de la communauté qu'à l'inégalité qui gouverne le régime capitaliste, au nom d'un principe inconditionnel de liberté. Cette étroite intrication entre les critères de la « critique sociale » et de la « critique artiste » se retrouve aussi bien dans les écrits du jeune Marx, comme en témoignent tout particulièrement les *Manuscrits de 1844* par la place centrale qu'ils accordent à la notion d'aliénation. Pour Marx, la dépendance matérielle du travailleur au détenteur du capital, qui consiste à lui vendre sa force de travail pour assurer sa propre survie, est la conséquence d'une dépossession plus fondamentale, résidant dans le fait que ce travail s'oppose à lui comme une puissance étrangère qui le domine. L'ouvrier est à la fois un être dépossédé du produit de son travail et l'esclave de ce travail. Sa déchéance matérielle est le revers de son objectivation, en tant qu'il est lui-même une marchandise livrée au pouvoir du capital.¹¹ C'est donc dans un même temps que le travailleur s'aliène et qu'il s'appauvrit. Marx tient ainsi ensemble les deux termes de la critique du capitalisme que Boltanski et Chiapello s'efforcent de dissocier. Loin de dénoncer seulement la paupérisation des travailleurs résultant de l'égoïsme bourgeois, il condamne l'oppression du système capitaliste de production au moyen de formules que les deux sociologues français attribuent à la seule « critique artiste ». Sous le régime capitaliste, le travail n'est plus une activité authentiquement humaine ; le travailleur, réduit à son être de besoin, perd ce que Marx

homme, selon une terminologie empruntée à Feuerbach qu'il abandonnera par la suite, son « être générique », à savoir le fait de pouvoir se rapporter à soi et aux autres comme à une espèce, autrement dit la capacité de se considérer comme un être universel doté d'un corps non-organique, doué d'une conscience qui lui permet de participer au progrès de la culture et de la civilisation. Il est intéressant ici de noter que ce processus de réification est aussi dénoncé en tant qu'il porte atteinte à la possibilité humaine de considérer le monde sous sa forme esthétique, le travailleur n'ayant pas « de sens pour le plus beau spectacle ». Seule l'adéquation à son être universel lui permettrait en outre de façonner des objets « d'après les lois de la beauté ». L'émancipation consiste dès lors à reconquérir cet être universel par la suppression du salariat et de la propriété privée. Le régime d'égalité que promet le communisme apparaît comme le seul qui permette à l'homme de retrouver sa liberté, entendue comme une possibilité offerte à chacun d'exprimer son « talent » et de « créer sa propre vie ». Comme l'écrit encore Marx : « l'objectivation de l'essence humaine, tant au point de vue théorique que pratique, est nécessairement aussi bien pour rendre *humain* le sens de l'homme que pour créer le sens *humain* qui correspond à toute la richesse de l'essence de l'homme et de la nature ». ¹² Le communisme est ainsi appelé à restituer la dimension qualitative de l'expérience sensible que le régime de la propriété réduit à sa dimension quantitative. Cette expérience du sensible, que le régime de la propriété réserve à quelques élus, le communisme doit la réaliser dans le concret de l'existence et à l'intention de tous les hommes. Marx anticipe ainsi ce qui constituera, de Dada au surréalisme et du Bauhaus à Fluxus, le programme de nombreuses avant-gardes artistiques du XX^e siècle.

Comme l'affirme Stéphane Haber, s'opposant ainsi à une interprétation philosophique qui, sous l'influence de Louis Althusser, a longtemps voulu distinguer un Marx humaniste de la jeunesse d'un Marx scientifique de la

¹²
Ibid, p. 94.

¹³
Stéphane Haber,
Penser le néocapitalisme, Vie, capital et aliénation, Paris,
Les Prairies ordinaires, 2013, p. 70.

¹⁴
Voir notamment
à ce sujet
Pierre-Michel
Menger, *Portrait de l'artiste au travail, Métamorphoses du capitalisme*, Paris,
Seuil, 2002.

¹⁵
Georg Lukacs,
Histoire et conscience de classe, traduit de
l'allemand par
Kostas Axelos et
Jacqueline Bois,
Paris, Minuit, 2001,
p. 199.

maturité, la thématique de l'aliénation fait retour dans *Le Capital* au chapitre intitulé « Le fétichisme de la marchandise ». ¹³ Ce chapitre influence, au XX^e siècle, un autre texte important de la tradition marxiste, *Histoire et conscience de classe* de Georg Lukacs, dans lequel les deux motifs de contestation distingués par Boltanski et Chiapello se trouvent à nouveau indissolublement liés. La critique de la réification n'est pas non plus ici la simple critique de la paupérisation et de l'égoïsme bourgeois, elle est la critique plus générale du système de production en tant que forme sociale qui s'impose aux prolétaires aussi bien qu'aux bourgeois en leur retirant les propriétés qualitatives et humaines du travail. À l'inverse, elle ne doit pas davantage être envisagée, chez Lukacs pas plus que chez Marx, comme une critique qui ferait de l'art un modèle de travail non aliéné auquel devrait correspondre toute activité humaine, ainsi que le soutiennent certains auteurs. ¹⁴ Abordant les conceptions de Fichte et de Schiller qui confèrent à l'art une place sociale éminente en tant qu'expression d'une relation libre entre le sujet producteur et l'objet qu'il produit, Lukacs en dénonce aussi les limites. Selon lui, « l'art ne peut signifier que la mise en forme et non la résolution réelle » ¹⁵ de cette problématique, son pouvoir de libération reste donc partiel et doit trouver son prolongement dans l'action révolutionnaire du prolétariat, seule capable de médiatiser cette relation en transformant tout à la fois la nature du sujet et de l'objet.

LA «CRITIQUE ARTISTE» AU PRISME DE L'ART MODERNE

Du côté de l'art moderne, Boltanski et Chiapello soutiennent, avec la même assurance, que son histoire reposerait sur un malentendu, une erreur de jugement quant à son implication dans le développement de la société capitaliste. Tout en croyant exercer une critique du capitalisme classique, celui-ci aurait, par une ruse de la raison, permis l'émergence d'un nouveau capitalisme, un capitalisme artiste qui en appelle aux valeurs

individualistes de créativité et d'autonomie personnelles. Mais une telle lecture de l'histoire ne revient-elle pas là encore à nier la complexité du rapport des acteurs concernés à la société de leur temps ? Pour aborder cette question, le cas de Baudelaire, que Boltanski et Chiapello citent en exemple de la « critique artiste », nous servira de repère. En ne retenant du poète que l'attitude du dandy, cet être dont le rôle consiste, selon l'expression de Jürgen Habermas, « dans le fait d'être blasé et de donner à ce type de nonquotidienneté une tournure offensive, de manifester la non-quotidienneté par la provocation »¹⁶, les deux sociologues renoncent à considérer toute l'ambivalence de l'implication politique de son œuvre, et à travers elle de celle plus générale de l'art dans la société capitaliste du XIX^e siècle. Dans les nombreux textes qu'il lui a consacrés, Walter Benjamin n'a cessé de mettre en évidence la duplicité foncière d'un auteur qui, le premier, envisagea la littérature comme une marchandise¹⁷, tout en se ralliant à ceux qui conspiraient contre le régime de la propriété.¹⁸

L'affinité qu'il entrevoit entre le poète et l'anarchiste Auguste Blanqui repose en dernier ressort sur « la rogne et l'impatience, la force de l'indignation et celle de la haine »¹⁹ : autant de termes qui nous éloignent considérablement de la représentation très convenue de l'artiste esthète, dont la contestation relèverait de motifs sans rapports avec les revendications du peuple. Selon Dolf Oehler, un poème comme *Le Cygne* doit être intégralement lu comme une réponse aux événements de juin 1848. La « mobilité » du poète, censée préfigurer le nomadisme de l'entrepreneur artiste, apparaît bien plutôt, au regard de ces analyses, comme une marche funèbre en mémoire des vaincus, des déshérités,

16
Jürgen Habermas,
*Le Discours
philosophique de la
modernité*, traduit
de l'allemand
par Christian
Bonchindhomme et
Rainer Rochlitz,
Paris, Gallimard,
2011, p. 12.

17
« Baudelaire a été
le premier à avoir
eu l'idée d'une
originalité adaptée
au marché, qui était
ainsi à cette époque

plus originale
que tout autre
(cf. "créer un
poncif") », Walter
Benjamin, *Charles
Baudelaire*, traduit
de l'allemand
par Jean Lacoste
d'après édition
originale établie par
Rolf Tiedemann,
Payot, 2002, p. 220.
Benjamin ajoute
toutefois que,
à l'inverse du
capitaliste, Baudelaire compte sur le
temps long,
anticipant ainsi
les analyses de
Bourdieu
dans *Les Règles de
l'art*. Il note encore
plus loin que
Baudelaire a pris
conscience que
« la forme-marchandise se manifestait
dans l'œuvre d'art,
et la forme-masse
dans son public,
avec une franchise
et une véhémence
jadis inconnues »,
Ibid, p. 234.
Ces analyses
renvoient au propos
de Marx sur le
désenchantement
opéré par le

développement
du capitalise,
qui ramène tout
à une valeur
marchande.

18
Baudelaire, lecteur
et admirateur de
Proudhon, parle
dans sa correspon-
dance de « la bête
féroce de la
propriété. » Cité par
Walter Benjamin,
Ibid, p. 127.

19
Ibid, p. 146.

20
« Le facteur
déterminant pour la
perspective du
poème est que le
moi poétique qui
embouche le cor
du souvenir agit
en représentant
de tous ceux
à qui l'on a cousu
les lèvres et interdit
la mémoire »,
Dolf Oehler, *juin
1848, le spleen contre
l'oubli, Baudelaire,
Flaubert, Heine,
Herzen, Marx*, traduit
de l'allemand par
Guy Petitdemange

des oubliés de Juin.²⁰ Mais Oehler lui-même, très engagé en faveur d'une interprétation ouvriériste de la littérature de l'époque, ne se contente pas non plus de la comprendre comme l'expression d'un rejet pur et simple de la culture bourgeoise. Eux-mêmes issus des rangs de la bourgeoisie, les grands écrivains qu'il étudie, à commencer par Baudelaire, se seraient plutôt servi de leur héritage culturel pour exprimer leur soutien au peuple humilié, mettant ainsi en pratique « une nouvelle analyse historique de la conscience et de l'auto-accusation du bourgeois ». ²¹ Une telle intrication se découvre aussi bien dans l'idée que Baudelaire se fait de la modernité. L'artiste qui s'en revendique est celui qui lie son plaisir esthétique à un horizon universel, tout à fait perceptible dans ce passage du *Salon de 1846* : « Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues, – la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître *notre* héroïsme ». ²² La dimension inclusive de l'adjectif possessif indique que l'héroïsme en question n'est pas seulement celui de l'artiste, mais de tous les contemporains d'une époque auxquels l'artiste s'emploie précisément à révéler la beauté – bourgeois, mais aussi grooms, cochers, prostituées, chiffonniers, ivrognes qui peuplent les rues de Paris. C'est bien d'un « partage du sensible », pour reprendre une expression de Rancière, que semble ici devoir relever l'esthétique moderne. Pour Baudelaire, l'artiste moderne, loin de se retirer du monde, est celui qui s'y plonge afin de le transfigurer par l'épreuve d'un réenchantement poétique. Une telle immersion ne va pas à son tour sans une profonde duplicité : elle implique aussi bien une célébration de la presse, de la mode, des voitures, des

et Patrick Charbon-
neau, Paris,
La Fabrique, 2017,
p. 286.

21
Ibid, p. 21.

22
Charles Baudelaire,
*De l'héroïsme de la vie
moderne*, in *Critique
d'art* suivi de *Critique
musicale*, Paris,
Gallimard, 1998,
p.155 (c'est nous qui
soulignons).

tribulations de la métropole moderne, qu'une critique de l'idéologie du progrès qui en constitue cependant l'arrière-fond historique.²³ Un auteur comme Marshall Berman a sans doute raison de souligner l'affinité de cette poétique avec la dialectique de Marx, qui, loin d'être réductible à une condamnation univoque de la société bourgeoise, voit en elle un stade de développement nécessaire à l'instauration d'un ordre nouveau qui est rendu possible par la subversion qu'elle opère des valeurs traditionnelles²⁴ – mais il faudrait alors ajouter que, si Marx intègre les antinomies du monde moderne dans la perspective d'un dépassement historique, Baudelaire reste pour sa part comme subjugué par ses contradictions.²⁵ De ce point de vue, l'idée d'un modernisme qui se serait opposé au capitalisme au nom de l'authenticité plus grande dont l'art serait porteur au regard de la production industrielle apparaît peu conforme aux œuvres de l'époque. À l'exemple de nombreux tenants du paradigme sociologique de l'art, Boltanski et Chiapello tendent ainsi à réduire l'histoire de l'art moderne à une constellation de subjectivités recluses dans une expérience purement personnelle du monde, préfigurant un individualisme hédoniste exempt de toute implication collective. Pourtant, si l'on prend la peine d'interroger les œuvres concernées, des rapports souvent complexes avec la réalité matérielle et sociale de l'époque ne manquent pas d'apparaître.

MAI 68 : UNE HISTOIRE OUBLIÉE

Au regard de ces quelques rappels historiques, comment donc expliquer que les auteurs du *Nouvel esprit du capitalisme* puissent prétendre, avec une telle assurance, que « critique artiste » et « critique sociale » relèvent de deux formes antagonistes de contestation, appartenant à deux traditions résolument différentes ? Il semble que des éléments de cette explication soient à trouver dans l'influence exercée par les débats intellectuels que suscitérent, en France, les événements de Mai 68, débats qui ont joué un rôle déterminant dans l'appréciation du fait artistique depuis cette époque.

23

Benjamin cite à ce propos Jules Lemaître : « On maudit le "Progrès", on déteste la civilisation industrielle de ce siècle [...] et, en même temps, on jouit du pittoresque spécial que cette civilisation a mis dans la vie humaine et des ressources qu'elle apporte à l'art de développer la sensibilité ». Ibid, p. 138.

24

Voir les chapitres « Marx, le modernisme et la modernisation et "Baudelaire : le modernisme dans les rues", in Marshall Berman, *Tout ce qui est solide se volatilise*, traduit de l'anglais par Julien Guazzini avec la collaboration de Jean-François Gava, Genève, Entremonde, 2018.

25

Benjamin insiste sur la « duplicité » de Baudelaire,

l'imputant à un manque de conscience philosophique : « Il avance ses opinions, la plupart du temps, sous une forme apodictique. La discussion n'est pas son affaire. Il l'évite même lorsque les contradictions brutales entre les thèses qu'il fait siennes les unes après les autres exigeraient un débat. Il a dédié le Salon de 1886 "aux bourgeois" ; il se présente comme leur porte-parole et son attitude n'est pas celle de l'avocat du diable. Plus tard, par exemple dans ses invectives contre l'école du bon sens, il trouve, pour l'"honnête bourgeois" et le notaire, "son homme", les accents du bohémien le plus engagé. Il proclame vers 1850 que l'art ne doit pas être séparé de l'utilité ; quelques années plus tard, il défend l'art

La dichotomie opérée par Boltanski et Chiapello correspond en effet très exactement à celle qui a dominé l'interprétation de ces événements depuis les années 1970. Leur occultation des motifs émancipatoires dans la tradition socialiste, et l'isolement qu'ils font de ses seules revendications égalitaires, trouvent un équivalent dans l'oubli symétrique de la dimension sociale de Mai 68, au profit d'un récit, devenu très tôt dominant, qui n'a voulu en retenir que l'image d'un moment festif, celui d'un sympathique soulèvement libertaire à l'initiative de la seule jeunesse étudiante. Pourtant, comme l'a notamment rappelé Kristin Ross²⁶, Mai 68 fut un mouvement social sans précédent, annoncé par une décennie de luttes anti-coloniales et antiimpérialistes, durant lequel neuf millions de personnes cessèrent tout bonnement travailler, occupant les usines et générant ainsi la plus grande grève de l'Histoire de France. Faisant l'impasse sur le souci d'égalité qui motiva alors des intellectuels et des étudiants à aller travailler à l'usine, à renoncer à leurs privilèges de classe pour défendre la cause ouvrière, cette interprétation officielle qui fut soutenue par des personnalités aussi diverses que Régis Debray, François Dosse, Luc Ferry et Alain Renaut, s'est elle-même attachée à isoler, en l'hypostasiant, une composante culturelle, hédoniste et prétendument artiste de cette révolte, à la seule fin d'expliquer le tournant individualiste et consumériste opéré durant les années suivantes, la succession temporelle entre les deux périodes tenant alors lieu d'explication causale. Conforme au cahier des charges d'une sociologie qui, comme le note Ross, privilégie « la logique du même », d'une sociologie qui, faut-il ajouter, est aussi portée à voir dans les faits sociaux, sous l'influence d'Émile Durkheim, des processus indépendants des intentions de leurs agents, cette dichotomie entre les motifs égalitaire et émancipatoire de Mai 68 a permis de justifier les transformations ultérieures de la société française par une ruse de la raison qui aurait fait de la critique du capitalisme le ferment d'un capitalisme régénéré. Boltanski et Chiapello se contentent donc, des années

plus tard, de reprendre ce découpage à leur compte, en cherchant à préserver, au prix d'une falsification de la tradition socialiste, une forme de critique qui ne serait pas susceptible d'être impliquée dans ce processus de récupération. Autrement dit, la notion de « critique sociale » semble surtout servir ici de garde-fou contre les compromissions idéologiques auxquelles se serait trouvée rétrospectivement associée la critique du capitalisme issue de 1968, circonscrivant ainsi une sphère de contestation purifiée de ses éléments délictueux en les reléguant dans la catégorie conjuratoire de la « critique artiste ». Cette opération de purification a pour principale fonction de réarmer l'argumentaire d'une gauche qui se trouvait depuis lors anémiée ; ceci, par un retour à ses supposés fondamentaux. À l'issue de deux septennats durant lesquels un gouvernement aux couleurs socialistes, le premier depuis l'instauration de la V^e République, épousa avec ferveur les règles de l'économie de marché, mettant en valeur la figure de l'entrepreneur, du créatif, du gagnant, tout en accordant, sous le ministère de Jack Lang, une place de choix au développement de la culture dans l'enrichissement de la Nation, les deux sociologues entendent ainsi retrouver les principes doctrinaires d'un socialisme authentique, lavé de ses accommodements passés.

Si cette tentative de sauvetage se fait au détriment de l'histoire réelle des luttes sociales, elle a aussi pour effet d'occulter l'histoire complexe de l'art moderne en enfermant l'artiste dans une image très convenue, le représentant sous les traits d'un jouisseur invétéré peu concerné par les affaires du monde. Plus important en ce qui nous concerne aujourd'hui, une telle représentation entretient l'idée, très répandue parmi les détracteurs de l'art contemporain, selon laquelle, en tant qu'héritier de l'art moderne, celui-ci serait dans son ensemble une expression paradigmatique du capitalisme tardif.

pour l'art. Chaque fois il cherche aussi peu à donner à son public des médiations que Napoléon III, qui passe du jour au lendemain ou presque, et derrière le dos du Parlement français, de la protection douanière au libre échange ». Ibid, p. 27.

26

Kristin Ross,
Mai 68 et ses vies ultérieures, traduit de l'américain par Anne-Laure Vignaux, Marseille, Agone, 2010.



LE CHANTIER DES IMAGES
ET SES OUVRIERS
· LE REGARD DE L'EST

Les travailleurs de l'art (artistes professionnels, techniciens, assistants) sont en général hautement motivés et qualifiés. Les valeurs dominantes dans le secteur de la production artistique sont : l'amour de l'art, la créativité, l'autonomie et l'innovation. Mais le travailleur artistique est un travailleur hybride : unetelle est entrepreneuse indépendante hautement vulnérable aux fluctuations du *marché*, untel est créateur désintéressé ; unetelle est enthousiasmée par l'autogestion collective, untel est bricoleur en cachette ; lui est égalitariste convaincu, alors qu'elle critique avec acharnement les rapports sociaux de domination. Ensemble, ils sont allergiques au pathos et à la hiérarchie. Et pourtant, ce sont tous des travailleurs de rêve pour chaque patron : dociles, loyaux, engagés, etc. Ils sont même prêts à travailler gratuitement. Mais quel est le secret d'une telle contradiction ?

travailleurs de l'art,
gratuité,
artistes contemporains
polonais,
sociologie

En 2013, un collectif de chercheurs et d'éducateurs de Varsovie surnommé Wolny Uniwersytet Warszawy (Université Libre et Lente de Varsovie) a décidé de relancer, à quelques modifications près, la question centrale d'un discours parisien de Walter Benjamin délivré en 1934. Ainsi, au lieu de demander : « comment une œuvre littéraire se pose-t-elle face aux rapports de production de l'époque ? : Je voudrais demander comment une œuvre d'art se pose-t-elle en eux ? ». ¹

La première modification vient du contexte historique : Benjamin s'interrogeait sur la position de l'artiste envers et à l'intérieur du mouvement international révolutionnaire ouvrier. Au sein de notre collectif, nous n'avions pas une telle ambition. Encore moins avons-nous une telle opportunité. La deuxième mutation était volontaire et concernait l'art comme métier : nous avons pris la liberté de remplacer la littérature avec les arts visuels, ou plutôt les écrivains avec les artistes. Le troisième changement auquel nous avons procédé renvoie aux moyens de production : dans notre cas, nous avons élaboré des moyens d'interrogation. « Aucun gouvernement (monarchiste ou républicain bourgeois) n'a osé entreprendre une enquête sérieuse sur la situation de la classe ouvrière française. Mais, en revanche, que d'enquêtes sur les crises agricoles, financières, industrielles, commerciales, politiques » – constatait Karl Marx dans l'« Introduction à une enquête ouvrière » publiée dans une revue française socialiste en 1880. ² Il se trouve que, en raison d'un manque de moyens, l'enquête de Marx a échoué. De cette enquête, il ne nous reste que les questions qu'il avait élaborées. En 2012, le gouvernement polonais au pouvoir au moment où nous avons entrepris notre enquête,

précisait : « Cet appel a été tiré à 25.000 exemplaires et est envoyé à plusieurs exemplaires à toutes les sociétés ouvrières à tous les groupes ou cercles socialistes et démocratiques à tous les journaux français et à toute les personnes qui en font la demande ». <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1880/04/enquete.htm> Consulté le 15/II/2019.

Toutefois, les réponses à l'enquête étaient rares et le projet a échoué (Rob Beamish, *Marx, Method, and the Division of Labor*, University of Illinois Press, 1992, p. 27).

³ Nous avons obtenu une bourse du Ministère de la Culture et du Patrimoine National de Pologne, EBOI - 31550/12/AI

¹ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur. Allocution à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934 », *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique Editions, « Hors collection », 2003, p. 122-144.
² *La Revue Socialiste* (n°4, 20 avril 1880),

pour une durée de deux ans, à hauteur de 50 000 euros. Cela nous a permis de mener une enquête semi-ouverte (90 répondants), des entretiens du groupe (40 répondants), et une recherche institutionnelle.

⁴ Gigi Roggero, « La co-recherche comme forme de militance », *Plateforme d'enquêtes militantes*. <http://www.platenqmil.com/blog/2017/10/23/la-co-recherche-comme-style-de-militance> (26.06.2019) Consulté le 15/II/2019.

⁵ Andrzej Burnowski, *Iluzoryczność abstrakcji*, Polskie Radio, 2008. <https://www.polskie-radio.pl/24/290/Artykul/168715,Iluzorycznosc-abstrakcji> Consulté le 15/II/2019.

conservateur et modérément éclairé, s'est montré investi et nous avons reçu une subvention permettant de mobiliser un groupe de chercheurs, d'enquêteurs et de consultants locaux et étrangers. ³ Notre but n'était pas tant de saisir les relations extérieures à la production artistique visuelle (le public, l'Etat, le marché, les médias) que les rapports qui définissent le travail artistique à l'intérieur de l'atelier ou, comme disent les Anglais, *on the shop-floor*. Autrement dit, nous cherchions à élucider les formes de partage du travail artistique, la distribution des ressources qui les accompagnent, les économies morales qui en surgissent et les aspirations et les désirs qui les traversent. Pour certains parmi nous, ouvriers de l'art, l'enquête devenait une action directe, une co-recherche visant ouvertement les changements de ces rapports. « Construire la co-recherche signifie élaborer une prophétie parfaitement matérialiste, en creusant l'ambivalence pour trouver le chemin de la puissance, voir ce qui existe déjà et que les autres ne voient pas. » ⁴

JUSTE EN POLOGNE OU BIEN PARTOUT ? LA SITUATION DES ARTS VISUELS

Face à l'impossibilité de présenter ici une analyse contextuelle et comparatiste de la situation des arts visuels en Pologne, il est tout de même important d'indiquer quelques éléments de ce contexte. Premièrement, il existe en Pologne une longue continuité de pratiques artistiques visuelles recouvrant bien évidemment la plupart de la période du pouvoir communiste. Malgré des politiques parfois excentriques (la recommandation du Comité central du PC de 1960, qui réservait 15% de l'espace d'exposition pour l'art abstrait, est devenue aujourd'hui anecdotique ⁵), la Pologne populaire a produit un nombre considérable d'artistes reconnus au niveau international. Outre l'Ecole de l'affiche polonaise, citons Andrzej Wróblewski, Alina Szapocznikow, Władysław Hasłor, Tadeusz Kantor, Magdalena Abakanowicz ou Zdzisław Beksiński, autant d'artistes

qui ont contribué à la formation du « partage du sensible » des Polonais. Certes, l'infrastructure sociale de la reproduction de l'art socialement légitime existait bel est bien avant le changement du régime. Le renouveau capitaliste a pourtant changé d'une manière évidente et radicale les conditions sociales d'exercice du métier artistique. Mais contrairement aux autres domaines, ces changements ne signifient pas une simple conversion au régime du marché. L'Etat, et par la suite le gouvernement local, demeurent les acteurs dominants aussi bien dans l'éducation que dans la production et l'exposition artistiques.

De tout cela découle un premier paradoxe : la Pologne dispose d'une force de production artistique considérable, sans toutefois avoir développé un marché de l'art capable d'assurer la reproduction de cette force. Cela ne constitue bien évidemment pas une exception dans le partage mondial du travail artistique. La plupart des pays du monde ne disposent pas d'un champ artistique dans le sens bourdieusien, comme microcosme social relativement autonome, régi par ses propres règles et poursuivant une fin spécifique. Sans être unique, la Pologne représente plutôt un cas exemplaire d'un pays à la fois développé et périphérique, doté de forces de productions considérables et en manque de capital indigène. Le passage vers le marché mondial est dans le cas polonais étroit, mais il existe, et plusieurs artistes l'ont franchi : Katarzyna Kozyra, Artur Zmijewski, Pawel Althammer, Mirosław Bałka, Wilhelm Sasnal en sont les exemples les plus éminents. Ce qui est important pour notre propos, c'est qu'une grande partie de leur production artistique peut être qualifiée d'engagée : après la chute du marxisme officiel, les artistes ne se contentent plus d'interpréter le monde. Ils veulent le changer. Le Manifeste de Zmijewski de 2007, intitulé *Les Arts Sociaux appliqués*, exprime bien l'air du temps :

*L'instrumentalisation de l'autonomie [artistique – mk]
rend possibles diverses opérations sur l'art: son usage
dans la production et dans la diffusion du savoir;*

*son utilisation en tant que producteur de procédures cognitives intuitives et imaginaires qui servent à la fois le savoir et l'action politique.*⁶

6
<https://www.google.com/url?sa=t&rc=t=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwis3GqmFXiAhUQX-cQBHUiAOKQFJACe-gQIARAC&url=http%3A%2F%2Fwww.utw.uj.edu.pl%2Fdocuments%2F6082I8I%-2Fa7f45Ie7-eb99-4ee9-8-ddc-elf2bf984438&usg=AOvVawOJ2ggxhLW5OxGfCoYMKoFun>
 Consulté le
 15/11/2019.

Dans la période précédant notre recherche, les arts visuels ont effectivement réinvesti l'espace public. *Greetings from Jerusalem Avenue* de Joanna Rajkowska, réalisé en 2002, a profondément marqué le paysage de l'avenue principale de la capitale polonaise. *La joueuse de volleyball* de Paulina Olowska (2006) a initié une campagne de reconstruction de néons anciens qui visait la revalorisation de l'héritage esthétique de l'époque communiste dans un contexte de colonisation publicitaire de l'espace urbain. On peut risquer l'hypothèse selon laquelle l'art visuel en Pologne exerçait une influence publique bien au-dessus de ses ressources matérielles et institutionnelles.

IMAGES DE QUALITÉ

Nous n'avons pas procédé à une évaluation de la qualité des images produites par notre groupe cible. En revanche, nous nous sommes inscrits dans la circularité typiquement sociale de leur légitimité : la production artistique légitime est celle qui est considérée comme légitime par les institutions légitimes. Nos répondants constituaient un groupe relativement hétérogène de travailleurs des arts visuels : les artistes y étaient majoritaires mais les commissaires, les assistants, les techniciens et les coordinateurs complétaient l'ensemble. Nous avons choisi nos interlocuteurs selon la logique de « cité par projet » décrite par Boltanski et Chiapello. La logique du projet adoptée par les mécènes publics est celle qui domine désormais les modes du travail artistique et son financement. Mais elle règle aussi l'organisation d'expositions et de festivals, où un cycle d'événements pris dans un cadre (celui du projet) fournit l'équivalent d'un atelier d'usine. Ce sont des lieux qui génèrent de la valeur et où s'effectuent le partage du travail et la distribution des ressources sociales : l'argent, le prestige et le pouvoir.

Et nous avons choisi des projets prestigieux : les festivals ou les expositions accueillis par des institutions publiques reconnues, qui ont reçu un public considérable et une certaine visibilité médiatique. Ils représentaient quasiment tous les genres des arts visuels, en dehors du cinéma. Des graphistes ou des designers pouvaient également y participer, mais uniquement dans la mesure le cadre de leur activité proprement artistique, donc détachée des objectifs industriels. Plus d'une centaine de travailleurs de l'art ont répondu à une enquête, ont participé à des entretiens ou ont fait partie de *focus groups*.

Or, à l'encontre de la tradition romantique de la créativité, nous assumons que les images de qualité ne sont pas une prérogative du génie (en tout cas, elles ne le sont pas spontanément) mais résultent d'un processus complexe impliquant plusieurs acteurs. Nous nous intéressons davantage à ces acteurs du monde de l'art qui assument le travail productif au sein de la création : artistes, commissaires, techniciens, assistants et autres travailleurs d'appoint. Dans ce contexte, une des questions centrales concerne les rapports de forces et les économies morales qui surgissent autour de ce système complexe de division sociale du travail. Ainsi émerge une autre question, sous-jacente à la nôtre et de nature plus générale : est-il possible de saisir une entité telle que « le mode de travail artistique » et comment cette entité supposée se situerait-elle par rapport aux évolutions généralisées du monde du travail ?

DES TRAVAILLEURS DE QUALITÉ

Les travailleurs des images⁷ que nous avons étudiés se révèlent sans aucun doute comme des travailleurs de haute qualité. Ils ont tous moins de la quarantaine, ils sont bien qualifiés, hautement motivés, flexibles, ouverts à la coopération. Leurs milieux de travail se caractérisent par un niveau élevé d'interchangeabilité des positions (il n'est pas rare que les artistes assument une position de technicien ou bien de commissaire). La division entre

7
Par ce terme, nous désignons tous les acteurs impliqués dans la création, la préparation et la mise en place d'expositions d'arts visuels.

8
*Fabryka Sztuki.
Raport z badan
Wolnego Uniwersytetu
Warszawy,
M.Kozlowski, J.Sowa,
K. Szreder (eds.),
Varsovie, 2014,
p. 46. [Pour
consulter la
méthodologie de
l'enquête et la liste
complète des
auteurs, voir le
résumé anglais du
rapport: "The Art
Factory. The division
of labor and
distribution of
capitals in the Polish
field of visual
arts", Bec Zmiana,
Warsaw 2014.
[https://issuu.com/
beczmiana/docs/
the_art_factory](https://issuu.com/beczmania/docs/the_art_factory)]
Consulté le
15/11/2019.*

9
Ibid., p. 41.

10
Ibid., p. 43.

le temps de travail et le temps libre, mais aussi celle entre le travail et le loisir, est souvent floue ou estompée. 40% de nos analysés se sont avérés précaires, ce qui correspond à presque dix fois plus que la proportion de précaires au niveau de l'économie nationale en 2014.⁸ En revanche, leurs revenus (mesurés comme les revenus par personne dans un ménage) sont plus élevés que la moyenne nationale d'un tiers environ. Cet effet statistique semble pourtant cacher une réalité plus complexe. Sur quatre-vingt analysés environ, seulement trois étaient parents (c'est-à-dire avec un enfant), ce qui augmente considérablement le revenu moyen dans notre groupe. Les revenus sont distribués de manière inégalitaire : un cinquième gagne plus de 3500 zlotys (800 euros), tandis qu'un tiers gagne moins de 500 euros.⁹ Pourtant, il faut souligner que le 1% des riches du champ artistique échappe à notre analyse très peu nombreux en termes objectifs, et ils affichent une réticence à être interrogés). L'atelier artistique polonais connaît la parité au niveau du genre, même si les femmes occupent plus souvent que les hommes des positions subalternes. Par ailleurs, les femmes occupent aussi la majorité des postes de direction des musées et des galeries d'art contemporains importants.¹⁰ Le mode artistique de production semble ainsi être une utopie patronale accomplie. Les travailleurs sont devenus « les entrepreneurs de soi », flexibles, dévoués, éduqués, mais aussi dotés d'un sens de la responsabilité collective et de la coopération. La seule chose qui manque au tableau, c'est la plus-value capitaliste.

LES IMAGES ET LEURS MORALES

Il existe un critère selon lequel les travailleurs de l'art non seulement se distinguent de la population polonaise dans son ensemble, mais constituent en quelque sorte son négatif photographique. Tandis que depuis 2015 aucun parti politique de gauche n'est représenté au parlement polonais, les convictions politiques se divisent entre la gauche et le centre chez nos travailleurs de l'art

(parmi les enquêtés, deux personnes seulement ont déclaré avoir une orientation de droite¹¹). Une analyse plus approfondie de leur conception de la division du travail social en général, aussi bien que dans le champ artistique, révèle une vision fortement méritocratique de la justice. Les travailleurs de l'art sont prêts à tolérer les inégalités de revenus et de prestige aussi bien dans la société en général que dans leur milieu, à condition que celles-ci soient liées au caractère et à la qualité du travail. Et c'est le travail créatif qu'ils valorisent le plus. Par conséquent, même s'ils considèrent le travail manuel comme étant le plus démuné, et que la majorité réclame une augmentation des salaires des ouvriers, ils sont cependant d'accord sur le fait que le travail manuel se trouve au fond de l'échelle salariale.

Toutefois, les travailleurs de l'art considèrent que ce sont précisément les laborieux du « secteur créatif », en l'occurrence les artistes et les scientifiques, qui sont traités de la manière la plus injuste. Ce sentiment de solidarité artistico-scientifique est bien évidemment relatif, dans la mesure où ils considèrent que c'est le travail artistique qui est le plus dévalorisé dans la société actuelle.¹² Cette perception a des conséquences directes, notamment lorsqu'il s'agit de la critique qu'ils expriment par rapport au fonctionnement du monde artistique. Tout d'abord, ils considèrent que les maux qui touchent leur métier ne viennent pas principalement des pratiques intrinsèques au champ artistique, mais relèvent de la méconnaissance sociale de l'art en tant que tel. Deuxièmement, s'ils critiquent le fonctionnement de leur propre *atelier*, cette critique assume implicitement la déontologie de l'art : ce sont l'innovation et la créativité qui devraient se trouver au sommet des valeurs affirmées. Il est caractéristique que les travailleurs de support (techniciens et assistants) considèrent très souvent que leur travail nécessite un degré de compétences créatives méconnues par les artistes et/ou par les commissaires. Mais on peut affirmer que, dans l'ensemble, l'économie morale du champ (au sens de E. P. Thompson) est intègre

11
Ibid., p. 127.

12
Ibid., p. 271.

et cohérente. Les revendications typiquement sociales qui auraient évoqué le labeur ou la misère sont rares et secondaires.

DES IMAGES GRATUITES

Un mystère social que nous avons cherché à élucider en commençant notre recherche était celui du travail gratuit. Nos intuitions initiales ont vite trouvé une confirmation empirique : la moitié de nos répondants estime qu'à peu près la moitié de leur travail n'est pas rémunérée. Une petite minorité considère que 90% de leur travail est payé. Bien que cela se passe de manière inégale, le problème du travail gratuit touche toutes les catégories des travailleurs artistiques. Certes, le travail gratuit n'est pas une chose rare ni nouvelle. Il s'inscrit d'habitude dans une logique stagiaire : il constitue un sacrifice (et souvent en même temps un privilège) dans le parcours d'une carrière. Il est donc conçu en termes d'investissement. Et il est donc impossible d'exclure que de telles motivations existent aussi dans le monde de l'art. Toujours est-il qu'elles ne jouent pas un rôle primordial. La plupart des carrières de ce monde ne connaissent pas de suite. Le seuil des quarante ans signifie pour beaucoup un *drop out* du champ artistique. Mais les motivations révélées par certains répondants sont bien plus explicatives. « Il arrive que tu fasses quelques chose sans être payé. Moi, je fonctionne de telle manière que, en faisant comme travail quelque chose de gratuit, une chose pour laquelle je pourrais et devrais être payé, je m'engage beaucoup plus, cela m'excite beaucoup plus. Je donne 200% de mes capacités au lieu des 100% normales. Il s'agit ici de mon choix et seulement de mon choix, personne ne peut m'y contraindre. » Nous pouvons interpréter cet aveu de deux manières. La première est plus fidèle à l'intention de la répondante : il semble exister une jouissance particulière qui accompagne la participation à un projet artistique, quelque chose qui fait sortir de l'ordre du labeur, de l'aliénation et de l'exploitation vers la praxis, vers une activité autotélique et libératrice.

Toutefois, il serait prématuré de se dépêcher de tirer une telle conclusion sans creuser un peu plus loin. Il semble qu'il existe une très forte *aura* sous l'emprise de laquelle restent la plupart des travailleurs de l'art polonais. Les entretiens suggèrent un très fort caractère vocationnel du travail artistique, et cela ne vaut pas uniquement pour les artistes. Bien évidemment, des termes comme génie, chef-d'œuvre, voire *amour de l'art*, sont plus ou moins bannis du discours des travailleurs de l'art aujourd'hui. En même temps, ces derniers expriment une forte conviction selon laquelle leur activité est porteuse de valeurs incontournables, difficilement explicables et socialement méconnues. On peut donc observer un fort sens de l'élitisme propre à un groupe sans privilèges. Ce paradoxe renforce davantage l'identification avec les règles et les valeurs de leur milieu. L'art, en tant qu'entité éphémère dont la nature n'est jamais explicitement définie (ce dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence, pour le dire avec Wittgenstein) semble, aux yeux des acteurs, organiser à la fois des désirs et des justifications. Mais c'est un jeu dangereux, comme le remarque la sociologue Anna Zawadzka: « Le travail dans le monde de l'art exige souvent qu'on joue le rôle de bénéficiaire de privilèges de classe, même si nous n'avons guère ces attributions. »¹³

Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu connecte intimement la « disposition esthétique » avec la gratuité. « Le détachement du regard pur ne peut être dissocié d'une disposition générale au 'gratuit', au 'désintéressé', produit paradoxal d'un conditionnement économique négatif qui, au travers des facultés et des libertés, engendre la distance à la nécessité. »¹⁴ Mais la disposition esthétique du spectateur n'est pas l'investissement esthétique du travailleur de l'art. Comparé au spectacle, l'atelier se présente plutôt comme *la maison* ou *le monde renversé* du célèbre article de Pierre Bourdieu. La gratuité dans cette maison ne relève pas du privilège mais du sens du devoir, elle prend la forme d'un don consistant du travail. Et ce don, le plus souvent, n'est pas retourné.

13

Ibid., p. 99.

14

Pierre Bourdieu,
*La Distinction.
Critique sociales
du jugement*,
Paris, Minuit, 1979,
p. 59.



«CHEMINS DES OCCASIONS.»
PRÉCISIONS SUR LE CABINET
DES ÉCARTS SINGULIERS

Depuis la fin des années soixante, l'art contemporain a vu se développer des attitudes artistiques cherchant à s'éloigner des espaces de création et de monstration traditionnels. Travaillant hors les murs de l'atelier et de la galerie, les artistes ont voulu expérimenter le réel à travers des pratiques dites *contextuelles*, *in situ*. C'est dans cette lignée qu'opère le groupe de recherche « Cabinet des écarts singuliers », créé à l'ESADHaR le 20 janvier 2010, et cherchant à interroger le rôle de l'in situ et/ou du contexte dans la création actuelle, à comprendre comment se développe cette pratique et quelles interactions s'opèrent entre le site, l'œuvre d'art et les personnes liées à ces sites. Les contextes havrais et rouennais particulièrement riches en transformations urbaines, en traumatismes historiques, en spécificités géographiques (l'estuaire de la Seine, l'axe de la Seine) et économiques (développement ininterrompu de la zone portuaire au fil des siècles, migrations de populations) se prêtent idéalement à ces recherches.

Dans les friches de la pensée, il se trouve quelques sentiers ; sur certains d'entre eux, il peut accidentellement se trouver un obstacle, un arbre tombé en travers par exemple. Le promeneur qui arrive devant cet obstacle peut le contourner ; il est logique qu'il en éprouve le besoin.

On peut alors envisager deux possibilités : l'une de passer à droite, côté racines, le plus court chemin ; l'autre de passer à gauche, du côté des branchages, chemin plus long et plus incertain ; là encore la réaction la plus commune serait de passer à droite pour réaliser un écart minimum. Cependant, un promeneur peut choisir de passer à gauche, côté branchages ; il part ainsi à l'aventure, prend certains risques et reçoit des informations imprévues : ronces, flaque de boue, un sublime chant d'oiseau, le passage d'une biche, ou encore des perceptions aiguës et d'autres occasions pour lui de trouver du sens. La rencontre de ces différents objets du monde et leurs frottements produisent de l'activité créatrice.

Les friches de la pensée constituent le « continuum expansif ». L'écart minimum constitue la conjonction, l'écart singulier représente la disjonction. Selon Whitehead, la concrescence, à savoir l'avancée de la disjonction vers la conjonction, est créatrice d'une nouvelle entité, soit « la » condition de la création.

L'entité est préhension incessante du monde, elle vit la succession des « sentirs » dont elle élimine le plus grand nombre et ne conserve et n'assimile que quelques-uns dans sa construction finale. La concrescence aboutit donc à une unité, une œuvre que traduit la satisfaction.

Alfred North Whitehead décrit toute entité comme rien de plus et rien de moins que la somme de ses relations avec d'autres entités – sa « synthèse du » et la « réaction au » monde autour d'elle. Une vraie chose est ce qui oblige le reste de l'Univers à s'y conformer. Les relations ne sont pas secondaires à ce qu'est une chose, elles sont ce que la chose est.

Plus loin, sur un autre sentier, le chagrin d'un cheval, un Nietzsche, un Béla Tarr, un autre encore qui n'est pas advenu. « Unum necessarium », une seule chose est nécessaire : « Être là » ; objet intermédiaire donc indispensable véhicule vers le domaine du sacré. La danse est utilisée ici pour sa symbolique forte. Peu de gestes dégagent un tel sentiment de mystère éternel.

Il faut souligner cependant que l'entité est non seulement la somme de ses relations, mais est aussi évaluations et réactions. Pour Whitehead, la créativité est le principe absolu de l'existence, et chaque entité (qu'elle soit un être humain, un arbre ou un électron) a un certain degré de nouveauté dans la façon dont elle répond aux autres entités, et n'est pas entièrement déterminée par les lois mécaniques et causales. Pour le philosophe, la plupart des entités n'ont cependant pas de conscience.

L'oscillation constitutive entre intériorité et extériorité. Liages et retrouvailles visent ce que l'on peut nommer « l'inséparation », et ils confirment ainsi combinés ensemble le lien entre nature et culture, tout en fixant « l'essence », l'essence en tant que ce qui enveloppe l'extérieur.

N'attendez pas un autre arbre sur ces pages, tranquillement affalé au milieu d'un sentier ! Non, les objets du monde n'en font qu'à leur tête ; parfois agités comme les personnages d'Alice, ils taquinent notre esprit, le bousculent et lui donnent l'occasion de quoi ? De créer, d'inventer une réponse du berger à la bergère, forcément singulière.

La catégorie philosophie de vérité se développe dans la figure du point limite : c'est le point où la règle ne règle plus l'argumentaire, point où quelque chose se récapitule au-delà de soi-même ; moment où une déclaration se substitue à l'enchaînement ou à la « preuve ». C'est le temps métaphorique de la fiction d'art.

Comme les actions d'un être humain ne peuvent pas toujours être prédites, de même l'on ne peut prédire où les racines d'un arbre se développeront, ou comment un électron se déplacera, ou s'il va pleuvoir demain. De plus, l'incapacité de prédire le mouvement d'un électron (par exemple) n'est pas due à une mauvaise compréhension ou à une technologie inadéquate ; mais plutôt à la créativité/liberté fondamentale de toutes les entités, comme l'explique Charles Hartshorne.

Puisque sa métaphysique décrit un univers dans lequel toutes les entités vivent des expériences, Whitehead a besoin d'une nouvelle façon de décrire une perception qui n'est pas limitée à la vie des êtres auto-conscients. Le terme qu'il invente est la « préhension », qui vient du latin *prehensio*, « la saisie ». Ce qui se révèle aux sens dans la forme naturelle qui lui est propre à subir par le seul

toucher de l'esprit pensant, une métamorphose qui ne rappelle en rien ce que l'on a voulu saisir.

L'entéléchie de son côté vient compléter le propos : empruntée au bas latin « entelechia », (« essence de l'âme au sens aristotélicien de principe vital), lui-même issu du grec ancien *ἐντελέχεια*, « énergie agissante et efficace (par opposition à la matière inerte) », ou pour traduire littéralement : *ἐν – τελ – ἔχε – ια ἐν*, « dans » ; *τελ*, « limite », « termes » ; *ἔχε*, « avoir, tenir, garder » ; et le suffixe – *ια*. *Entéléchie* signifie donc littéralement « fait de se tenir dans ses limites ou action de conserver ce qu'on possède ».

Il peut arriver qu'il y ait du présent, il peut arriver que le présent soit identifiable de façon constituante. Le présent se tient là maintenant. C'est l'idée que l'on peut identifier le temps dans un protocole de constitution alors que tout montre qu'il est constitué. Un espion, caché à proximité du château, essaie d'entendre le mot de passe qui lui permettrait de s'introduire dans la place. Du haut de la muraille, une sentinelle interroge celle qui se trouve en bas : « six ? » La femme en bas hurle en retour : « trois ! » Et on abaisse immédiatement le pont-levis. Plus tard, un autre individu est annoncé. On questionne : « huit ? » Il répond « quatre ! » Et on l'invite à franchir le seuil. Notre espion constate enthousiasmé qu'il lui suffit de diviser par deux le chiffre que crie la sentinelle pour trouver le mot de passe. Il tente alors sa chance. La sentinelle l'interroge : « dix ? » Il annonce avec confiance « cinq ! » On le tue sur le champ. Car ce n'était pas la bonne clé de déchiffrement.

Dire « un pas de côté » à propos du « Cabinet des écarts singuliers » est de même ordre que la réponse de cet espion.

Les nombres annoncés par les habitants du château sont en effet des signaux, ils composent un encryptage public ; penser que le seigneur laisserait un mot de passe aussi simpliste est bien sûr une grossière erreur ; la

sentinelle se signale publiquement à partir d'un souci privé (compliquer la formule de façon à ne pas laisser entrer n'importe qui). Il aurait fallu à l'espion une réflexion au second degré, il s'est contenté de la manière simpliste. Donnons la solution sans plus attendre : pour entrer dans le château, il faut et il suffit de compter le nombre de lettres composant le chiffre énoncé par la sentinelle ; la réponse à dix est donc trois !

De même, ce que propose le « Cabinet des écarts singuliers » n'est pas un pas de côté mais un sol, un socle pour que le pas de côté ait un lieu et un sens, d'où la formule « donner lieu », « donner sens » ; un pas de côté sur un parquet ne porte guère à conséquence pas plus qu'il n'a de sens. En revanche un pas de côté sur un chemin de crête en haut d'une montagne est d'une autre trempe et mobilise invention et créativité vitale ; préparer les conditions nécessaires et suffisantes pour que l'écart devienne singulier voilà « la » réflexion au second degré.

Enfin précisons que la division fondamentale de la philosophie de Whitehead se situe entre « les objets éternels » et « les occasions actuelles », autrement dit entre la Potentialité et l'Actualité.

Sentir ou saisir le chemin revient à le deviner, à le créer en libérant la perception visuelle de la langue et de la pensée. La place où l'art réalise ses télescopes et ses arborescences, la dimension de l'écart c'est de fait la dimension de l'art, et qu'on le souhaite ou non c'est par elle que tout advient.

BIBLIOGRAPHIE

Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, traduit de l'anglais par Daniel Charles, Maurice Élie, Paris, Gallimard Collection *Bibliothèque de philosophie*, 1995.

William Blake, *Le mariage du Ciel et de l'Enfer*, Édition et trad. de l'anglais par Jacques Darras Collection Poésie, Paris, Gallimard, 2003.

Britta Boutry-Stadelmann, *La création artistique chez Nishida Kitarô à travers ses lectures de Fiedler et de Kant dans son texte «Art et morale» («Geijutsu to dôtoku»)* de 1923, Université de Genève. Thèse, 2003.

Charles Hartshorne, *Creativity in American Philosophy*, New York, University of New York Press, 1985.

Moon Kyo Lee, *Deleuze et Whitehead : une étude comparative de leur métaphysique, empirisme transcendantal et empirisme spéculatif*. Thèse de philosophie, Université Toulouse le Mirail, 2015.

Konrad Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, traduction Danièle Cohn, Paris, Éditions de la rue d'Ulm, Collection *Versions françaises*, 2017.

Christoph König, *L'intelligence du texte. Rilke, Celan, Wittgenstein*, traduction Isabelle Kalinowski Septentrion, Presses universitaires, Lille, 2016.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le livre de Poche, 1972.

Le texte qui suit provient de recherches menées dans le cadre du laboratoire IDEA (Interactivité, design, & art), ESADHaR. Les travaux initiés par IDEA concernent la manipulation et l'apprentissage des outils numériques pour la création : graphisme programmé, généré, interactif, installations numériques, publications en ligne.

1

Steven Levy,
*Hackers, heroes of the
computer revolution*,
New York, Garden
City, 1984, 1984.

*J'appelle société conviviale une société
où l'outil moderne est au service de la personne
intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps
de spécialistes. Conviviale est la société où
l'homme contrôle l'outil.*

Ivan Illich

2

Yves Citton,
*Pour une écologie
de l'attention*, Paris,
Seuil, 2014.

3

Clay Shirky,
*How the internet will
(one day) transform
government*.

[https://www.ted.com/
talks/clay_shirky
how_the_internet
will_one_day
transform_govern-
ment](https://www.ted.com/talks/clay_shirky_how_the_internet_will_one_day_transform_government). Consulté le
15/11/2019.

Nous sentons tou-te-s, chacun-e à notre échelle, que nos espaces de vie changent progressivement, concrètement, avec l'évolution des technologies numériques de l'information. D'un espace confiné, réservé à une certaine élite et quelques hackers¹ avant les années 1980, les technologies numériques ont aujourd'hui investi, à des degrés divers, l'ensemble des espaces de vie de notre société. Ainsi, les usages du numérique occupent une place toujours plus grande au quotidien. Depuis l'ordinateur, ils se sont additionnés au réel et tendent à l'augmenter, par l'emploi de périphériques, devenus centraux et pour beaucoup, incontournables.

Suivant l'utilisation que l'on en fait, le numérique peut conduire à nous situer dans une présence lacunaire, à distance du réel.² Elle peut aussi nous mettre en lien direct à celui-ci (*peer-to-peer*, *versionning*, etc.) pour favoriser les échanges et les prises de décisions décentralisées, démocratiques.³ Nous entendons souvent parler de réalités virtuelles, de mondes virtuels, mais le numérique n'est pas plus virtuel que les images que nos cerveaux interprètent d'après la lumière que nos yeux reçoivent, ou que ces quelques ritournelles qui, parfois, tournent inextricablement dans nos têtes.

L'environnement matériel et conceptuel dans lequel nous évoluons est un « espace de vie », à la manière des « formes de vie » définies par Jean-Pierre Cometti. ⁴ La notion d'espace dans cette appellation est très importante car elle redonne à l'environnement numérique toute sa réalité physique, géographique, d'une part, et d'autre part, facilite l'appréhension de tous ces outils et données numériques que nous utilisons quotidiennement. Car le numérique, c'est avant tout des machines, faites de métaux, de plastiques et de terres rares, souvent exploités au détriment de populations humaines ou animales et des écosystèmes. Elles sont fabriquées industriellement, ce qui implique de facto des conséquences sociales, environnementales et géopolitiques (travail, pollution, guerre pour le contrôle des ressources allant jusqu'aux conflits armés).

Nous possédons chacun-e une ou plusieurs machines numériques : ordinateurs, téléphones portables, tablettes, montres, etc... Nous pouvons les tenir concrètement dans nos mains, comme nous pourrions les laisser tomber de deux ou trois étages au besoin, pour nous persuader de leur matérialité.

Les discours hégémoniques oblitérent cet aspect du numérique, or, il nous semble indispensable de tenir compte de cette variable dans l'équation de nos espaces de vie. Car ces machines ont une vocation unique : enregistrer et traiter de l'information. Ce qui fait leur puissance c'est leur versatilité, ou plutôt comme l'annonçait la cybernétique ⁵, notre capacité et notre tendance humaine à quasiment tout interpréter en tant qu'information. C'est à ce niveau du « tout information » que l'espace nous est d'un grand secours, car comme notre cerveau organise l'information spatialement dans notre réseau neuronal (cf. à la méthode de mémorisation dite des lieux ⁶), nous pouvons acquérir une plus grande compréhension de nos informations et de nos outils numériques en les spatialisant :

4

Jean-Pierre
Cometti,
Des formes de vies,
[http://www.des-
formesdevie.org/fr/
page/formes-vie
-par-jean-pierre
-cometti](http://www.des-formesdevie.org/fr/page/formes-vie-par-jean-pierre-cometti). Consulté
le 15/III/2019.

5

Norbert Wiener,
*Cybernetics or Control
and Communication
in the Animal
and the Machine*,
New York,
The Technology
Press, 1948.

6

Méthode des loci,
[https://fr.wikipedia.
org/wiki/Art
de_m%C3%A9
moire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_de_m%C3%A9moire). Consulté
le 15/III/2019.

- matériellement, en ayant une connaissance précise des machines que nous impliquons, de leur localisation géographique, de leur consommation énergétique, etc.

- conceptuellement, en architecturant nos informations et nos outils, en profitant du fait que l'espace est un sens ⁷ au même titre que la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher.

7

Alain berthoz,
Le Sens du mouvement,
Paris, éd. Odile
Jacob, 1997.

Nous travaillons tou-te-s à entretenir et à améliorer nos espaces de vie, qu'ils soient personnels et/ou collectifs. Nous en avons une conscience aiguë, une certaine maîtrise, dans les limites de notre détermination, bien sûr. Nous faisons des choix à chaque instant qui les modèlent : où et comment je me nourris, comment je me déplace, avec qui j'entretiens des relations, qu'est-ce que je fais de mon temps ? Etc. Évidemment, nous ne pouvons – devons ? – pas tout maîtriser, et nous composons avec les contingences propres à notre histoire, à notre contexte. Pour chacun, la situation est singulière et les enjeux multiples. Mais nous avons tou-te-s en commun la conscience de notre espace de vie, comme nous agissons et sommes agis à l'intérieur de celui-ci.

Pourtant, comme pour des situations ou des espaces géographiquement ou temporellement plus éloignés de nous, lorsqu'il s'agit d'espaces spécifiquement numériques, cette conscience semble s'amenuir. Souffririons-nous d'une forme contemporaine et numérique de géocentrisme ? Oublierions-nous, perdriions-nous une partie de notre distance critique, de notre volonté de choix, de nos tentatives de compréhension, de gestion et de contrôle de l'espace numérique dans lequel nous évoluons ? En somme, nous abandonnerions-nous ?

Cet abandon ne nous est pas entièrement imputable, il est en grande partie la conséquence voulue d'une certaine pensée du numérique.

Pourtant, cette dernière a longtemps été portée par l'idée de partage et de libre circulation de l'information. Les autres aspects fondamentaux de la culture des hackers étaient le libre accès et le bricolage systématique des outils, c'est-à-dire la conscience et la gestion de ce qui était déjà pour les hackers un « espace de vie ». Cette culture partageait ses influences et ses modes de pensées avec les mouvements contre-culturels aux États-Unis dans les années 1960 : vie en communauté, remise en cause de l'autorité, DIY, etc.⁸

Puis, le début des années 1980 a marqué un tournant dans cette culture. Au moment où le numérique s'est industrialisé avec l'avènement du *personal computer*, l'esprit communautaire a laissé la place à l'esprit de compétition capitaliste, les principaux acteurs ont cessé de travailler en synergie et ont fermé leurs codes sources en appliquant des licences propriétaires de plus en plus contraignantes.⁹

Dans les années 1990, l'avènement d'Internet tel que nous le connaissons aujourd'hui, le World Wide Web (WWW), suscita un immense espoir de renouveau de cette culture communautaire d'ouverture. Mais nous le vivons encore tous les jours, cette lutte n'est pas terminée : chaque jour amène son lot de régression, de tentatives d'appropriation, de contrôle et de standardisation d'Internet par les principaux acteurs industriels et commerciaux, devenus des mastodontes¹⁰, mais également par les gouvernements des grandes puissances économiques du monde.¹¹

Face à cette privatisation de l'information numérique, un mouvement de résistance apparaît, sous l'impulsion notamment de Richard Stallman, qui crée en 1985 la Gnu, General Public Licence (GPL)¹², et la Free Software Foundation¹³ pour la soutenir. Cette licence entend défendre juridiquement les droits des utilisateurs avec les mêmes mécanismes que le *copyright* qui défend principalement les droits des industriels – la plupart du temps

8
Fred Turner,
*From counter culture
to cyber culture*,
2006.

9
Bill Gates,
*An open letter to
hobbyists*, [https://fr.
wikipedia.org/wiki/
An_Open_Letter_to_
Hobbyists](https://fr.wikipedia.org/wiki/An_Open_Letter_to_Hobbyists)
Consulté le
15/11/2019.

10
Cullen Hobak,
*Terms and conditions
we may apply*, 2013.
[http://www.imdb.com/
title/tt2084953](http://www.imdb.com/title/tt2084953)
Consulté le
15/11/2019.

11
Projet de Loi relatif
au renseignement,
[https://wiki.laquadra-
ture.net/Portail:Loi
Renseignement,
ou encore, entre
autresaccords
internationaux, le
TTIP/TAFTAhttps://
www.laquadrature.
net/fr/TAFTA](https://wiki.laquadrature.net/Portail:Loi_Renseignement_ou_encore_entre_autresaccords_internationaux_le_TTIP/TAFTAhttps://www.laquadrature.net/fr/TAFTA)
Consulté le
15/11/2019.

12
*General Public
Licence*,
[https://fr.wikipedia.
org/wiki/Licence_pu-
blique_g%
C3%A9n%C3%A-
9rale_GNU](https://fr.wikipedia.org/wiki/Licence_public_g%C3%A9n%C3%A9rale_GNU)
Consulté le
15/11/2019.

13
*Free Software
Foundation*,
<https://www.fsf.org>
Consulté le
15/11/2019.

14
École du magasin,
[http://www.ecoledu-
magasin.com/csg/#cc](http://www.ecoledu-magasin.com/csg/#cc)
Consulté le
15/11/2019.

15
Licence Creative
Commons,
[http://creativecommons-
mons.fr](http://creativecommons.org) ou [https://
creativecommons.org](https://creativecommons.org)
Consulté le
15/11/2019.

16
Matériel Libre,
[https://fr.wikipedia.
org/wiki/Mat%C3%A-
9riel_libre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mat%C3%A9riel_libre) Consulté
le 15/11/2019.

au dépens des utilisateurs. Pour cela cette licence garantit quatre libertés fondamentales : utiliser le logiciel, modifier ce logiciel, diffuser ce logiciel et, une fois les modifications apportées, la garantie que le logiciel restera sous licence *GPL*. Nous utilisons ici le terme de logiciel car Richard Stallman était développeur au MIT lors de la création de la *Gnu GPL*, mais ce principe d'ouverture s'applique à bien d'autres champs que les logiciels, notamment dans le champs de la création artistique¹⁴ avec les licences *Créative commons*¹⁵, ou encore avec le open-source hardware (matériel libre)¹⁶, etc. Aujourd'hui, les logiciels libres et leurs pendants moins contraignants « open source » ont pris une part très importante dans l'environnement industriel numérique, car les grands acteurs économiques ont bien compris l'intérêt qu'ils avaient à mutualiser leurs ressources en recherche et en développement d'une part, et à profiter des contributions volontaires et souvent gratuites des communautés de développeurs qu'ils génèrent d'autre part. Par exemple, une écrasante majorité des ordinateurs qui servent l'internet mondial (les serveurs) tournent sous Gnu Linux¹⁷, un système d'exploitation libre.

Le « libre » et sa culture tiennent donc une place de plus en plus importante côté développeurs. Mais, du côté des utilisateurs, nous pouvons observer le phénomène inverse : les logiciels, les services en ligne et les autres objets connectés les plus utilisés sont tous plus fermés les uns que les autres. Pire, à travers leurs conditions d'utilisation, ces services asservissent non seulement leurs utilisateurs, mais ils s'accaparent également en toute légalité les informations générées par ces derniers. De plus, ces services et ces objets sont conçus et construits pour nous éloigner au maximum de la possibilité d'une compréhension de leur fonctionnement, et donc d'une appréhension de ce qu'ils sont et de l'influence qu'ils peuvent avoir sur nos

espaces de vie. Nous pouvons ainsi communiquer avec nos proches sans même nous poser la question de savoir concrètement ce qui nous lie. Et il en va de même pour la plupart des objets de notre quotidien. Par exemple, réparer sa voiture aujourd'hui est presque techniquement impossible, et de plus illégal. Que dire alors d'un pacemaker, cœur artificiel au code source auquel nous ne pouvons accéder...¹⁸

Au-delà du cas de conscience que pose la perte graduelle de toutes ces libertés, nous assistons à une perte croissante de notre capacité à nous adapter à des contextes, des environnements ou des outils différents. Nous nous faisons enfermer dans la douce prison dorée d'un outil qui nous promet de répondre de manière universelle à tous nos besoins présents et futurs.

Remettre les outils libres au cœur de nos espaces de vie, c'est se remettre soi-même au cœur de son espace de vie ; c'est réapprendre à apprendre, à contrôler ses outils, à essayer des options, à faire des choix. C'est faire le choix de l'émancipation vers l'autonomie. Il n'est pas impératif que nous soyons tous acteur de ces espaces numériques, mais il est primordial que chacun puisse faire le choix de s'en remettre à qui il le désire.

La pratique du logiciel libre dans le milieu de l'art et du design est une forme d'engagement pour une société plus ouverte, soucieuse du respect des libertés de chacun, s'inscrivant dans une « société plus conviviale ». ¹⁹ À une époque où nos outils sont totalement non-conviviaux, cette pratique réaffirme le principe de libre circulation de l'information, et notamment la libre circulation des formes. Selon Ivan Illich, un outil convivial doit répondre à trois exigences : il doit être générateur d'efficacité sans dégrader l'autonomie personnelle, il ne doit susciter ni esclave ni maître, il doit élargir le rayon d'action personnelle.

18

Le Monde,
Et si les implants médicaux étaient sous licence libre,
[http://www.lemonde.fr/technologies/article/2014/03/08/et-si-les-implants-medicaux-etaient-sous-](http://www.lemonde.fr/technologies/article/2014/03/08/et-si-les-implants-medicaux-etaient-sous-licence-libre)

Consulté le
15/11/2019.

19

Ivan Illich,
La convivialité (Tools for conviviality,
1973), Paris, Seuil,
2014.

On a du mal à imaginer une société où l'organisation industrielle serait équilibrée et compensée par des modes de production complémentaires, distincts et de haut rendement. Nous sommes tellement déformés par les habitudes industrielles que nous n'osons plus envisager le champ des possibles; pour nous, renoncer à la production de masse, cela veut dire retourner aux chaînes du passé, ou reprendre l'utopie du bon sauvage. Si nous voulons élargir notre angle de vision aux dimensions du réel, il nous faut reconnaître qu'il existe non pas une façon d'utiliser les découvertes scientifiques, mais au moins deux, qui sont antinomiques. Il y a un usage de la découverte qui conduit à la spécialisation des tâches, à l'institutionnalisation des valeurs, à la centralisation du pouvoir. L'homme devient l'accessoire de la méga-machine, un rouage de la bureaucratie. Mais il existe une seconde façon de faire fructifier l'invention, qui accroît le pouvoir et le savoir faire de chacun, lui permet d'exercer sa créativité, à seule charge de ne pas empiéter sur ce même pouvoir chez autrui.

Ivan Illich,

La convivialité,
(*Tools for conviviality*),

1973.

Au centre d'observation qui est le
 centre André Malraux, à l'art, et
 l'école (école d'art) : le pays, notre
 pays, mon pays, l'histoire de mon pays" ..
 . Il était une fois, l'Europe, l'histoire
 Européenne de l'Europe avec dans
 l'Afrique le Bénin qui est l'Allemagne,
 et la France, parlant des États-Unis
 d'Amérique, et faisant voir les États-
 Unis d'Amérique : des livres parlant de
 la vie, et ne faisant pas vraiment la
 vie, pour être, il faut se passer des
 mauvais livres, et prendre pour lire des
 bons livres, j'essaie pour le voir, le dire, et
 le demander sur conseil (le pays, notre
 pays, mon pays, l'histoire de mon pays")...!

1

La Ronde est une
 manifestation
 annuelle qui associe
 le Musée des
 Beaux-Arts et les
 autres musées de la
 Réunion des Musées
 Métropolitains de la
 métropole Rouen
 Normandie ainsi que
 différents lieux
 d'expositions.

En 2018 le laboratoire VOIR ESADHaR/Recherche à Rouen invitait l'artiste Georges Adéagbo à présenter son travail. La pratique de cet artiste consiste à accumuler des objets, mais également des documents de toutes natures. Georges Adéagbo dispose ensuite soigneusement ces éléments les uns en relation avec les autres selon de multiples critères analogiques dans des installations proliférantes. Initialement prévu au centre André Malraux du quartier de la Grand'Mare, à proximité de l'ESADHaR, le travail de Georges Adéagbo a été également présenté au Musée des Beaux-Arts de Rouen dans le cadre de « La Ronde »¹, et dans un espace d'exposition construit dans l'entrée du bâtiment de l'école : le Hüs.

Georges Adéagbo a choisi de réaliser trois installations, spécifiques à chaque lieu : au Centre André Malraux *Le pays, leur pays, mon pays, l'histoire de mon pays...* évoque la diversité des origines des habitants du quartier de la Grand'Mare, au Musée des Beaux-Arts *Jeanne et Jeanne (les expressionnistes avec les impressionnistes, et l'histoire de Jeanne)...* l'histoire de Jeanne d'Arc dont la salle du même nom au Musée de Rouen faisait face à l'installation, et au Hüs *Que suis-je né et fait pour être dans la vie (à la rencontre de la seconde personne de soi)...* la question de l'éducation artistique dans une école d'art pour Georges Adéagbo, autodidacte. Les installations à l'ESADHaR et au Musée des Beaux-Arts ont été spécialement réalisées pour les lieux, le Centre André Malraux a accueilli une installation qui avait été préalablement présentée au Palais de Tokyo, lors de la triennale de Paris, en 2012 : *La porte, derrière la porte...* Qu'est-ce qu'il y a derrière la porte...? Georges Adéagbo a cependant ajouté de nombreux éléments, sous la forme de journaux, objets, commentaire écrit qui en ont fait un travail spécifique et auquel il a donné un nouveau titre. Georges Adéagbo était venu avec son agent et collaborateur Stephan Köhler plusieurs mois auparavant à Rouen pour animer un workshop avec les étudiants de l'ESADHaR et reconnaître les lieux de ses expositions. Il a également tiré profit de ce séjour pour

faire l'acquisition d'un grand nombre d'objets, glanés dans les foires à la brocante et vides- greniers de la ville. Il a également fait réaliser plusieurs peintures par un peintre de Cotonou. L'accrochage des expositions a été un moment de création important car, malgré cette longue préparation, les installations de Georges Adéagbo sont par nature en perpétuelle évolution.

Un groupe de 5 étudiants de l'ESADHaR, Maëlle Dugage, Alexandre Espagnole, Lucie Pamart, Gabriella Viana et Ting Chia Wu ont pris part à cette aventure à laquelle ils ont consacré beaucoup de temps et d'énergie. Georges Adéagbo et Stephan Köhler ont totalement associé les étudiants à leur démarche et à leur travail. Outre l'accrochage à proprement parler, les étudiants ont été chargés de la médiation dans les différents lieux après une formation à cette fonction par les responsables de la médiation du Musée des Beaux-Arts.

Le travail de Georges Adéagbo a été un moment de recherche important pour les enseignants du LABO VOIR comme pour les étudiants. La mise en relation dans ses installations des objets, écrits, œuvres diverses (sculptures rituelles, peintures contemporaines, etc.) en une sorte de grand discours pousse le spectateur à s'interroger sur les spécificités de chacun de ces modes d'expression, et sur la capacité des images à susciter une lecture plurielle. Les discussions fertiles sur ce sujet entre l'artiste et les étudiants tout au long de la préparation de l'exposition ont trouvé leur prolongement dans le cadre du colloque « L'image sans qualités ».

→ " Celui peut, et pourrait venir nous faire - ce que nous pouvions, pouvons, et pourrions faire nous-mêmes"...? Au centre d'observation qui est le centre André Malraux, on est à l'école d'art: qui est bon, bonne, au centre d'observation qui est le centre André Malraux, pour aller à l'école d'art, qui n'est pas bon, pas bonne, au centre d'observation qui est le centre André Malraux, est-il allé à l'école d'art...? Personne ne peut, et ne pourrait venir nous faire, ce qui nous revenait pour nous venir à faire nous-mêmes, à nous-mêmes de faire ce qui nous revenait pour nous revenir à faire nous-mêmes...!

Manuscrit de Georges Adéagbo réalisé à l'occasion de l'exposition *Que suis-je né et fait pour être dans la vie* (à la rencontre de la seconde personne de soi)... HùS, ESADHaR, Rouen, 2018.



*Le pays, leur pays,
mon pays, l'histoire
de mon pays...!*
Georges Adéagbo,
Installation Centre
André Malraux,
Quartier de
la Grand'Mare,
Rouen, 2018.



*Jean et Jeanne
(les expressionnistes
avec les impression-
nistes, et l'histoire
de Jeanne)...!*
Georges Adéagbo
Installation Musée
des Beaux-Arts
de Rouen, 2018.



Les étudiants
de l'ESADHaR,
Stephan Kölher
(au centre) et
Georges Adéagbo
(à droite) au Musée
des Beaux-Arts
de Rouen pendant
l'installation de
Georges Adéagbo:
*Jean et Jeanne
(les expressionnistes
avec les impression-
nistes, et l'histoire
de Jeanne)...!*

→ "L'art, et le contemporain de l'art,
parlant et faisant voir la source qui est
l'origine de l'être humain : Quel valeur
aurait l'art, si art, il est, il est sans
instruction, pour n'être pas avec instruction
dont le monde est dans le beringeur
s'instruire "...? Il était une fois, l'art,
et le contemporain de l'art, parlant, et
faisant voir la source qui est l'origine de
l'être humain : le nom de tous les êtres
humains, et de tous les animaux, pour se
trouver, et se voir dans les 26 lettres de
l'Alphabet, -que deviendrait l'être
humain, l'animal, si une lettre dans les
26 lettres de l'Alphabet, arrive à s'effacer
pour s'éclipser ...? L'art, avec instruction,
l'instruction qui est l'art, et parle du
contemporain de l'art...!

Manuscrit de
Georges Adéagbo
réalisé à l'occasion
de l'exposition
*Jean et Jeanne
(les expressionnistes
avec les impression-
nistes, et l'histoire
de Jeanne)...!* Musée
des Beaux-Arts,
Rouen, 2018.



*Que suis-je né et fait
pour être dans la
vie (à la rencontre
de la seconde personne
de soi)... Georges
Adéagbo,
Installation HùS,
ESADHaR, Rouen,
2018.*



GEORGES ADÉAGBO:
DES ASSEMBLAGES COMME
UN LABORATOIRE DE RENCONTRE
ENTRE CHOSES,
TEXTES ET IMAGES.

Georges Adéagbo est connu pour ses installations faites d'assemblages d'objets récupérés de différentes natures: objets usuels, rituels, textes, images, etc. Les installations visibles présentées lors des expositions (Documenta II de Kassel en 2002, exposition personnelle au Moderna Museet de Stockholm en 2014, biennale de Shanghai en 2018 pour n'en citer que quelques-unes) ne sont que les parties visibles de l'iceberg. En effet, l'accumulation d'objets et leurs installations est une pratique quotidienne chez Georges Adéagbo, que ce soit en voyage, dans les chambres d'hôtel, dans le jardin de son studio au Bénin ou à Hambourg où il vit également. Ces expérimentations quotidiennes à petite échelle sont les fondements de ses assemblages publiquement exposés. Je propose d'en faire l'objet de cette étude.

Georges Adéagbo est né en 1942 au Bénin. Il a étudié la loi et l'administration des affaires à Abidjan, puis à Rouen à la fin des années 60, avant de retourner au Bénin en 1971. Il a alors démarré un travail artistique resté longtemps confidentiel. Ce n'est qu'en 1993 que son travail est découvert et montré au grand public dans des expositions internationales. Tous les matins, Georges Adéagbo compose dans le jardin de son atelier un ensemble de choses mises en relations: statuettes locales, objets rapportés d'un récent voyage, rejets de la mer collectés sur la plage, éléments réalisés par des artistes locaux. Il écrit aussi des textes qui sont intégrés à l'installation. Ce travail est rangé le soir et réinstallé le lendemain en fonction des modifications qu'il souhaite y apporter, lorsqu'il estime que certaines parties ne fonctionnent pas bien. Tous ces objets sont stockés et conservés comme des archives. Ces archives font écho à une très vaste connaissance historique (française et béninoise en particulier), à une grande attention donnée à l'actualité (notamment politique) et à une mémoire personnelle où se mêlent contes locaux, fables antiques, textes religieux (ancien et nouveau

GEORGES ADÉAGBO:
DES ASSEMBLAGES COMME
UN LABORATOIRE DE RENCONTRE
ENTRE CHOSES,
TEXTES ET IMAGES.

testaments), pratiques divinatoires, connaissance des rituels traditionnels (orishas) et de leurs symboliques et attributs.

Lorsqu'il voyage, Georges Adéagbo continue à suivre le flux de sa pensée et ses installations s'adaptent aux lieux où il se trouve : sur le sol, les fauteuils ou les canapés, etc. Il a évoqué avec moi le concept de son travail en parlant d'archéologie :

L'archéologie est la recherche et la découverte des mystères qui régissent un pays, une ville ou une personne.

Cette archéologie est aussi celle du présent des lieux traversés et des personnes rencontrées qui nourrissent et enrichissent son travail car, comme il le dit, un artiste doit suivre et travailler sur l'actualité. Ses installations sont donc par nature toujours évolutives puisqu'il met ses interprétations à jour en permanence, ajoutant des questions et un éventail de réponses possibles, en apportant sans cesse objets, images et textes, et en modifiant leur ordonnancement. Seules les acquisitions muséales ou privées en fixent la forme en procédant à un inventaire définitif des éléments de telle ou telle installation. Pour Dana Rush, les assemblages de Georges Adéagbo peuvent être rapprochés par certaines caractéristiques des autels vaudous.

*Les arts du vaudou traduisent (...) un système fondé sur la transformation, l'ouverture, la fluctuation et le changement. Je décris ce système comme une esthétique inachevée.*¹

LES ÉTUDES DANS LES CHAMBRES D'HÔTEL

Même lorsqu'il est invité à réaliser une installation dans un musée, Georges Adéagbo construit des *réseaux parallèles* dans les appartements ou les chambres d'hôtel où il réside. Il déclare :

1
Dana Rush,
Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global. Vanderbilt University Press, United States, 2013, p. 30.

GEORGES ADÉAGBO:
DES ASSEMBLAGES COMME
UN LABORATOIRE DE RENCONTRE
ENTRE CHOSES,
TEXTES ET IMAGES.

Je fais ces installations dans les chambres d'hôtel, car c'est la seule façon de faire « fonctionner » les installations plus importantes dans les musées. J'apporte dans ma valise certaines choses avec lesquelles j'ai travaillé dans d'autres endroits et je les combine avec de nouveaux articles que je trouve tous les jours sur place. C'est seulement alors que je sais ce que je ferai dans le grand espace du musée, même si je ne travaille pas nécessairement avec les mêmes objets.

Nous allons étudier comment Georges Adéagbo développe et transpose ses petites études « en chambre » dans l'installation plus vaste du musée.

LES MÉTAPHORES VISUELLES

Un exemple peut nous permettre de comprendre la pensée de Georges Adéagbo : pendant une promenade dans les rues de Shanghai, il a trouvé une paire de chaussures à hauts talons et peu de temps après une paire de lunettes éraflées. Georges Adéagbo a dit d'une voix excitée : « Ces deux éléments représentent l'idée de complémentarité : imaginez une femme qui a perdu ses chaussures et ne peut plus marcher et un homme fort qui a perdu sa vision. L'homme portera la femme qui ne peut plus marcher et elle lui donnera des instructions pour s'orienter ». Cet épisode montre comment Adéagbo construit des récits et des métaphores à partir d'une constellation d'éléments. Lorsqu'il se promène dans la nature, Georges Adéagbo voit dans les racines, les arbres et les pierres des visages, des figures ou des animaux. Il les prélève et les intègre à ses installations composées d'images et d'objets glanés dans les marchés aux puces. Ce mode de pensée par associations visuelles est décrit par Marcus Hester² qui reprend notamment l'exemple du lapin-canard de Wittgenstein³ et applique cette notion du « voir comme » à la vision de l'objet comme image, qu'il compare à une métaphore.

2
Marcus. B. Hester,
"Metaphor and Aspect of Seeing", in *The Journal of Aesthetics and Criticism*, vol.25, n°2, hiver 1966, p. 205-212.

3
Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris, ed. Gallimard, coll. Tel, 1988, p. 326.

GEORGES ADÉAGBO :
DES ASSEMBLAGES COMME
UN LABORATOIRE DE RENCONTRE
ENTRE CHOSES,
TEXTES ET IMAGES.

Georges Adéagbo voit les choses comme une constellation dont les éléments seraient articulés selon des principes narratifs, des histoires. Il travaille avec la liberté qu'ont les enfants pour faire des attributions ou des rapprochements.

D'après Gilles Fauconnier et Mark Turner⁴, le cerveau humain réédite une multiplicité d'informations et d'histoires contradictoires, simule de multiples scénarios et compare les résultats possibles, tout en sélectionnant à la conscience ce qui paraît le plus cohérent. La pratique d'Adéagbo se situerait en deça de ce travail de sélection, en créant librement des associations qui semblent à première vue aléatoires. Mais dans quelle mesure le spectateur peut-il suivre ce cheminement mental ? Pour Virgil Aldrich⁵, les métaphores visuelles ne sont pas seulement des figures subjectives, mais ce sont des expériences esthétiques dynamiques qui peuvent être comprises plus librement que les représentations verbales. Le spectateur qui visite une installation de Georges Adéagbo est libre de s'abandonner aux libres associations entre les choses, les images et les textes. Plutôt que de les choisir, Georges Adéagbo dit que certaines choses l'appellent ou pas :

*Je me promène, je passe devant quelque chose
oublié sur un banc et cent mètres plus loin une voix
dans ma tête me dit : tourne toi et prends moi... !*

Et aussi :

*Je ne suis pas un artiste... ce n'est pas l'artiste
qui fait l'art, c'est l'art qui fait l'artiste.
L'art est dans la nature... !*

Dans sa thèse de doctorat, Kerstin Schankweiler consacre un chapitre sur la façon dont Georges Adéagbo utilise les métaphores. L'artiste ne sélectionne souvent que certains aspects des objets qu'il rapporte et omet beaucoup d'autres propriétés qui peuvent sembler plus importantes pour d'autres personnes ; il en est de même pour les découpages

4

Gilles Fauconnier,
Mark Turner,
*The way we think:
conceptual blending
and the mind's
hidden complexities*,
New-York, Basic
Books ed., 2002.

5

Virgil C. Aldrich,
"Visual Metaphor"
in *Journal of Aesthetic
Education*, vol.2, n°1,
(Janvier 1968)
University of Illinois
Press.

6

Christopher Tilley,
*Metaphore
and Material Culture*,
Oxford, Blackwell,
1999, cité par
Kerstin Schankweiler,
*Die Mobilisierung der
Dinge. Ortsspezifität
und Kulturtransfer in
den Installationen von
Georges Adéagbo*,
Bielefeld, 2012.

7

Georges Adéagbo,
texte manuscrit figu-
rant dans l'exposi-
tion *Jeanne et Jeanne
les expressionnistes
avec les impression-
nistes et l'histoire
de Jeanne...* Musée
des Beaux Arts de
Rouen, 25 janvier,
26 mars 2018.

GEORGES ADÉAGBO :
DES ASSEMBLAGES COMME
UN LABORATOIRE DE RENCONTRE
ENTRE CHOSES,
TEXTES ET IMAGES.

et les collages qu'il donne à son illustrateur au Bénin pour qu'il en fasse des peintures. Kerstin Schankweiler cite Christopher Tilley :

*L'une des fonctions les plus importantes des
métaphores dans la compréhension et l'interprétation
du monde est qu'elles facilitent activement la
production de sous-classements et d'interprétations
 inédites. Les métaphores fournissent un moyen
par lequel nous pouvons connecter ensemble des
objets, des événements et des actions qui
semblent être empiriquement (factuellement)
disparates et sans connexions.*⁶

Adéagbo atteint ces nouvelles interprétations en ignorant les interprétations établies. Son intervention au Palazzo Vecchio à Florence a ouvert de multiples significations alternatives aux interprétations cano- niques des chefs-d'œuvres de la Renaissance et a offert des possibilités inouïes.

Georges Adéagbo mêle métaphores visuelles et langage écrit dans ses installations, deux systèmes de signes et différents niveaux de langage qui offrent autant de formes de perceptions et de lectures. Son écriture est faite de répétitions, boucles, chan- gements de syntaxes et évoque la palabre.

*L'art et le contemporain de l'art, parlant et faisant
voir la source qui est l'origine de l'être humain:
quelle valeur aurait l'art, si l'art, il est, il est sans
instruction, pour n'être pas avec instruction
dont le monde est dans le besoin pour s'instruire... ?
Il était une fois, l'art, et le contemporain de l'art,
parlant, et faisant voir la source qui est à l'origine
de l'être humain (...).*⁷

Adéagbo rend le langage « liquide », dissout les normes de la syntaxe française et déconstruit les idées reçues. La répétition crée un effet d'accélération, une matière dynamique dont le rythme formel peut contribuer à renverser les habitudes de pensée rationnelles.

FORMES DE RÉSISTANCE ENVERS
L'UBIQUITÉ DE LA LOGIQUE OCCIDENTALE

Si une certaine tradition postcoloniale qualifie la pensée africaine de non rationnelle et inefficace, des écrivains et des penseurs de différentes cultures et époques expriment, eux, une profonde méfiance envers la notion selon laquelle le monde ne peut être interprété qu'avec la langue et ses termes classificateurs. Dans *Vérité et mensonge au sens extra moral*⁸, Nietzsche interroge l'utilisation superficielle des « étiquettes » sur des contenus jamais vérifiés. Et dans le livre *Lettre de Los Chandlos* écrit en 1893, Ugo von Hofmannsthal⁹ décrit un jeune homme qui perd confiance dans la capacité des mots à représenter de grandes idées. Simone Mahrenholz questionne la suprématie du langage symbolique comme seul système d'accès au savoir et à la pensée.¹⁰ Rudolph Arnheim, Dieter Mensch parmi d'autres soulignent l'indépendance de la pensée non discursive. Le travail de Georges Adéagbo tient du nominalisme par ses accumulations, comme autant de preuves plurielles, et par son style d'écriture parce qu'il refuse de travailler avec des termes abstraits et des étiquettes. Il résiste à l'omniprésence de la logique occidentale et à l'esthétique d'un travail plastique fini et statique. Il héberge des systèmes ouverts et invite le visiteur à explorer avec lui des correspondances inédites.

8
Friedrich Nietzsche,
*Vérité et mensonge
au sens extra moral*,
Paris, ed. Folio,
2009.

9
Hugo von
Hofmannsthal,
*Lettres de Lord
Chandos*,
ed. bilingue,
Rivage, Coll. Rivage
Poche, 2000.

10
Simone Mahrenholz,
'Analogisches
Denken. Aspekte
nicht-diskursiver
Rationalität' in
Dieter Mersch Hrsg.
*Die Medien der
Künste. Beiträge
zur Theorie des
Darstellens*. Wilhelm
Fink Verlag
München, 2003.

→ " Du centre d'observation qui est le
centre André Malraux, à l'art, et
l'école (école d'art) : le pays, notre
pays, mon pays, l'histoire de mon pays " ..
• Il était une fois, l'Europe, l'histoire
Européenne de l'Europe vive dans
l'Afrique le Bénin qui est l'Allemagne,
et la France, parlant des États-Unis
d'Amérique, et faisant voir les États-
Unis d'Amérique : des livres parlant de
la vie, et ne faisant pas vraiment la
vie, pour y être, il faut se passer des
mauvais livres, et prendre pour lire des
bons livres, jésus pour le voir, le dire, et
le demander sur conseil (le pays, notre
pays, mon pays, l'histoire de mon pays) ... !

Manuscrit
de Georges
Adéagbo réalisé
à l'occasion
de l'exposition
*Que suis-je né
et fait pour être dans
la vie (à la rencontre
de la seconde personne
de soi)...* HUS,
ESADHaR, Rouen,
2018.



CONTRIBUTEURS

Laurent Buffet

est docteur en philosophie de l'art (Paris I - Panthéon-Sorbonne), critique d'art et enseignant d'esthétique à l'ésam Caen/Cherbourg. Travaillant sur les questions du déplacement et du récit dans l'art contemporain, il a dirigé la publication du livre *Itinérances, l'art en déplacement (De l'incidence éditeur, 2012)*, et de *Légende**, Dijon (Les presses du réel, 2016), catalogue de l'exposition éponyme dont il a assuré le commissariat au Frac Franche-Comté. Il est auteur de plusieurs articles sur l'art contemporain parus dans la presse spécialisée.

Arnaud François

est architecte DPLG praticien, HDR en esthétique, docteur en études cinématographiques et audiovisuelles et maître de conférences en géographie et paysage à l'ENSA Normandie. Il est membre du laboratoire RADIAN. Ses recherches théoriques, parmi lesquelles son dernier livre *Enquêtes sur l'imagination architecturale - de l'opéra au cinéma sonore*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2017, portent sur la structuration de l'expérience sensible par les images énergétiques, et sa pédagogie du projet d'architecture porte sur l'architecture en tant que fait paysagé.

Pravdoliub Ivanov

est un artiste bulgare né à Plovdiv. Il enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia. Représenté par la galerie Sariev depuis 2011, il vit et travaille à Sofia. Fondateur et membre de l'Institut d'art contemporain de Sofia, il a présenté son travail dans de nombreuses expositions monographiques et collectives. Avec Sariev Contemporary, il a présenté son travail notamment à Art Brussels (2016) et à Art Cologne (2016), à Art International Istanbul (2015, 2014), à Vienna Fair (2014, 2013, 2011), à Istanbul Contemporary (2012, 2011), ou encore à Shanghai Contemporary (2012).

Stephan Köhler

est commissaire d'exposition.
Né à Hamburg en 1959, il vit à Cotonou, au Bénin. Doctorant à la Hochschule für Bildende Künste de Hambourg, ses recherches portent sur la relation entre les objets, les textes et les images dans le travail de Georges Adéagbo. Il a publié notamment « Georges Adéagbo's achievements as a visual and verbal thinker, philosopher and writer » in Malz Isabelle: « The problème of God, Düsseldorf, 2015, A dimension to explore. Georges Adéagbo as a writer and historian », in *Le journal de la triennale de Paris #5, Forest of signs*, ed. Okwui Enwezor, 26 août 2012 et a organisé de nombreuses expositions de l'œuvre de Georges Adéagbo.

Colette Hyvrard

Colette Hyvrard est artiste et professeure de photographie et enseigné à l'université de Paris 8. Elle est à l'origine du laboratoire VOIR créé en 2015 avec Tania Vladova et Stéphanie Solinas. Ses travaux photographiques et ses installations ont été montrés en France et à l'étranger et font partie de plusieurs collections publiques et privées dont celles du MNAM à Paris et de la fondation NSM/Vie ABN AMRO.

Michał Kozłowski

est philosophe, sociologue et journaliste. Il a étudié à l'Université de Varsovie, à l'Université de Leuven et à l'EHESS-Paris (Ph. D. en 2004). Professeur de philosophie à l'Université de Varsovie, il est co-éditeur de l'édition polonaise du *Monde Diplomatique* et de la revue *Bez Dogmatu*. Il est auteur de nombreux articles, ainsi que des livres *Les contrepouvoirs de Foucault* (Paris, 2011), *Sprawa Spinozy* (Cracow, 2011), *The Art Factory. The division of labor and distribution of capitals in the Polish field of visual art*. (co-author, Warsaw, 2013), *Żnaki różności* (Warsaw, 2016).

Nora Labo

est historienne de la photographie et photographe. Docteure en histoire de l'art de l'Université de St Andrews (Écosse), elle est actuellement membre associée du Laboratoire VOIR à l'ESADHaR. Sa recherche porte sur le rôle de la photographie dans la constitution et la déstabilisation des idéologies dominantes de la nature à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Elle s'appuie notamment sur des images marginales aux différents systèmes de représentation, telles que des photographies produites pour être auxiliaires à la peinture ou des illustrations confuses et inutiles des projets scientifiques coloniaux.

Jean-Noël Lafargue

s'est formé à la peinture à l'École des Beaux-arts de Paris. Il enseigne l'art et le design numériques à l'ESADHaR depuis 2006 et à l'université Paris 8 depuis 1996. Il est auteur ou co-auteur d'ouvrages consacrés aux outils numériques, d'un essai sur l'histoire de la bande dessinée (*Entre la plèbe et l'élite*, éd. Atelier Perrouseaux, 2011), d'un essai sur les mythes de fin du monde (*Les fins du monde de l'antiquité à nos jours*, éd. Bourin, 2012), et de deux bandes dessinées (*L'intelligence artificielle*, avec Marion MONTAIGNE, ed. Lombard, 2016, et *Internet*, avec Mathieu Burniat, éd. Lombard, 2017).

Jacques Leenhardt

est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris). Il travaille sur l'art, la littérature et le paysage, en particulier en Amérique latine. Parmi ses dernières publications: *Wifredo Lam*, essai monographique, Éditions Hervé Chopin, 2009; *Os Meandros da Memoria*, Iberê Camargo, 2010; *La poétique du bord*, sur des photographies de Olivier Amsellem, Funny Bones Ed., Paris, 2010; Préface aux *Écrits sur l'art moderne*, de Louis Aragon, 2011; *Jean-Baptiste Debret. Voyage pittoresque et historique au Brésil*, nouvelle édition, introduction et notes, Paris, Imprimerie Nationale, Actes-Sud, 2014.

antoine lefevre editions

est artiste éditeur. En 2014, il soutient une thèse de doctorat recherche-crédation en arts plastiques intitulée *Portrait de l'artiste en éditeur, l'édition comme pratique artistique alternative*, publiée en 2018 sous le titre *Artiste éditeur*. Son travail de recherche se base sur le projet d'édition *La Bibliothèque Fantastique* (2009-2013). Depuis 2015, ses recherches se concentrent sur les fanzines d'artistes de 1977 à nos jours, sous la forme du projet de recherche transmédia ARTZINES. Il a récemment ouvert 本\hon\ books, un lieu dédié à la microédition au sein des Grands Voisins à Paris.

Laura Morson-Kohn

est artiste-éditrice-curatrice indépendante et directrice d'*Objet Artistique Non Identifié* (Arles). L'esthétique de la périphérie, des sous-cultures, le travail, l'interaction, la précarité et les démarches contextuelles sont ses champs principaux d'investigations. Depuis son départ de la galerie du jour - agnès b. (2007-2014), elle mène de multiples actions autour de l'édition et de la publication alternatives : *Le nouvel esprit de vandalisme* (2014), *Rebel Rebel zine* (2015), *Printing on fire* (2015), *Édition Précaire* (2016), etc. Depuis 2016, elle conduit les résidences de recherche, de création et de pédagogie alternative dans le quartier de la Busserine à Marseille.

Maddalena Parisè

est historienne de l'art, docteure de l'université Paris I. Sa thèse porte sur la construction de la ressemblance dans le portrait daguerréotype. Elle a publié de nombreux articles et, avec Pauline Martin, le livre *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard* (Fage éd, 2012). Co-fondatrice du collectif scénique *Iacasadargilla* à Rome, elle est auteure d'installations visuelles, parmi lesquelles l'installation *Slides, ritagli del tempo*, Parme, Milan (2007-08), *Art you Lost?*, Rome-Festival Santarcangelo dei Teatri (2013-2014) et le projet urbain multimédia *IF/Invasioni(dal)Futuro*, Rome (2014-2019).

Bérénice Serra

est plasticienne, éditrice indépendante et professeure d'édition à l'École d'arts et médias de Caen/Cherbourg. Elle développe actuellement une recherche à la fois plastique et théorique, à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, qui propose de repenser le contexte numérique de production et de diffusion des contenus artistiques. Elle a participé à de nombreuses expositions en France et à l'étranger (Biennale internationale du design de Saint-Étienne, CCA Kitakyushu, Mucem, etc.), et présente régulièrement ses recherches lors de séminaires et de colloques.

Bachir Soussi-Chiadmi

est enseignant en design interactif et cultures numériques à l'ESADHaR. Il est diplômé de l'École supérieure d'art et design de Valence et de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. Il est fondateur de nombreux collectifs au sein desquels il réalise des projets graphiques, installations *in situ* et performances. En 2016, il co-fonde *Figures Libres*, un collectif né de la rencontre de deux démarches citoyennes qui animent chacun de ses membres :

1. Porter les messages de commanditaires d'utilité publique, sociale et culturelle.
2. Œuvrer sur logiciels libres pour créer sans consommer, libérer l'information, interagir et s'enrichir ensemble.

Jean-Louis Vincendeau

est un enseignant, conférencier et plasticien français, expert en jardins auprès de la Commission nationale des monuments historiques au ministère de la Culture. Il est également le fondateur du laboratoire *Cabinet des écarts singuliers* à l'ESADHaR du Havre, en partenariat avec le CREDO (CNRS/EHESS). Ancien responsable au département Sciences et Histoire de l'Art à l'ENS, rue d'Ulm, et du séminaire *Des friches de la pensée aux jardins philosophiques*, il est l'auteur d'une vingtaine de courts métrages, de plusieurs livres et de nombreux articles sur les jardins et l'art contemporain.

Tania Vladova

est docteure de l'EHESS et professeure d'esthétique à l'ESADHaR. Ses recherches portent sur la théorie des images et les rapports entre art et savoir. Membre du LABO VOIR (ESADHaR), elle a notamment édité le volume « Après le tournant iconique », *Images Revues*, hors-série n°5, et co-édité le volume bilingue « Esthétique et science de l'art », *Trivium*, n°6, 2010. Membre du comité de rédaction des revues *Critique d'art* et *Images Revues*, elle est auteure de nombreux articles et a récemment publié l'ouvrage *Conception maculée* (avec Dominique De Beir, Friville éditions, 2019).

Diane Watteau

est agrégée et maître de conférences en arts plastiques à l'Ecole des arts de la Sorbonne de Paris I, Institut ACTE, critique d'art (AICA), artiste et commissaire indépendante. Elle est membre du comité de rédaction de *Savoirs et Clinique*, revue de psychanalyse. Auteure de nombreux textes, dont le livre *Conversation avec Watteau*, Éditions l'Harmattan (2001), elle a participé au Prix de la Critique d'art en France, au Palais de Tokyo (2017). Elle est curatrice des expositions *Enfermement*, musée d'art et d'histoire de Saint-Denis (2019), *Prendre soin? Hôpital de Tonnerre* (2017), *Contre nature* (2012) et *Vivre l'intime dans l'art contemporain* (2010) au musée départemental de l'Oise.

Emmanuel Zwenger

est enseignant à l'École supérieure des arts et médias de Caen/Cherbourg, et doctorant en littérature comparée (Université de Caen Basse-Normandie). Sa recherche s'intitule *Les médiations littéraires de la mémoire chez G. Perec et W.G. Sebald*. Parmi ses publications récentes figurent notamment: Muriel Pic, Emmanuel Zwenger, Pamuk Apt., « Mémoires stambouliotes et montage littéraire », *Critique* n°132, 2008. *Que faire avec les ruines? Poétique et politique des vestiges*, PU Rennes, 2015 (Coll. Interférences) ; « *La vie sensible de la mémoire dans Récits d'Ellis Island* de G. Perec et *Les Emigrants* de W.G. Sebald », Cahiers Georges Perec n°13, printemps 2020.

L'IMAGE

SANS

QUALITÉS

DIRECTION SCIENTIFIQUE

*Tania Vladova
& Colette Hyvrard*

COMITÉ DE RÉDACTION

*Béatrice Cussol
Dominique De Beir
Eric Helluin
Jean-Noël Lafargue
Sébastien Montero
Vanina Pinter*

DESIGN GRAPHIQUE

Marion Caron

CORRECTEUR

Clément Martin

AVEC LE SOUTIEN DE :

*Thierry Heynen,
directeur de l'ESADHaR.*

*Arnaud Stinès,
directeur de l'esam
Caen/Cherbourg.*

*Raphaël Labrunye,
directeur de l'ENSA
Normandie.*

*Alexandra Merle,
directrice de l'École
doctorale 558,
Université de Caen.*

*Jérôme Laurent,
directeur adjoint
de l'École doctorale 558,
Université de Caen.*

*Michel Biard,
directeur adjoint
de l'École doctorale 558,
Université de Rouen.*

*Laurence Mathey,
directrice adjointe
de l'École doctorale 558,
Université du Havre.*

ONT CONTRIBUÉ

À CE NUMÉRO :

*Laurent Buffet
Colette Hyvrard
Pravdoliub Ivanov
Stephan Köhler
Michał Kozłowski
Nora Labo
Jean-Noël Lafargue
Jacques Leenhardt
Antoine Lefebvre
Laura Morsch-Kihn
Maddalena Parise
Bérénice Serra
Bachir Soussi-Chiadmi
Jean-Louis Vincendeau
Tania Vladova
Diane Watteau
Emmanuel Zwenger*

*RADIAN, unité
de recherche référencée
au sein du Répertoire
National des Structures
de Recherche, du Ministère
de l'Enseignement
Supérieur et de la Recherche,
sous le n°201822893K.
Adresse: ESADHaR,
2 rue Giuseppe Verdi,
76000 Rouen.*

*Impression
Stipa à Montreuil*

*Papiers
Pergamenata, 230 gr.
Coral book white,
120 gr & 300 gr*

*Fontes
Droulers Regular + Italic
Totentanz Regular
Ostia Antica Light
Dessinées par Bureau Brut
& distribuées par extrabrut.shop
Playfair Display Italic
dessinée par Claus Eggers Sørensen.*



RADIAL

RECHERCHE

ART

DESIGN

INNOVATION

ARCHITECTURE

LITTÉRATURE

R

A

T

U

R

E

*RADIAL est la revue
de l'unité de recherche
RADIAN (Recherche, Art, Design,
Innovation, Architecture
en Normandie), initiative
conjointe de l'École
Supérieure d'Art et Design
Le Havre-Rouen (ESADHaR),
de l'école supérieure d'arts
& médias de Caen/Cherbourg
(ésam Caen/Cherbourg),
de l'École nationale supérieure
d'architecture de Normandie
(ENSA Normandie) et de l'École
doctorale 558 « Histoire,
Mémoire, Patrimoine, Langage »
(HMPL.)*

RADIAN

ESADHaR

ésam



LABO VOIR



LABO VOIR

