



Université de Lille
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
Unité de recherche : Centre d'études des arts contemporains ULR 3587

Thèse de doctorat préparée et soutenue par Simon Zara le 26 juin 2024,
en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts (histoire, théorie et pratique) –
mention arts plastiques et visuels

L'image latente
Repenser la circulation des images à l'aune de leur potentialité

Sous la direction de :
Nathalie Delbard, Professeure, Université de Lille, CEAC

Jury :

Anne Creissels, Professeure, Université Paris 8, Présidente du jury
Anna Guilló, Professeure, Aix-Marseille Université, Rapporteur
Vivien Philizot, Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg, Rapporteur
Antonio Somaini, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle, Examineur

Simon Zara

L'image latente
Repenser la circulation
des images
à l'aune de leur
potentialité

Thèse de doctorat
en Arts plastiques
sous la direction
de Nathalie Delbard

Résumé | Abstract

Résumé

L'image latente : Repenser la circulation des images à l'aune de leur potentialité

Depuis l'avènement de la société de l'information et du réseau informatique, l'écologie du visuel semble s'être reconfigurée en un enchevêtrement complexe de « voiries iconiques » [Peter Szendy]. Les régimes d'échange, de propagation et de mutation des signes visuels qui animent ces voiries nécessitent en conséquence de repenser l'ontologie de l'image. Ce travail de recherche, à la croisée des arts plastiques, de la théorie de l'art, des études visuelles et de l'épistémologie, propose non pas une typologie inédite d'images mais d'appréhender la circulation des images depuis une autre perspective : leur latence. Emprunté au vocabulaire de la photographie argentique, le concept d'*image latente* définit ainsi un état indéterminé dans lequel tous les potentiels existent simultanément. Cette conception de l'image décentrée du visible et du visuel met en lumière le moment d'attente de la manifestation de l'image, le fond d'infigurable qui préside à toute opération imageante.

Le corpus des cas étudiés, composé d'œuvres d'art, de pratiques visuelles, de phénomènes culturels et de textes théoriques, se concentre sur une période allant des années 1990 aux années 2020 et s'articule notamment autour de trois projets de l'artiste français Philippe Parreno (*Fleurs, No Ghost Just a Shell* et *Birthday Zoe*). Ces derniers permettent de reconsidérer certaines caractéristiques prêtées aux images dans les discours scientifiques, artistiques ainsi que populaires et structurent la recherche autour de trois modèles analogiques : l'image en tant que *fleur* (elle se propagerait et se multiplierait grâce à une forme de dissémination), *femme-enfant* (elle est perçue comme un sujet féminin, instable et malléable) et *fantôme* (elle serait capable de survivre à son contexte d'origine et même de nous hanter). Une analyse critique de ces modèles demande de penser le médium des images en tant que milieu qui inclut humains et non-humains, et autant le regardeur que le chercheur. Une fois notre point de vue relocalisé à l'intérieur de la circulation des images, la latence s'envisage à l'aune de la puissance d'agir de chaque agent de ce milieu [Alfred Gell]. L'un des enjeux de cette recherche est alors de comprendre comment cet état de suspens est réifié par certains acteurs en tant que territoire à quantifier, à contrôler, à rentabiliser, ou encore à coloniser.

Image – latence – culture visuelle – flux – médium – agentivité – immédiatité – épistémologie

Abstract

The latent image: Rethinking images circulation in light of their potentiality

Since the advent of the information society and the computer network, the ecology of the visual seems to have been reconfigured into a complex tangle of “iconic routes” [Peter Szendy]. The regimes of exchange, propagation and mutation of visual signs that animate these routes require us to rethink the ontology of the image. This research work, at the crossroads of visual arts, art theory, visual studies and epistemology, proposes not a new typology of images, but to apprehend the circulation of images from another perspective: their latency. Borrowed from the vocabulary of film photography, the concept of the latent image defines an indeterminate state in which all potentials exist simultaneously. This concept of the image as decentred from the visible and the visual highlights the moment of expectation for the manifestation of the image, the background of the underlying infigurable that presides over all image-making operations.

The corpus of cases studied, consisting of artworks, visual practices, cultural phenomena and theoretical texts, focuses on a period from the 1990s to the 2020s, and particularly revolves around three art projects by French artist Philippe Parreno (*Fleurs*, *No Ghost Just a Shell* and *Birthday Zoe*). These enable us to reconsider certain characteristics attributed to images in scientific, artistic and popular discourse, and structure the research around three analogical models: the image as *flower* (it would spread and multiply thanks to a certain form of dissemination), *woman-child* (it is perceived as a feminine subject, unstable and malleable) and *ghost* (it would be able to survive its original context and even to haunt us). A critical analysis of these models requires us to think of the image medium as a milieu that includes both humans and non-humans, the viewer as well as the researcher. Once our point of view has been relocated within the circulation of images, latency can be considered in terms of the agency of each agent of this milieu [Alfred Gell]. One of the challenges of this research is to understand how this state of suspense is reified by certain actors as a territory to be quantified, controlled, monetized or colonized.

Image – latency – visual culture – flow – medium – agency – immediality – epistemology

Remerciements

Avant de nommer un certain nombre d'individus, comme il est d'usage, je souhaite insister sur la nature collaborative de cette étude, à l'instar de toute recherche scientifique il me semble. Pendant ces sept années de doctorat, maintes rencontres ont nourri directement et indirectement mon travail, parfois même exclusivement par le truchement de la lecture. J'exprime donc ma gratitude à toutes celles et tous ceux que je ne pourrai pas faire tenir dans ces quelques lignes.

En premier lieu, je remercie Anne Creissels, Anna Guilló, Vivien Philizot et Antonio Somaini qui me font l'honneur d'être membres de mon jury de soutenance.

Je ne saurais assez remercier Nathalie Delbard, ma directrice de thèse. Sa bienveillance, sa confiance et sa générosité m'ont permis de mener ce travail à son terme et dans les meilleures conditions. Je suis heureux et fier d'avoir été son doctorant.

Je remercie chaleureusement Sophie Suma pour m'avoir inclus dans les prémices d'un groupe de recherche en cultures visuelles qui a pris de l'ampleur depuis. Nos échanges constituent toujours un terreau fertile à l'épanouissement académique.

Merci à Antoine Hoffmann, complice de multiples projets, programmes et séquences de cours, mais aussi joyeux compagnon de traversée doctorale. Et merci à Marwan Moujaes pour ses étincelles intellectuelles, pédagogiques et humaines.

J'adresse également mes remerciements à mes collègues enseignants et chercheurs au sein du département des arts visuels de l'université de Strasbourg, Katrin Gattinger, Nolwenn Maudet, Janig Bégoc et Kahena Sannâ. Par bonheur, nous arrivons à préserver des moments pour partager nos recherches respectives.

Merci aux membres des programmes de recherche « Cultures visuelles » et « L'art traversant le politique : discours, représentations et pratiques » du laboratoire ACCRA de l'université de Strasbourg.

Merci à Jérôme Dupeyrat, Olivier Huz, Lise Lerichomme, Julie Martin, Cynthia Montier et Mathieu Tremblin pour m'avoir accueilli au sein leur projet dédisciplinaire dont je tairai le nom ici. Et merci tout particulièrement à Maxime Boidy, autre membre de cette équipe. Son ouvrage *Les études visuelles* publié en 2017, soit l'année de mon inscription en doctorat, fut décisif à bien des égards.

Merci à Ariel Caine, Zoe Stillpass et aux interprètes d'Ann Lee qui ont accepté de me rencontrer et d'échanger parfois pendant plusieurs heures avec moi.

Merci à Manuel Zenner pour nos discussions enthousiasmantes et les aspirations graphiques que nous n'avons malheureusement pas pu mettre en œuvre pour ce volume. Puissent-elles aboutir sous une autre forme.

Merci à Cindy Coutant, Emma Cozzani, Marine Allibert, Thomas Lasbouygues et aux autres amis artistes et chercheurs que je ne peux citer.

Merci aux étudiantes et étudiants des universités de Lille et de Strasbourg et de l'ESAAT qui ont suivi ou suivent encore mes cours et qui me partagent au quotidien cette forme d'intelligence capable d'ouvrir l'horizon des possibles.

Merci à Loïc Urbaniak, Édouard Vien, Constantin Brissaud, Louise Bentkowski pour leur amitié précieuse et indéfectible.

Je remercie également ma famille, Anna, Daniel, Fiona, Nicola, Suzanne, Stuart, Stanley, Spencer, Sampson et les autres qui m'ont toujours soutenu et encouragé.

Et enfin, je remercie de tout mon cœur Sidonie Osborne-Staples, pour ces moments inestimables, constamment grignotés par le temps long de la recherche.

Table des matières

Résumé Abstract	4
Table des matières	7
Choix rédactionnels et graphiques	10
Préambule	12
Une recherche universitaire depuis une position d'artiste-chercheur	12
Instauration d'un jeu de langage	15
Combinaison lexicale adoptée	28
Introduction	35
<i>L'image latente</i> : une intuition théorique, un signifiant flottant	36
Tour d'horizon du concept d'image latente dans le champ artistique	40
Un découpage autour de caractéristiques associées au concept d'image	68
Cadre épistémologique : une méthode située, décloisonnée et indisciplinaire pour un objet d'étude multidimensionnel	70
Point de vue situé : du chercheur aux images	72
Des concepts théoriques décloisonnés	80
Une approche indisciplinaire	82
Les études de cultures visuelles	84
Sur le terrain des images	87
Partie I. "Fleur" : circulation, contagion, pollinisation	101
I.1. L'art pour penser les cultures visuelles	103
I.1.a. Fleurs : une <i>metapicture</i> de l'image latente	103
I.1.b. De quelques critiques d'une culture télé-visuelle	110
I.1.c. Pollinisation des images	113
I.1.d. Contexte théorique et épistémologique : l'art <i>image</i> la théorie	131
I.2. L'opération imageante au sein de milieux numériques	134
I.2.a. L'émergence de nouvelles typologies d'image	134
I.2.b. Image technique et objet digital	137
I.2.c. Le risque d'une latence programmée et programmante	138

I.2.d. Déjouer les programmes : l'image latente, l'attente de l'image _____	143
I.2.e. Déjouer les programmes : l'image pauvre _____	147
I.3. L'analogie du flux d'images _____	155
I.3.a. Une rhétorique ancienne et itérative _____	155
I.3.b. Quand l'art <i>image</i> la théorie du flux _____	159
I.3.c. Une étude située <i>de / dans</i> la circulation des images _____	179
I.4. Composer le chaos : la visualisation d'ensemble d'images comme mode d'enquête des cultures visuelles _____	180
I.4.a. Échantillonner le chaos : Aby Warburg et Lev Manovich _____	180
I.4.b. La visualisation et le montage comme processus heuristiques _____	181
I.4.c. Atlas iconographiques _____	189
I.4.d. Artistes astronomes _____	191
I.4.e. Prendre part au chaos : hypothèse d'une recherche <i>avec</i> les images_	197
I.5. La latence de l'image dans la machine _____	198
I.5.a. Art contemporain et réseaux neuronaux : une tendance à l'abstraction généralive _____	198
I.5.b. Le motif de la surcharge visuelle _____	201
I.5.c. La fonction de l'étrangement _____	205
I.5.d. Persistance du modèle empathique : un objet dialogique ? _____	207
I.5.e. Processus d'abstraction : l'image comme données _____	211
I.5.f. Mondes intérieurs : espace latent et <i>phantasia</i> _____	216
I.5.g. Une esthétique du dessaisissement _____	219
Conclusion intermédiaire _____	222
 Partie II. "Femme-enfant" : instabilité, agentivité, viscosité _____	 225
II.1. Les pratiques d'appropriation à l'aune de l'image latente _____	228
II.1.a. Avant la décennie 1990 : une question moderne ? _____	228
II.1.b. Postproduction et esthétique relationnelle _____	236
II.1.c. Post-photographie et post-internet _____	246
II.2. L'agir des images _____	283
II.2.a. Agentivité _____	283
II.2.b. Performativité, <i>potentia</i> et puissance _____	297
II.3. <i>No Ghost Just a Shell</i> : sonder la latence _____	308
II.3.a. Repenser la circulation des images : de l'analogie virale à l'agentivité des acteurs _____	314
II.3.b. Ann Lee : une <i>alien</i> étrangère à elle-même _____	325

II.3.c. La vie d'une image régulée par la circulation transmédi	342
II.3.d. L'image en tant qu'agent visqueux	351
Conclusion intermédiaire	373
Partie III. "Fantôme" : inconsistance, survivance, vacance	377
III.1. Spectre et hantise : métaphores conceptuelles	379
III.1.a. <i>Birthday Zoe</i> : le fantôme des possibles	392
III.2. Pour une hantologie des images	405
III.2.a. La spectralité des images	405
III.2.b. Passé potentiel : vers une autre latence de la photographie	407
III.2.c. La pratique artistique comme archéologie de l'expectatif	416
III.2.d. L'hantologie comme énoncé prospectif	425
III.2.e. Mème : le spectre au travail	426
III.2.f. Image de stock : le spectre en devenir	440
III.3. La vacance : vers une reformulation de l'ontologie de l'image	449
III.3.a. Pensivité, vide et vacance de l'image	449
III.3.b. Le <i>Bayān</i> : une autre perspective culturelle du visuel	462
Conclusion intermédiaire	464
Conclusion	467
Comme une image / Commune image	477
Annexes	487
Entretien avec Interprète d'Ann Lee 1	488
Entretien avec Interprète d'Ann Lee 2	497
Entretien avec Zoe Stillpass	505
Entretien avec Ariel Caine	514
Index des noms	535
Bibliographie	539

Choix rédactionnels et graphiques

Alors que cette étude porte une attention particulière aux formes ainsi qu'aux phénomènes artistiques et plus largement visuels, il semble essentiel d'explicitier certains choix dans la formulation autant textuelle que visuelle de l'argumentation.

Par souci de cohérence avec le cadre épistémique dans lequel s'inscrit ce travail de recherche, l'emploi de la première personne du singulier est privilégié. En effet, le « nous » sonnerait comme une contradiction avec l'approche *située* qui y est défendue. Dans ce contexte, ce pronom personnel pourrait être perçu comme un argument d'autorité universalisant alors que j'essaie précisément de valoriser l'expérimentation méthodologique et surtout une pluralité des points de vue et des expériences. Toutefois, la première personne du pluriel est ponctuellement employée afin d'inviter le lecteur à s'inclure dans la démonstration ou le raisonnement proposé.

Les guillemets français « » sont réservés aux citations, aux extraits de textes ou de paroles rapportées ainsi qu'aux titres d'exposition. Les guillemets anglais doubles "" sont employés pour les citations de second niveau, mais également pour signifier une expression, et ainsi marquer une distinction avec les citations. Les italiques servent à indiquer le titre d'une œuvre ou d'un ouvrage, à mettre l'emphase sur une formule, à signaler un mot en langue étrangère ou un néologisme qui apparaît pour la première fois dans le corps du texte.

L'unique police de caractère servant à la mise en forme de ce volume est l'Inter, dessinée par Rasmus Andersson et diffusée par Google Fonts. En tant que police sans empâtement, répandue dans les interfaces utilisateurs, elle est appliquée afin d'évoquer une continuité formelle ténue avec les normes graphiques privilégiées dans la culture numérique. C'est d'ailleurs pour cela que le format de ce volume est sensiblement plus étroit qu'un A4 traditionnel puisqu'il mesure 19 centimètres de largeur pour 29,7 centimètres de hauteur. Étant donné que le corpus étudié se concentre sur les trois dernières décennies et en particulier sur les milieux numériques qui ont bouleversé notre rapport au champ visuel – par la navigation hypertextuelle, le transcodage des images, leur stockage, leur apparente accessibilité et leur économie –, il semble approprié de suggérer la verticalité des pages web et des écrans de smartphone au lecteur.

En-dehors des éléments iconographiques reproduits et articulés au texte, une seule couleur apparaît parmi le vocabulaire graphique déployé. Cette teinte, entre le violet et le bleu, pourrait incarner symboliquement et matériellement l'*image latente*, concept que je fabrique et éprouve tout au long de cette thèse. Son code hexadécimal, #4955FC, résulte de l'agrégation de plusieurs teintes. D'abord, il s'agit de celles employées en tant que normes techniques pour signifier la rupture avec un signal visuel – sur les vidéoprojecteurs coupés de toute source par exemple – ou bien un problème d'affichage – le "*Blue Screen of Death*"¹ notamment. Mais leur

¹ L'écran bleu de la mort (*blue screen of death*, parfois abrégé en *BSoD*) est un surnom donné à l'écran d'erreur critique affiché par les systèmes d'exploitation Microsoft Windows et ReactOS en cas d'erreur

singularité consiste aussi à traduire visuellement une puissance d'actualisation : si l'image n'est pas ou plus visible, elle peut encore apparaître. C'est également le cas du fond bleu (*blue screen*) d'usage dans l'industrie cinématographique ou vidéographique qui permet d'incruster en post-production n'importe quel élément visuel. De plus, le bleu indique un lien hypertexte lorsqu'il est appliqué à un texte surligné sur une page web codée en HTML, figurant ainsi une trajectoire potentielle. Enfin, plusieurs nuances de bleu ponctuent cette thèse (le film monochrome de Derek Jarman, les cheveux d'Ann Lee dans *No Ghost Just a Shell*, le turquoise du gâteau de *Birthday Zoe (Summer 2004)*...). Le trope du protagoniste féminin asiatique affublé de cheveux bleus ou violets s'insère d'ailleurs dans l'une des études de cas que je mène sur les qualités de plasticité et d'appropriabilité prêtées aux représentations de jeunes femmes ou d'enfants dans certaines économies visuelles (*anime* japonais, jeu vidéo, cinéma, mode, entre autres). Par ailleurs, le bleu apparaît également comme l'un des symboles des dangers résultant de la surexposition aux images, un leitmotiv discursif qui parcourt cette recherche. En effet, le rayonnement de la lumière bleue artificielle des écrans est réputé nocif pour notre santé. Il provoque fatigue oculaire et trouble du sommeil. Je suis moi-même équipé de verres anti lumière bleue à l'instant où je rédige ces lignes. Et en ce qui me concerne, son remède momentané, inspiré des techniques de "yoga des yeux", consiste à observer l'azur sans fin du ciel à travers la fenêtre de mon bureau, à me perdre dans l'horizon dégagé, permettant ainsi au cristallin de mes yeux de ne plus faire de mise au point. Il s'agit peut-être de décrire le filtre par lequel j'appréhende les objets visuels comme condition préalable à la transmission des travaux menés, en somme de définir mes *lunettes optiques* autant qu'*épistémologiques*. Alors qu'Yves Klein voyait dans son bleu outremer nommé "*International Klein Blue*" (IKB) une couleur hors de dimension, infinie², que Geneviève Asse exposait son "bleu Asse" comme une couleur intérieure, atmosphérique, qui bouge, qui vibre³, et que David Hockney travaillait le motif aigue-marine de la piscine en tant que symbole socio-économique californien⁴, je crois que le bleu #4955FC dit non seulement quelque chose de notre rapport primaire au vide mais surtout d'une certaine forme d'engagement chez celui qui le regarde, qui se risque à faire advenir les manifestations d'un champ emplit de promesses et d'inquiétudes.

système fatale. Le message qu'il diffuse a pour particularité d'être blanc sur fond bleu. Bien qu'il existe de nombreuses variations, cette expression persiste dans la culture numérique.

² Yves Klein, « Conférence de la Sorbonne – 6 : L'époque Bleue », *yvesklein.com*, [en ligne], (1959), consulté le 04/05/2024. URL :

[https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s%5B%5D=17&p%5B%5D=1958-1960&sb=serie&sd=asc#/fr/ressources/view/audio/4/conference-de-la-sorbonne-6-l-espoque-bleue?s\[\]=17&p\[\]=1958-1960&sb=serie&sd=asc](https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s%5B%5D=17&p%5B%5D=1958-1960&sb=serie&sd=asc#/fr/ressources/view/audio/4/conference-de-la-sorbonne-6-l-espoque-bleue?s[]=17&p[]=1958-1960&sb=serie&sd=asc)

³ Geneviève Asse, « La ligne du bleu, entretien avec Geneviève Asse », *France Culture*, « Surpris par la nuit », [en ligne], diffusé le 05/03/2002, consulté le 04/05/2024. URL :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-bleu-cette-couleur-rapide-ironique-ou-infinie-pour-klein-asse-et-hockney-9629734>

⁴ David Hockney, « David Hockney : "Le monde est beau. Je viens de voir l'exposition Monet, je suis allé à Giverny c'était fantastique" », *France Culture*, « Hors Champs », [en ligne], diffusé le 26/01/2011, consulté le 04/05/2024. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/david-hockney-le-monde-est-beau-je-viens-de-voir-l-exposition-monet-je-suis-alle-a-giverny-c-etait-fantastique-8472197>

Préambule

Une recherche universitaire depuis une position d'artiste-chercheur

Dès mon inscription en doctorat à l'Université de Lille en 2017, une question a immédiatement hanté et aiguillé ma recherche : *quelles méthodes adopter en tant que chercheur, et artiste ?*

Cette nécessité d'affirmer son positionnement épistémique découle de ce que Pierre-Damien Huyghe nomme une « injonction à la recherche⁵ » au sein des écoles d'art, qui a remodelé le paysage scientifique et artistique français. Je ne m'attarderai pas ici sur les mutations institutionnelles et ne mènerai pas une étude comparative des différents modèles apparus ces dernières années. Je tenterai plutôt de tisser une hypothèse satisfaisante, non pas dans l'espoir de répondre enfin à la question mais pour décrire une forme d'honnêteté scientifique dans ma démarche. Si Huyghe propose de discuter plusieurs positions – recherche « sur », « en » et « avec » l'art⁶ –, je commencerai par la problématique suivante : je me considère « artiste-chercheur ». *Problématique* en effet, car Huyghe rectifierait sans doute par la formule "*prétendant* artiste-chercheur", signifiant par là que je *performe* un discours de chercheur et que je n'ai pas encore de preuve attestant la recherche effectuée (le titre de docteur par exemple)⁷. Bien qu'ayant déjà exposé, enseigné, publié, réalisé des interventions lors d'événements scientifiques, mais aussi mené des recherches dans un cadre académique, je veux bien accepter le fait de n'être encore qu'un prétendant. Il serait alors plus juste de dire que le travail effectué dans le cadre de cette thèse s'est élaboré *depuis* une position d'artiste-chercheur. Cela signifie que je dispose d'une expérience d'artiste, que j'ai développé un vocabulaire plastique, que je me suis formé à un certain degré de technicité, et que j'évolue dans un cadre professionnel et institutionnel. Pour être plus précis, ma démarche interroge les régimes visuels dans lesquels nous naviguons quotidiennement. J'en extrais des éléments, en tant que matériaux, afin d'en déconstruire le langage et ouvrir les possibles. Par des pratiques de *détournement*, de *mashup*, de *hacking social* ou de *montage dialectique*, je cherche à repenser leur structure, leur fonctionnement et leur relation avec leurs observateurs, essentiellement à travers le regard. Mon travail artistique prend ainsi la forme d'installations vidéographiques, d'œuvres numériques et/ou interactives, d'interventions, de protocoles, d'éditions ou encore de conférences-performances. Toutefois, ni ma pratique ni mes productions artistiques ne font l'objet de ma recherche doctorale. Cette expérience est effective dans ma recherche, mais elle ne la détermine pas, elle n'en dicte pas la finalité. Elle sous-tend la mobilisation de connaissances spécifiques et localisées, d'une *praxis* et, en ce qui concerne mon objet d'étude, d'une approche de l'image qui n'est pas uniquement celle d'un regardeur, mais également d'un collecteur, manipulateur, éditeur, monteur, créateur. Ce qui, bien évidemment, n'est pas exclusif à l'artiste.

Ainsi, ma démarche pourrait s'apparenter à celle d'une recherche « avec »

⁵ Pierre-Damien Huyghe, *Contretemps : De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 11-15.

⁷ *Ibid.*, p. 74.

l'art. Cette troisième voie évoluerait quelque part entre la tradition historique de la recherche à l'université et les plus récentes méthodes de recherche au sein des écoles d'art françaises ou québécoises. Pour Huyghe, il s'agit d'informer l'écriture d'une thèse depuis l'expérience d'un champ donné : « "l'écrire avec l'art" (...) admet le fait qu'avoir par-devers soi une expérience artistique peut raisonner – ou résonner – dans les textes qu'on écrit⁸ ». Un artiste ne prête pas la même attention à la littérature correspondant à son domaine qu'un scientifique le ferait, et il fait usage d'un vocabulaire – potentiellement visuel ou graphique – différent⁹. Par ailleurs, Huyghe insiste sur la nécessité de dépasser le cadre de sa propre pratique et de remettre en cause toutes les préconceptions qui découlent de celle-ci¹⁰. Pourtant, ma recherche ne se cantonne pas au modèle d'une recherche « avec » l'art. Je mobilise également des outils méthodologiques empruntés aux disciplines académiques, des plus traditionnelles jusqu'aux plus décloisonnées. Il n'est pas question de marquer une scission entre différentes méthodes, ni même de revendiquer la nécessité d'une articulation entre *théorie* et *pratique*. Les deux me semblent trop difficiles à isoler, et encore faudrait-il en trouver des définitions satisfaisantes. Ma sensibilité aux images, en tant que *re-monteur*, peut être déployée et concentrée à certains moments, tout comme elle peut ne persister que sous une forme sous-jacente, voire même générer une tâche aveugle. Disons que théorie et pratique sont continuellement présentes à différents degrés, selon le travail engagé, et que la position d'artiste-chercheur me permet – et me demande – de faire appel à une large boîte à outils méthodologiques, le tout étant de négocier habilement leurs combinaisons en fonction des situations d'enquête, d'analyse, de production, d'énonciation ou encore de performance données.

Le travail entamé dans ce texte s'inscrit dans les entreprises de renouvellement des théories de l'image impulsées par certains champs de recherche, tels que les *Visual Studies* et la *Bildwissenschaften*. Son objet n'est pas exactement ou seulement les arts plastiques mais plutôt les points d'articulation entre certaines *pratiques artistiques* – entendues dans une conception étendue des arts – et des *pratiques visuelles*. Les formes et phénomènes étudiés ici ne sauraient être circonscrits par une partition en termes de médium ou de reconnaissance institutionnelle mais demandent à être resitués au cœur de *cultures visuelles* hétérogènes. La thèse défendue ici est la suivante : les images constituent des *praxis*, des *négociations* constamment rejouées plutôt que des objets finis et inertes. Face à elles, le travail de recherche ne peut se borner à une interprétation de leurs significations. Je crois également que l'image en tant que pratique ne demande pas de savoir-faire ou de connaissances professionnels pour être appréhendée de manière critique. Ni ma position de monteur d'images, ni celle d'artiste-chercheur ne me permet de m'élever au-delà de ces pratiques, d'adopter une position de *sachant* plus valide que celle d'un "simple" regardeur. Ces positions mobilisent d'autres formes d'intelligence et de savoirs. Je défends l'hypothèse que ce « travail de l'image¹¹ », selon l'expression de Jacques Rancière, est accessible à toutes et à tous ; au-delà du vocable scientifique – et même du langage textuel –, il

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98, 106.

¹¹ Jacques Rancière emploie cette formule pour décrire la capacité de mise en relation et d'altération de l'image.

Voir : Jacques Rancière, « Le travail des images », *Multitudes*, n° 28, 2007 ; Jacques Rancière, *Le travail des images : Conversations avec Andrea Soto Calderón*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

peut se configurer sur différents niveaux. Alors, mon propre niveau sera celui de l'artiste-chercheur pris *dans* son objet d'étude, expérimentant des voies viables pour mener une recherche scientifique. Et, puisque ce travail de recherche emprunte aussi bien aux études visuelles (*Visual Studies*) qu'aux études culturelles (*Cultural Studies*), aux études de genre ou décoloniales, les questions de fabrication des savoirs et de leurs conséquences, notamment sur les individus directement impliqués, seront prépondérantes. À travers les méthodes d'analyse de certains phénomènes visuels – plus globalement par la mise à l'épreuve d'une ontologie de l'*hyper-objet* conflictuel désigné comme "image" –, mais aussi par la revendication d'une objectivité *encorporée* et *partielle*¹², il s'agira bien dans ces lignes de formuler des « savoirs situés¹³ » clairement ancrés dans un environnement politique donné. Il m'est arrivé alors, au cours du développement de cette enquête, de me contredire, de générer des conflits méthodologiques et épistémologiques, ou encore de cultiver une forme d'incertitude. Ceci s'inscrit dans une volonté, à l'image de la philosophe et primatologue américaine Donna Haraway, de « trouver les connexions et ouvertures inattendues que les savoirs situés rendent possibles¹⁴ ». Bien entendu, la question de la viabilité scientifique d'une telle méthode se pose d'emblée. Si effectivement toute forme est susceptible de générer du savoir et de formaliser une recherche, la finalité de cette thèse reste la contribution à un ensemble de savoirs scientifiques communs. Ainsi, la méthode multidimensionnelle proposée ici repose sur l'idée d'un « rationalisme critique » poppérien tel que développé par le philosophe Alain Boyer et qui pourrait se résumer ainsi :

« Une méthode (faillible) est rationnelle dans la mesure où elle favorise l'émergence d'hypothèses inventives multiples et où elle ouvre les solutions proposées à l'analyse critique¹⁵ ».

Cette conception se concentre sur l'hypothèse d'un « faillibilisme », c'est-à-dire que nous sommes des sujets faillibles et que nous ne pouvons prétendre à des sources de savoirs infaillibles. En conséquence, cela demande non seulement d'accueillir une discussion ouverte à des contradictions mais aussi à un consensus intersubjectif¹⁶. J'assume le besoin d'une clarté et d'une transparence quant à la méthode employée, qui ne se veut ni empirique, ni exhaustive, ni universelle mais au contraire incomplète, faillible et surtout ouverte au discours critique. Si cette attitude peut paraître insatisfaisante et qu'elle ouvre la porte aux nombreux détracteurs de Popper ainsi qu'aux débats épistémologiques, elle me semble adaptée à mon objet de recherche, tout comme à mon profil professionnel et artistique.

¹² Donna Haraway, « Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Exils Éditeur, (1988), 2007, trad. de l'anglais (américain) par D. Petit et N. Magnan, p. 124-127.

¹³ *Ibid.*, p. 107-142.

¹⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵ Alain Boyer, « La rationalité ouverte », *Philosophia Scientiæ*, [en ligne], 11-1|2007, publié le 27/06/2011, consulté le 27/08/2020. URL : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/313>

¹⁶ *Ibid.*

Instauration d'un jeu de langage

Avant de pouvoir avancer une quelconque théorie de la circulation des images, il me faut définir le vocabulaire adopté pour mener cette enquête. Prendre position dans les débats théoriques quant à la nature de certaines notions est nécessaire dans un premier temps. Or, j'espère mettre en place dans ces lignes la grammaire d'un « jeu de langage¹⁷ » – pour reprendre l'expression de Wittgenstein – qui permette d'entrevoir la signification de certains termes par la manière dont ils sont mobilisés et mis en lien au fil de la réflexion. Ainsi, le point lexical suivant constitue un terreau sémantique, un préambule épistémologique. Il définit les grandes règles du jeu. Il est voué à être dépassé et déplacé en même temps que la pensée est en train de se formuler.

↪ Image

Image semble être le terme à défricher en priorité, tant sa compréhension prévaut à toute démarche scientifique traitant des images. Nous pourrions penser que la fameuse question “qu'est-ce qu'une image ?” innerve davantage les débats de nature académique, mais les enjeux de sa définition sont au cœur de nos expériences quotidiennes. Si l'énigme n'est pas explicitement formulée, elle nous habite et nous sommes continuellement en prise avec elle. Chercher à définir ce qu'est une image constitue le point de départ d'une quête ontologique bien plus vaste. Elle nous happe au sein d'un problème existentiel visant à départager ce qui appartient au domaine du *réel* par rapport au domaine de la *représentation*, c'est-à-dire ce qui s'éloignerait du réel. L'expérience dite du « stade du miroir¹⁸ » permet de comprendre la nature substantielle et vertigineuse d'une telle interrogation. Au cours de notre développement individuel, nous ferions toutes et tous une expérience fondamentalement structurante. Face à un miroir, après avoir initialement imaginé être en compagnie d'un autre enfant, nous comprenons qu'il s'agit de notre reflet. Nous prenons conscience de notre propre corps par rapport à celui des autres. Nous prenons la mesure de notre singularité en identifiant une *image*. Nous saisissons d'un coup – qui peut être violent – que notre individualité s'incarne et se rend visible à autrui sous la forme d'une image. Sans même évoquer les conflits historiques dont il fait l'objet, il est aisé de percevoir la difficulté de fixer un terme qui englobe des phénomènes hétérogènes, complexes et même divergents. L'historien de l'art William John Thomas Mitchell détourne l'exercice en examinant les discours issus de différentes disciplines qui sondent cette notion dans son ouvrage *Iconologie : Image, texte, idéologie*. Son étude lui permet de reconstituer une généalogie du concept “image” en tant que « famille disséminée

¹⁷ Bien que cette notion soit difficile à définir précisément, je me réfère ici à une pratique sémiotique qui prend place dans un ensemble de règles déterminant l'exercice que l'on peut en faire. Ce jeu appelle aussi des « coups » – des actions faites dans le cadre du jeu selon Wittgenstein – visant à agir par le biais de ces règles, mais aussi, selon moi, à en éprouver les limites.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, (1921), 1993, trad. de l'allemand par G. G. Granger.

¹⁸ Théorie mobilisée par de nombreux psychologues et psychanalystes, depuis les recherches d'Henri Vallon en passant par Donald Winnicott, Françoise Dolto, Melanie Klein ou encore Jacques Lacan. La description de cette scène initiatique, tout comme sa configuration, varient en fonction des auteurs, je privilégie ici celle de Jacques Lacan.

ayant subie de profondes mutations au cours de son évolution¹⁹ ». L'auteur propose ainsi plusieurs embranchements médiaux et disciplinaires :

« (...) l'imagerie mentale relève de la psychologie et de l'épistémologie ; l'imagerie optique de la physique ; l'imagerie graphique, sculptée ou architecturale incombe à l'histoire de l'art ; l'imagerie verbale à la théorie littéraire. Les images perceptuelles occupent quant à elles une zone frontière où physiologistes, neuroscientifiques, psychologues, historiens de l'art et spécialistes de l'optique sont amenés à collaborer avec des philosophes et des littéraires²⁰ ».

En effet, l'image amalgame en son sein : peintures, gravures, esquisses, photographies, sculptures, films, affiches, logotypes, computations, écrans, rêves, copies, représentations, reproductions, enregistrements, métaphores, souvenirs, mirages, ombres, figures littéraires, illusions, hallucinations, fantômes, reflets, preuves, indices, icônes, symboles, traces, schémas... Cette longue liste, inachevée et sans doute mouvante compte, aussi bien des objets matériels identifiables que des processus sensoriels multimodaux, des apparences externes, des événements intérieurs, des procédés de reconnaissance, ou bien encore des opérations prenant place en dehors des champs du visuel et du visible. Si Mitchell évite toute entreprise de définition essentialiste, il rappelle la récurrence dans la philosophie, la théorie optique et le langage courant d'une conception de l'image en tant qu'*intermédiaire* entre nous et la réalité. D'ailleurs lui-même appréhende les images visuelles comme des « médiations paradoxales²¹ » qui seraient « pris[es] dans des transactions sociales, en tant que répertoire d'images écrans ou de modèles qui structurent nos interactions avec les autres êtres humains²² ». S'il s'agit bien d'« intermédiaires²³ », c'est entre moi-même et l'Autre qu'elles se situeraient. Le risque serait alors d'assimiler les images à des interfaces. Mitchell insiste sur le fait qu'elles ne sont pas seulement des « instruments rhétoriques pour communiquer²⁴ » ou des « fenêtres épistémologiques ouvertes sur la réalité²⁵ » mais bien des agents doués de « "vies propres"²⁶ ». Cette proposition nécessite une réévaluation des partitions conventionnelles assimilant l'image à un élément inanimé. L'hypothèse d'une *agentivité* de l'image, c'est-à-dire d'une *puissance d'agir* qui lui serait propre, sera explorée tout au long de cette recherche, je ne m'attarderai donc pas sur ce point dans ce premier dégrossissage lexical. Bien que cette étincelle de vie accordée à l'image paraisse déterminante au sein des mythes qui s'attellent à décrire sa naissance²⁷, cette essence vitale se manifeste d'abord par *transfert*.

¹⁹ William John Thomas Mitchell, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam / Les Praires ordinaires, (1986), 2018, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy et S. Roth, p. 36.

²⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les presses du réel, (2005), 2014, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy, N. Cilins et S. Roth, p. 352.

²⁴ *Ibid.*, p. 353.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Citons, entre autres, le « mythe de Dibutade » tel qu'il a pu être raconté par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle* vers 77 : « En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En travaillant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone inventa le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et ce fut grâce à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entourait avec des lignes l'ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d'une lanterne ; sur ces lignes son père appliqua

Hans Belting rappelle dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images* que « l'expérience de la mort a été l'un des moteurs les plus puissants de la production humaine des images²⁸ ». Selon l'auteur, « l'absence irrévocable du mort est rendue visible par la présence d'une image qui peut représenter cette absence²⁹ » et ce défaut de vie se voit symboliquement transféré à l'image, prête à être animée par notre regard³⁰. Cette conception mimétique de l'image transparait dans son étymologie latine : *imago*. D'après Pline l'Ancien, l'*imago* désigne une pratique de conservation funéraire romaine consistant à mouler un masque mortuaire en cire directement sur le visage d'un défunt, à le peindre puis à le ranger dans une niche³¹. Mais cet usage de transfert par empreinte ne se borne pas à une copie des traits du mort. Comme le note Jean-Luc Nancy, l'*imago* est avant tout une « comparution du mort parmi nous³² ». Le masque était destiné à être porté au sein d'un cortège funéraire par un acteur réinterprétant les faits, les gestes ou les discours du disparu³³. Cette dimension performative et sociale nous rappelle que « l'image est l'effet du désir³⁴ », ici le désir de ré-animer le mort. Mitchell renverse cette relation causale à partir des réflexions de Sigmund Freud et Gilles Deleuze en avançant que « les images nous initient au désir tout en "exprimant" des désirs qui sont déjà les nôtres³⁵ ». Si ce désir de ressemblance et de transfert de vitalité constituera une part importante des enquêtes retranscrites ici, je fais le choix de placer en arrière-plan les approches psychanalytiques et symboliques qui irriguent certaines théories de l'image³⁶. Je partage avec Mitchell³⁷ l'intention de contourner certaines préconceptions de l'image en tant que fantasme inconscient dont il faudrait décrypter le sens enfoui. Je privilégierai les manifestations extérieures de l'image pour mieux revenir par la suite vers d'autres phénomènes – intérieurs, invisibles, non visuels.

Notre conception occidentale de l'image est structurée par la tradition judéo-chrétienne. Mitchell rappelle que la formule « faisons l'homme à notre image » tirée de la Genèse instaure l'image en tant que ressemblance spirituelle et non pas picturale, elle souligne des similitudes ou des différences entre des

de l'argile et fit un relief ; et l'ayant fait sécher, il le mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries. Cette œuvre, dit-on, fut conservée au sanctuaire des Nymphes jusqu'à l'époque du pillage de Corinthe par Mummius ».

²⁸ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », (2001), 2004, trad. de l'allemand par J. Torrent, p. 12.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Agnès Molinier Arbo, « Sous le regard du Père : les imagines maiorum à Rome à l'époque classique », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 35/1, n° 1, 2009, p. 83-94.

³² Jean-Luc Nancy, « L'image : mimesis & methexis », dans *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 73.

³³ Mathieu Bouvier, « Imago : survivance », *Pour un Atlas des Figures*, [en ligne], publié en 2018, consulté le 14/01/2022. URL : www.pourunatlasdesfigures.net

³⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 73.

³⁵ William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 87.

³⁶ Des auteurs comme Carl Gustav Jung, Sigmund Freud ou encore Jacques Lacan ont développé de riches définitions de l'image imbriquées dans des théories plus conséquentes sur l'imaginaire, l'inconscient, le désir, la névrose ou encore le fantasme. Bien qu'ils partagent des liens manifestes avec le concept de latence, je laisserai volontairement en marge ces travaux dans un souci de modération. Une étude des éclairages que pourraient offrir ces auteurs devrait faire l'objet d'un travail approfondi mais la position épistémologique de cette thèse prend une autre direction.

³⁷ *Ibid.*, p. 87-88.

éléments, c'est un modèle non visuel³⁸. Or, Marie-José Mondzain fait de la doctrine ecclésiastique de l'incarnation une affaire d'image : « s'incarner, c'est devenir image³⁹ », écrit-elle. L'image est la matérialisation du Verbe divin, du *Logos*. Telle filiation théologique pourrait trouver écho dans la mise en garde de Susan Sontag contre le « sentiment d'être des images⁴⁰ », affliction moderne provoquée par notre relation à la photographie mais que nous pourrions étendre sans peine à des imageries techniques plus récentes – photographie numérique, clip vidéo, ou encore selfie. Pour Sontag, notre rapport aux images a phagocyté notre appréhension du réel. L'image devient l'étalon qui sert à évaluer notre expérience du monde. Elle est à la fois un modèle abstrait et une représentation matérielle, nous pourrions alors avancer qu'elle articule ou synthétise ces deux pôles, c'est une *réalité intermédiaire*, non plus dans le sens énoncé par Mitchell mais par le philosophe français Gilbert Simondon : entre *abstrait* et *concret, objectif et subjectif*⁴¹. La mise en garde de Sontag d'un imaginaire, d'une expérience ou du réel englouti par l'image (« les images consomment la réalité⁴² », affirme-t-elle dans son essai *Sur la photographie*) traverse bon nombre de théories et discours : de Guy Debord à Jean Baudrillard, en passant par Jean-Luc Godard pour qui certains régimes d'images s'inscrivent dans un projet normatif⁴³. Or, comme le rappelle Peter Szendy, Sontag entrevoit pendant un moment la perspective d'une « écologie des images » en tant qu'« antidote à la logique consumériste d'un infini surplus iconique⁴⁴ » :

« Les images sont plus réelles que nul ne l'aurait cru. Et du fait même que les ressources en sont inépuisables, que le gâchis de la consommation ne peut en venir à bout, il s'impose d'autant plus de leur appliquer une politique de sauvegarde. S'il peut exister une meilleure façon pour le monde réel d'englober celui de l'image, il y faudra une écologie appliquée non seulement aux choses réelles mais encore aux images⁴⁵ ».

Et pourtant, elle referme ce potentiel de résistance en 2003, un an avant sa disparition, en déclarant qu'il n'y aura plus d'écologie des images, comme le relève

³⁸ William John Thomas Mitchell, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, op. cit., p. 62-69.

³⁹ Marie-José Mondzain, *Confiscation : Des mots, des images et du temps*, Paris, Les liens qui libèrent, 2019, p. 167-168.

⁴⁰ Susan Sontag, *Sur la photographie : Œuvres complètes I*, Paris, Christian Bourgois éditeur, (1977), 2008, trad. de l'anglais (américain) par P. Blanchard avec la collaboration de l'auteur, p. 220.

⁴¹ Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008, p. 10.

⁴² Susan Sontag, op. cit., p. 243.

⁴³ Il me faut insister sur la pratique et la pensée des images – toutes deux précieuses pour la théorie des images, à bien des égards – mobilisées par Jean-Luc Godard tout au long de sa carrière. Ce dernier a notamment monté des images et des motifs de différentes natures dans ses réalisations. Toutefois, je relève la différenciation qu'il effectue entre les régimes de diffusion des images. À titre d'exemple emblématique, la célèbre phrase qui apparaît en épigraphie du film *Le Mépris* (1963) – et attribuée à tort à André Bazin puisque son véritable auteur est le critique des *Cahiers du Cinéma* Michel Mourlet, qui trahit dans le fond la pensée de Bazin – : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ». Godard exprime également sa crainte quant à la surabondance des images, une analogie de l'appauvrissement de notre expérience selon lui : « En 1974, il [Jean-Luc Godard] justifie la création de son laboratoire audiovisuel Sonimage par la nécessité de retrouver des "images simples" plutôt que des gens "simples qu'on force à rester sages, comme une image", d'endiguer le déferlement "des chaînes ininterrompues d'images, esclaves les unes des autres, chacune à sa place, comme chacun de nous à sa place, dans la chaîne d'événements sur lesquels nous avons perdu tout espoir" ».

Jean-Luc Douin, « Debord (Guy) », dans *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, Paris, Éditions Stock, 2010, p. 102.

⁴⁴ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2021, p. 32.

⁴⁵ Susan Sontag, op. cit., p. 243-244.

là aussi Szendy⁴⁶. Mon entreprise ne vise pas à renouveler pareil défaitisme envers les images, il s'agira de démêler les relations causales et les chevauchements entre *sujet humain* et *sujet imagé* sans les amalgamer ni les renvoyer automatiquement dos à dos. Au contraire, les deux parties seront traitées par leur interdépendance.

Parmi les ouvrages de référence sur la théorie de l'image, la question des rapports entre *image* et *langage* – parfois considérés depuis l'*écriture* ou encore le *texte* – paraît inévitable. Il est par exemple bien connu que pour le "premier" Wittgenstein les propositions de notre langage comptent comme des images : « la proposition est une image de la réalité⁴⁷ ». Pour Jacques Derrida, quand le mot « garde sa réserve discursive, sa réserve de pensée, sa réserve théorique, philosophique, tout ce que vous voudrez, (...) il est d'abord là comme une image (...)»⁴⁸. En effet, selon le philosophe français, l'expérience actuelle de l'image déborde celle de l'écriture⁴⁹. Gottfried Boehm accentue ce débordement en développant l'idée d'une « différence iconique » qui marquerait l'indépendance du visuel vis-à-vis du système langagier. Selon le philosophe allemand « les images sont donc à la fois plus et moins que le langage discursif⁵⁰ ». On ne peut les réduire à une quelconque grammaire, leur fonction principale est celle de la *monstration*, une logique qui n'est plus circonscrite au champ des signes mais dépend d'un contexte, du champ d'inscription duquel elles apparaissent⁵¹. Néanmoins, je ne m'aventurerai pas ici dans quelque *théorie iconique du langage* ni dans l'analyse des rapports texte-image. Non seulement ceux-ci devraient être historicisés et considérés avec leur contexte culturel d'émergence en toile de fond, comme le suggère Mitchell⁵², mais de plus l'exploration de ces relations ne constituent pas l'enjeu de cette recherche. Je partirai de l'hypothèse que l'image peut autant apparaître au sein d'un système de signes que s'en échapper, le détourner ou le déjouer. Ce que je nommerai *image latente* se fonde sur la sensation que quelque chose dormant au fond de l'image puisse venir nous prendre en dehors de tout prédicat. Ce *quelque chose* peut être de l'ordre du pré-langagier, de l'extra-sémiotique ou pas, mais l'objectif sera précisément de ne pas le résoudre, de ne pas viser un horizon normatif. Conscient d'une tradition sémiotique cherchant à inscrire les images dans une science générale des signes et animée par la recherche d'une taxinomie absolue propulsant le langage en tant que modèle de tout système symbolique, je tâcherai de me concentrer autant sur la qualité médiale des images que sur leur retrait continu.

Un autre couple déterminant dans la littérature traitant de l'image aura cependant toute sa place dans ce travail : l'*observateur* et l'*observé*. Hans Belting prend soin de resituer l'image au cœur d'une relation qui articule le corps regardant à un médium regardé⁵³. Effectivement, l'image seule n'a pas de sens. C'est seulement lorsqu'un regard se pose sur elle qu'elle devient plus qu'un signe visuel,

⁴⁶ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, trad. de l'anglais par F. Durant-Bogaert, p. 113-114. Citée par : Peter Szendy, *op. cit.*, p. 32-33.

⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA Éditions, coll. « Collège iconique », 2014, p. 114.

⁴⁹ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision : Entretiens filmés*, Paris, Éditions Gallilée / Institut national de l'audiovisuel, 1996, p. 117.

⁵⁰ Gottfried Boehm, « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 39.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 84.

⁵³ Hans Belting, *op. cit.*, p. 9-10.

graphique ou esthétique. Elle prend un sens dans la relation qui se tisse entre elle et son receveur. La méthode que je mobiliserai ici emprunte à la tradition des études visuelles dans le sens où je n'envisagerai pas l'image en tant qu'unité isolée mais toujours par son inscription au sein d'une ou de plusieurs cultures visuelles. L'image *pure* n'existe pas, elle est invariablement prise dans une opération dialogique. Dans son ouvrage *Le Commerce des regards*, Mondzain établit l'image en tant qu'élément central d'un *partage du visible*, celle-ci « ne peut se constituer que dans la construction d'un "voir ensemble"⁵⁴ ». Elle agit en tant qu'opérateur dans une configuration sociale, en tant que nœud de différents regards et subjectivités par exemple. Le regard sera ainsi incorporé à l'équation en tant que construction culturelle, historique, technique et idéologique. Or, comme annoncé auparavant, la notion d'image recouvre une pléthore de phénomènes hétérogènes qui échappent parfois au regard parce qu'ils n'appartiennent pas au domaine du *visible* ou du *visuel* par exemple.

Comment trouver un terrain d'entente au milieu de ces conceptions divergentes de l'image ? Quels points de repère permettront de conduire ce travail d'enquête ? Je ne chercherai pas à épuiser ontologiquement l'image en proposant d'en dresser une essence réactualisée à la lumière du concept d'image latente. Je conduirai dans ces pages un « jeu de langage » permettant de prospecter différentes acceptions de l'image, d'en moduler les sens au fil des investigations menées. Néanmoins, certains attributs génériques lui seront prêtés, non pas en tant que maximes infaillibles mais comme autant de points cardinaux d'une boussole épistémologique nécessaire, et dont les limites seront à éprouver. Jusqu'à présent, l'image a été acceptée en tant qu'intermédiaire actif au sein de cultures visuelles, ce qui implique qu'elle émerge d'un médium et se prête au jeu du visible et de l'invisible. Elle est *observée*, et parfois au-delà du champ de la vision humaine ou du spectre du visible, mais c'est toujours en rapport à un sujet observateur qu'elle se définit, même lorsque celui-ci échoue à la percevoir. Pourtant, je trouve ce point de départ insuffisant. Et je puiserai dans les théories de l'imagerie verbale pour venir enrichir ce substrat. Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton reprend à son compte les fameuses lignes du poète français Pierre Reverdy pour introduire les conditions d'une *image surréaliste* :

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique (...)»⁵⁵ ».

Là où Reverdy insiste sur la justesse du rapprochement par un procédé rhétorique empruntant à la métaphore ou à la métonymie, Breton lui préfère un rapprochement arbitraire : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles⁵⁶ ». Dans une dimension cinématographique, Jean-Luc Godard partage la définition de l'image proposée par Reverdy :

⁵⁴ Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 18.

⁵⁵ Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud : Revue littéraire*, Paris, n° 13, mars 1918. Cité par : André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, (1924), 1972, p. 30.

⁵⁶ André Breton, *op. cit.*, p. 337-338.

« L'image est un rapport... Une image, c'est soit deux choses éloignées qu'on rapproche, soit deux choses rapprochées qu'on éloigne... "Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore" : voilà une image, un cheveu n'est pas une image, l'aurore n'est pas une image, c'est leur rapport qui fait image⁵⁷ ».

Pour Reverdy et Godard, l'image est avant tout un *rapport*, une *relation*, une *rencontre*. Pour sa part, Jean-Christophe Bailly fait des rapports antinomiques le régime d'apparition des images. Ce régime est celui d'un « *entrelacement* du non-être et de l'être : quelque chose d'intenable qui se tient pourtant, quelque chose qui n'existe qu'en se soustrayant au régime légitime de l'entrée dans l'être, quelque chose qui, donc, ferait davantage penser à un écart ou à une sortie⁵⁸ ». Pour le philosophe, l'image existe à la fois par la présence et l'absence, l'exhibition et l'occultation. Elle existe dans un *retrait*, une *césure*, un *entre-deux*, un *passage*, un *suspens*. Elle *est* cet état intermédiaire. Mondzain emprunte une théorie similaire : « L'image n'a pas de statut ontologique et en ce sens l'énergie imageante ne revendique pas d'être et ne pâtit pas de n'être pas⁵⁹ », elle est « le résultat d'une épreuve de retrait qui semblera toujours usurper la place que pourtant elle n'occupe pas⁶⁰ ». L'image se trouve donc dans une forme d'équilibre précaire, c'est un trait d'union irrésoluble. Avec une parenté benjaminienne assumée, le philosophe Georges Didi-Huberman nous enjoint à penser l'image, non pas en fonction d'un temps unique mais dans une rencontre entre des temporalités hétérogènes, dans une dialectique anachronique⁶¹. Et dans son analyse du concept de *survivance* (*Nachleben*) d'Aby Warburg, Didi-Huberman décrit l'image comme un *symptôme*, un espace augural qui ouvre le temps⁶², elle porte en son sein des images passées. Le philosophe des sciences Bruno Latour adopte une position complémentaire à celle de Didi-Huberman : l'image en appelle systématiquement une autre, différente⁶³. L'ensemble de ces propositions esquissent un faisceau de qualités qui me permettent d'aménager une assise plus précise. Quelle soit matérielle, graphique, mentale ou littéraire, l'image est avant tout un *seuil*⁶⁴, un espace de rencontre entre différents éléments : temporels, symboliques, iconiques... Elle ne saurait se résumer à un signe explicite, se donnant à voir pleinement. Elle négocie une polyphonie sourde. Et comme le souligne Mondzain, c'est un opérateur mais également un objet issu de cette opération⁶⁵. C'est à la fois ce qui se produit en elle et en rapport à elle qui la définit et qui nous permet de dire : "voilà une image".

Je considérerai ici l'image par ses modes de diffusion, de transmission, de

⁵⁷ Propos de Jean-Luc Godard dans l'émission de la Télévision Suisse Romande avant la diffusion des *Enfants*, cités par : Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, p. 314.

⁵⁸ Jean-Christophe Bailly, *L'imagement*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020, p. 17.

⁵⁹ Marie-José Mondzain, *Confiscation : Des mots, des images et du temps*, op. cit., p. 175.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 221.

⁶³ Bruno Latour, « Iconoclash : Au-delà de la guerre des images », dans *Sur le culte moderne des dieux faitiches* suivi de *Iconoclash*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Éditions La Découverte, (2002), 2009, trad. de l'anglais par A. Tincelin, p. 182.

⁶⁴ Dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman emploie précisément ce terme : « *l'image est structurée comme un seuil* ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 192.

⁶⁵ Marie-José Mondzain, « L'image entre provenance et destination », dans *Penser l'image*, op. cit., p. 49.

dissémination, par sa valeur relationnelle. Si l'image est toujours une rencontre, c'est dans le mouvement qu'elle existe. Même une image fixe, exhibée en un endroit précis – un musée par exemple – s'inscrit dans une circulation. Au-delà des éventuelles copies techniques, c'est par l'échange avec son regardeur qu'elle prend toute son épaisseur d'image. Si son champ iconique est figé en un point, son interlocuteur est bel et bien pris dans un réseau de déplacements.

Refermons ce premier balayage, je peux donc identifier une image par une série de données : c'est un intermédiaire prenant part à une ou des cultures visuelles, elle se situe entre un sujet observant et un médium observé, mais avant tout c'est un nœud insoluble pris dans un mouvement. Il faut toutefois garder à l'esprit une règle élémentaire énoncée par Jacques Rancière : l'image contient toujours plus que ce que l'on dit d'elle⁶⁶.

↪ Piction

La généalogie du concept d'image de Mitchell est certes éclairante mais il faut rappeler que l'auteur construit sa pensée avec un langage donné : l'anglais, et qui plus est, l'anglais américain. Les traducteurs du français vers l'anglais de *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* ont ainsi pu mesurer la portée linguistique de notre conception de l'image. Maxime Boidy et Stéphane Roth proposent le néologisme "piction" pour signaler la démarcation entre les termes anglais *picture* et *image* qui se voient en français amalgamés sous l'étiquette unique "image". Selon l'analogie empruntée au paléontologue Norman McLeod par Mitchell, l'image (*image*) fonctionnerait sur le même ordre d'échelle que les gènes ou les espèces, et la piction (*picture*) serait comparable à celle des corps ou des spécimens. Pour le dire autrement, l'image serait comme une grande famille et la piction comme ses incarnations matérielles : une photo, une peinture, un dessin... Toutefois, l'image n'est pas pour autant moins réelle que la piction. La philosophe Sylvaine Gourdain affirme que l'image est « le réel du rapport au monde qu'elle exprime et incarne⁶⁷ ». Elle ne peut se penser dissociée d'une modalité d'être au monde fondamentale, ce qu'elle nomme une « image originaire⁶⁸ » : « avant de s'incarner en un objet physique comme un tableau ou une image cinématographique, l'image désigne la modalité la plus originaire de notre rapport au monde, une modalité qui est, par définition (...), non intentionnelle⁶⁹ ». Toute image se forme depuis cette image originaire : une « "image interne" "que nous charrions toujours avec nous et qui est comme le cadre au-dedans duquel tout nous apparaît"⁷⁰ », et que certaines pictions « contribuent à réveiller, à rendre vivante⁷¹ ». Un autre philosophe français, Bernard Stiegler, affirme pour sa part l'indivisibilité entre ce qu'il nomme l'« image-objet » et l'image mentale – un

⁶⁶ Jacques Rancière, *Le travail des images : Conversations avec Andrea Soto Calderón*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 24.

⁶⁷ Sylvaine Gourdain, « De la performativité de l'image dans une phénoménologie non intentionnelle », *Alter*, [en ligne], n° 27, 2019, publié le 22/12/2020, consulté le 01/08/2022. URL : <http://journals.openedition.org/alter/1912>

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ José Ortega y Gasset, « Vitalité, Âme, Esprit », *Annales de Phénoménologie*, n° 10, (1925), 2011, trad. de l'espagnol par P. Posada Varela, p. 195-223. Cité par : Sylvain Gourdain, *op. cit.*

⁷¹ Sylvaine Gourdain, *op. cit.*

découpage approchant celui de *picture* et *image*. Bien qu'elles possèdent chacune leurs différences, elles adviennent et se pensent ensemble. Selon lui, « il n'y a pas d'image mentale en général ou d'"imagerie transcendante" qui précéderait l'image-objet⁷² ». Si l'image mentale est éphémère et l'image-objet dure, il faut comprendre que sans la première, la seconde n'existe pas et réciproquement, puisque « l'image mentale est toujours le *retour* de quelque image-objet, sa *rémanence* – comme persistance rétinienne aussi bien que comme revenance hallucinatoire du phantasme –, effet de sa permanence⁷³ ». De ce fait, il conjugue dans l'appréhension de l'image, les conditions techniques et artefactuelles de la production de l'image-objet aux conditions mémorielles et imaginaires de toute image mentale⁷⁴.

Bien que je reconnaisse la lacune du vocabulaire français pour rendre compte des subtilités de désignation de l'image dans le langage courant ainsi que la nécessité et la légitimité du choix fait dans la traduction du texte de Mitchell, je n'emploierai pas le terme de *picition* qui peine à s'installer en dehors de cette traduction. Je lui préférerai, en fonction du jeu de langage recherché, l'usage de : image matérielle, imagerie, objet visuel, artefact visuel, surface ou champ iconique, ou encore *medium visuel*.

↳ Medium / média / intermédialité

Belting et Mitchell revendiquent dans leurs textes respectifs la contrainte d'une image à apparaître à travers un médium. C'est d'ailleurs pour Mitchell ce qui différencie une *picition* d'une image : « La distinction entre une image et une *picition* (...) est précisément affaire de médium, car une image n'apparaît qu'au travers d'un médium, quel qu'il soit (peinture, pierre, mots ou nombres)⁷⁵ ». Belting insiste sur un « médium-support » comme véhicule de l'image, il s'agit aussi bien d'une surface visuelle matérielle qu'un support de transmission⁷⁶. Le médium donne corps à l'image, il peut être *inanimé* – toile, pierre, bois... – ou *vivant* – dans le cas de l'image mentale par exemple, c'est notre propre corps qui nous sert de médium⁷⁷. Cependant, Mitchell resitue les activités mentales à travers un médium matériel : « La vie psychique (mémoire, imagination, fantasmes, rêves, perception, cognition) se médiatise et s'incarne au travers d'un large éventail de médias matériels⁷⁸ ». Ce qui lui permet d'affirmer que « (...) nous créons les médias et ils nous créent⁷⁹ ». Cette forme de réciprocité vient complexifier grandement notre appréhension du médium⁸⁰. En effet, Mitchell revisite les thèses du fameux théoricien des médias

⁷² Bernard Stiegler, « L'image discrète », dans *Échographies de la télévision : Entretiens filmés*, op. cit., p. 165.

⁷³ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁵ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, op. cit., p. 213.

⁷⁶ Hans Belting, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁸ William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Pour une éclairante synthèse et introduction à la théorie des médias, voir : Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction*, Dijon, Les presses du réel, (titre original : *Medientheorien zur Einführung*, 2016), 2018, trad. de l'allemand par S. Baumann, P. Farah et E. Alloa.

canadien Marshall McLuhan et du chercheur gallois Raymond Williams, considéré comme l'un des fondateurs des *Cultural Studies*, pour en interroger les limites. Pour Mitchell, le médium ne se réduit pas aux matériaux qui le composent ni à une « *pratique sociale* matérielle⁸¹ » – l'auteur reprend l'expression de Williams. Il n'est pas non plus circonscrit à « *ce à travers quoi on peut appréhender des choses*⁸² », selon la synthèse des travaux de Fritz Heider proposée par Emmanuel Alloa. Il serait un *milieu*, bien que celui-ci « ne se situe pas *entre* l'émetteur et le récepteur : il les inclut et les constitue⁸³ ». Cette idée du médium en tant que milieu aux frontières floues met à mal toute l'entreprise des *Media Studies*⁸⁴. D'autant plus qu'il n'existerait pas de médium "pur" et autonome selon Mitchell, un médium ne peut pas être séparé d'autres médias, en termes d'esthétique cela signifierait que tous les médias seraient mixtes par nature⁸⁵. Yves Citton partage cette conception des médias en tant que milieux. Pour le théoricien, les médias seraient si proches de nous qu'il serait difficile de les identifier⁸⁶. Nous pourrions dire que ces conceptions du médium prennent place dans le "tournant écologique" (ou *environmental turn*) des médias⁸⁷, initié par les travaux de chercheurs tels que Neil Postman⁸⁸ et prolongé par d'autres comme Jussi Parikka qui plaide pour une approche *géologique* ou *géophysique* de la culture des médias⁸⁹. Ce que l'on nomme aujourd'hui *Media Ecology* ou *Media Environments* doivent certainement beaucoup aux recherches de l'éthologue allemand Jakob von Uexküll sur l'« *Umwelt*⁹⁰ » – le milieu ou monde perceptif et actantiel d'un animal –, à la théorie de l'« *écologie de la perception visuelle*⁹¹ » du psychologue américain James J. Gibson – théorie selon

Et pour une généalogie du concept de "medium", consulté : Larisa Dryanski, Antonion Somaini, Riccardo Venturi, « Introduction », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, Larisa Dryanski (dir.), Antonio Somaini (dir.), Riccardo Venturi (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 5-49 ; Antonio Somaini, « Turner, Ruskin, Goethe : L'atmosphère comme médium », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, op. cit., p. 105-133.

⁸¹ William John Thomas Mitchell, op. cit., p. 213.

⁸² Emmanuel Alloa, « L'insignifiance du médium : La médialité selon Fritz Heider et Niklas Luhmann », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, op. cit., p. 232.

⁸³ *Ibid.*, p. 213-214.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 214-215.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁸⁶ Yves Citton, « Les Lumières de l'archéologie des media », *Dix-huitième siècle*, vol. 46, n° 1, 2014, p. 31-52.

⁸⁷ Voir à ce sujet : Thierry Bardini, « Entre archéologie et écologie : Une perspective sur la théorie médiatique », *Multitudes*, vol. 62, n° 1, 2016, p. 159-168 ; Sean Cubitt, *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*, Durham, Duke University Press, 2017 ; Fabien Granjon, « Pour une critique des approches "média-techniques" », *Variations*, [en ligne], vol. 25, 2022, publié le 23/09/2022, consulté le 29/03/2024. URL : <http://journals.openedition.org/variations/2240> ; Dieter Mersch, *Théorie des médias : Une introduction*, op. cit. ; Jacopo Rasmì, « Comment le cinéma atterrit-il ? : Repérages cinématographiques au pays de la crise écologique », dans *De la représentation de la crise à la crise de la représentation : Esthétique et politique de l'Anthropocène*, Hélène Schmutz (dir.), Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020.

⁸⁸ En Amérique du Nord, Neil Postman développe une *approche écologique des médias* inspirée des travaux de Marshall McLuhan – il attribue d'ailleurs à ce dernier la paternité de la formule « *écologie médiatique* ». Il fonde notamment la Media Ecology Association en 1998 et redéfinit, à travers ce courant de recherche, l'étude des médias en tant qu'étude des *environnements* ou *milieux*.

⁸⁹ Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

⁹⁰ Jacob von Uexküll, *Environment and Inner World of animals*, (titre original : *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, 1909), dans *Foundations of Comparative Ethology*, (titre original : *Vergleichende Verhaltensforschung: Grundlagen der Ethologie*, 1978), G. M. Burghardt (dir.), New York, Van Nostrand Reinhold, 1985.

⁹¹ James Jerome Gibson, *Approches écologiques de la perception visuelle*, Bellevaux, Éditions Dehors, (1979), 2014, trad. de l'anglais (américain) par Olivier Putois.

laquelle les animaux perçoivent leur environnement grâce à un flux continuellement mouvant de stimuli, et qui considère les significations associées aux objets perçus dans une complémentarité entre l'observateur et son environnement –, au concept de « milieu associé⁹² » développé par Gilbert Simondon – un milieu, et non pas un environnement, co-naît en même temps que l'individu, avec lui, ce concept décrit une médiation entre les éléments techniques fabriqués et les éléments naturels –, à la théorie de Marshall McLuhan qui explique les médias en tant qu'extensions sensoriels de l'être humain produisant des environnements sensoriels par lesquels nous faisons l'expérience de la vie sociale et des connaissances⁹³, ou encore à la « mésologie⁹⁴ » du géographe et philosophe français Augustin Berque – l'étude des rapports entre un sujet et son environnement, considérés comme indissociables.

Dans son ouvrage *Médiarchie*, Citton opère une distinction significative – empruntée à Thierry Bardini⁹⁵ – entre *medium* (au pluriel *media*, adjectif : *médial*) et *média* (au pluriel *médias*, adjectif : *médiatique*). Les *media* englobent « *tout ce qui sert à enregistrer, à transmettre et / ou à traiter de l'information, des discours, des images, des sons*⁹⁶ ». Alors que les médias concernent « *tout ce qui permet de diffuser de l'information, des discours, des images ou des sons à un public*⁹⁷ », et incluent en conséquence les médias de masse. Cette démarcation me permettra de démêler certaines confusions que la définition de Mitchell aurait pu générer. Ainsi, les *media* incluent « des objets matériels (de la "matière organisée", précisent les médiologues) et des effets de réseaux, des institutions, des codes, des conventions (de l'"organisation matérielle")⁹⁸ ». J'emploierai dorénavant les graphies proposées par Yves Citton, excepté dans le cadre des citations pour lesquelles je respecterai les choix orthographiques de l'auteur.

La dimension médiale des images sera fondamentale dans le cadre de ce travail de recherche. Non seulement parce que les images se matérialisent à travers un *medium* mais également parce que l'étude de leur médialité sera aussi significative que celle de leur iconicité. L'enjeu de cette recherche concerne les modalités de circulation et d'évolution des images, et « comme les organismes, les images peuvent quitter un environnement médiatique pour un autre⁹⁹ ». Pour Mitchell, les images habitent les *media* au même titre que les organismes occupent un habitat¹⁰⁰. Si l'on suit son analogie biologique, l'évolution des images dépendraient fortement des caractéristiques des *media* qu'elles traversent. Toute étude conséquente sur ce phénomène devra alors adopter une approche dite "*intermédiaire*".

Le concept d'intermédialité est installé depuis les années 1990 en sciences humaines et sociales mais sa définition continue à faire l'objet de débats intellectuels. Je ne chercherai pas ici à trancher ces derniers. Toutefois, si un *medium* n'est par définition pas pur, alors l'intermédialité cherche à démêler et

⁹² Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, (1958), 1989.

⁹³ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Mame / Seuil, (titre original : *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964), 1968, trad. de l'anglais par J. Paré.

⁹⁴ Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin / Reclus, 1990.

⁹⁵ Thierry Bardini, *op. cit.*, p. 159-170.

⁹⁶ Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p 31.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁹ William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 226.

¹⁰⁰ *Ibid.*

identifier les relations entre plusieurs media et médias au sein d'un dispositif, comme le propose la commissaire d'exposition, critique et chercheuse Julie Martin¹⁰¹. En effet, un medium se constitue au contact d'autres media, Éric Méchoulan souligne alors un double mouvement : « (...) si un média désigne un ensemble d'éléments qui mettent en relation des individus dans le monde, alors le préfixe en redouble le mouvement : l'intermédialité est mise en relation de relations¹⁰² ». Je résumerai la médialité comme un ensemble de mises en relation, de modes d'enregistrement, de transmission ou de diffusion d'expériences¹⁰³. Cela a été évoqué auparavant, la définition d'image a pu être réduite dans un premier temps à sa propension à *mettre en relation* – deux éléments éloignés, l'absence et la présence, l'invisible et le visible, le regardeur et le regardé, le devant et le dedans, le fixe et le mouvement, l'abstrait et le concret... –, les approches médiales et intermédiales permettront donc d'analyser ces chaînes imbriquées les unes dans les autres.

Parce qu'elle permet d'analyser le phénomène interrelationnel à l'origine de l'image dans une dimension étendue, je privilégierai une approche du *medium* en tant que *milieu*, sans par ailleurs prendre activement part aux débats concernant la théorie des media, ni chercher à retracer son histoire, et encore moins à entreprendre l'exégèse des textes fondateurs de cette approche écologique.

↪ Visuel / signe

Cette conception du medium en tant que milieu et de la médialité en tant que mode de mise en relation pourrait renforcer la croyance en un environnement inondé d'images tant il serait tentant d'interpréter les images comme habitant chaque surface écranique s'interposant entre nous et le *réel*. Je m'attarderai ultérieurement sur l'idée communément acceptée d'un engorgement d'images mais je peux déjà glisser une piste de réflexion. À rebours de ce constat, Mondzain affirme : « il y a de moins en moins d'images¹⁰⁴ ». Celles-ci seraient menacées par l'*empire des visibilitées*¹⁰⁵. La philosophe dresse une démarcation entre le champ de la visibilité et celui de l'image. J'ai donné quelques éléments de réponses au cours des premiers tâtonnements autour de l'image, il me faut donc maintenant éclairer la notion de visibilité. Mondzain entend la visibilité comme l'ensemble des éléments visuels qui imposent une évidence, une doctrine ou une opinion, qui établissent un « croire vrai », c'est par exemple le cas des visuels de propagande, de publicité, de communication ou de catéchèse¹⁰⁶. Frédéric Neyrat, autre philosophe français, partage cette différenciation. Selon sa théorie de l'« image hors l'image », une image convoque toujours un *Dehors*, et c'est cette relation avec ce qui se trouve en dehors d'elle-même qui fait précisément défaut au

¹⁰¹ Julie Martin, *Documenter le monde à l'ère des images fluides : stratégies artistiques*, thèse de doctorat, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2019, p. 190.

¹⁰² Éric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, [en ligne], publié le 05/03/2017, consulté le 14/02/2022. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 27.

régime d'immanence généré par le capitalisme hyperspectaculaire¹⁰⁷. C'est dans une certaine mesure ce que déplore également Jonathan Crary dans son entrée pour le terme *image* au sein du *News Keywords* dirigé par Tony Bennett, Lawrence Grossberg et Meaghan Morris :

« La paralysie et la dévaluation radicale de la capacité humaine à produire ses propres images (autrement dit, de l'imagination) est indissociable de l'essor des images manufacturées, qui s'imposent progressivement comme le matériau brut et impersonnel de la vie psychique, et qui déterminent les conditions formelles de toutes les "images mentales". L'hégémonie des industries globales de l'image entraîne la disparition de l'image visionnaire¹⁰⁸ ».

Crary corrèle cette chute de l'image en tant que puissance émancipatrice avec l'expansion de l'imagerie technique au sein d'une industrie capitaliste moderne. Pour ma part, j'aurai recours au terme de *visuel* ou de *signe* – ou encore de *signe visuel* – pour désigner cet état de « visibilité » ou de « matériau brut et impersonnel », sur la base d'une illustre démonstration proposée par Serge Daney :

« Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contrechamp, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle (...). L'image, (...) ce serait plutôt le contraire. L'image a lieu à la frontière de deux champs de force, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité et il lui manque toujours quelque chose¹⁰⁹ ».

Pour Daney, le visuel est un phénomène optique unilatéral, sans profondeur de champ et autonome. Il ne doit pas être confondu avec l'image qui est nécessairement dans un entre-deux et lacunaire. Le psychiatre français Serge Tisseron, dans son effort visant à examiner l'image par le rapport qu'elle entretient avec le corps et le langage, nous met lui aussi en garde quant à la tentation de réduire les images au visuel, ce qui nous condamnerait « à les juger sur le seul critère de leur adéquation au monde réel, et cela autant pour l'image psychique que pour l'image matérielle¹¹⁰ ». Sans verser dans la sémiologie, je combinerai le visuel avec la notion de *signe*. Charles Sanders Peirce définit le signe comme « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre¹¹¹ ». Bien entendu, cet énoncé semble à première vue vague mais il décompose le signe en une structure tripartite : l'objet, le representamen et l'interprétant. L'objet serait dans un premier temps le référent que chercherait à représenter le representamen. Celui-ci serait le signe tel qu'il nous apparaît matériellement. Et l'interprétant correspondrait à la représentation mentale du signe. Afin d'éviter toute confusion et surtout toute forme de mise en abyme sémiologique, je définirai le signe comme une construction qui fait sens dans un système plus grand de signes. Il entretient un rapport plus ou moins étroit avec son

¹⁰⁷ Frédéric Neyrat, *L'Image hors l'image*, Paris, Éditions Lignes & Manifeste, coll. « Manifeste », 2003.

¹⁰⁸ Jonathan Crary, « Image », dans *New Keywords: A revised Vocabulary of Culture and Society*, Tony Bennett (dir.), Lawrence Grossberg (di.), Meaghan Morris (dir.), Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 178-179. Cité et traduit par : Maxime Boidy, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 69.

¹⁰⁹ Serge Daney, « Montage obligé », *Cahiers du Cinéma*, avril 1991.

¹¹⁰ Serge Tisseron, « L'image comme processus, le visuel comme fantasme », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 20, n° 1, 2003, p. 130.

¹¹¹ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », (1978), 2017, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, p. 121.

référent. Une partie du jeu de langage que je déploierai ici consistera à déterminer si tel élément visuel est un signe ou une image. Le philosophe français Philippe Hamon entrevoit, dans une communication datant de 2008 et traitant de l'hypotypose – figure de style à l'origine d'images verbales et mentales –, un découpage qui offre une première piste de réflexion :

« On admet en général que, par rapport au signe (arbitraire, discontinu, conventionnel, différentiel, linéaire) fonctionnant différemment, l'image est analogique, continue, non uniquement conventionnelle, juxtaposée dans ses parties constitutives et susceptible d'échelles et de degrés (de ressemblance) avec l'objet référentiel¹¹² ».

Si ce travail de différenciation peut être sujet à débats, il est systématiquement une négociation fragile mais essentielle et comprise dans un large spectre, comme le souligne Bailly :

« Pouvoir qualifier la différence entre l'image et le signe est nécessaire, et d'autant plus que cette différence ne peut pas être dogmatiquement établie ou positionnée : je crois que ce que nous avons sous les yeux, c'est un énorme arc de possibilités avec à une extrémité une sorte d'hyper-image et à l'autre une sorte d'hyper-signes, qui sont l'une et l'autre des apories, et à l'intérieur de cet arc toute une série de négociations¹¹³ ».

Et cette oscillation du signe à l'image n'a rien de définitif. Si nous acceptons l'image dans sa relation étroite et conflictuelle avec un regardeur au sein d'un médium, il faut envisager qu'un signe puisse devenir une image, dans un contexte singulier, pour un individu ou un groupe d'individus. Mon objet d'étude étant marqué par un état fluctuant, une image peut autant être réduite à l'état de signe au fil de ses multiples déplacements et transformations, tout comme un signe peut émerger en tant qu'image.

Combinaison lexicale adoptée

Afin de refermer ce point lexical, je vais ébaucher une première combinaison qui devrait permettre d'articuler plus clairement les différents éléments constitutifs de ce jeu de langage. En premier lieu, il y a l'*objet visuel* ou encore la *piction*. Il s'agit d'un *substrat matériel*, du *support d'inscription* d'une composition de formes, de couleurs, de tâches, de points ou encore de lignes. Cette catégorie englobe aussi bien des objets à la matérialité aisément mesurable et identifiable que des objets plus *diffus* – nous verrons notamment le cas des « objets digitaux » en Partie I. Il peut ainsi s'agir de : peinture, dessin, carte, impression, graffiti, croquis, photographie analogique ou numérique, carte postale, panneau d'affichage, enseigne, film cinématographique, film publicitaire, vidéo à bande magnétique, émission télévisée, flux de vidéo-surveillance, fichier numérique, même, selfie, contenu diffusé en streaming, visioconférence, etc. Dans le cas de tous ces objets,

¹¹² Philippe Hamon, « Hypotyposes : que voit-on ? », [en ligne], conférence du 5 avril 2008, Université de Tartu (Estonie), retranscription écrite publiée en mars 2019, consultée le 12/07/2023. URL : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Hypotyposes>

¹¹³ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 22.

il est également possible de parler d'*artefacts visuels* puisqu'ils sont le résultat d'une activité d'origine humaine, une *transformation de la matière*. Lorsqu'il s'agira de manifestations dont l'origine humaine ou la nature matérielle est plus complexe à déterminer, j'emploierai la formule *phénomènes visuels*, par exemple : une ombre, un reflet, un mirage, un phosphène, une paréidolie, un rêve, un souvenir, un spectre, un horizon, etc. De par leur incarnation matérielle, ces derniers sont considérés dans la même "classe" que les artefacts visuels. Ces objets, artefacts et phénomènes visuels se caractérisent par notre capacité à les percevoir dans notre champ visuel. Toutefois, je n'exclurai pas ce qui échappe à l'œil humain, que ce soit pour des raisons physiologiques (un cliché représentant ce qui existe au-delà de notre spectre visible), physiques (un cliché brûlé par un incendie) ou politiques (un cliché censuré par un régime autoritaire), tant notre monde visuel est structuré autant par ce qui est visible que ce qui est invisible. Cette attention pour la « culture matérielle¹¹⁴ » vise à contrecarrer l'occultation des objets et du monde matériels qui parcourt certaines théories artistiques et critiques. Il s'agira alors de traquer la « matérialité de l'incarnation¹¹⁵ », selon la formule de Katherine Hayles, car l'incarnation est fondamentale dans l'expérience qui est faite d'une image et qui la détermine en partie. Je me dois également de préciser que j'étudierai ici en priorité la formation d'une image en rapport au visuel, mais cela n'exclut pas de cette classe les autres formes d'image décrites auparavant. Elles ne font simplement pas partie du sujet d'étude.

En second temps, vient le *signe visuel*. Il s'agit ici d'identifier la manière dont un objet, artefact ou phénomène visuel peut être lu ou interprété en tant qu'unité significative grâce à un ou des système(s) de signes plus large(s) auquel il sera – de manière arbitraire ou non – confronté. Parfois, il sera difficile de distinguer l'objet, l'artefact ou le phénomène du signe tant leur interdépendance sera forte. Par ailleurs, même si je ne minimise pas l'intérêt de cette catégorie, nous l'avons vu précédemment, elle ne suffit pas à constituer une image. De la même manière que l'incarnation matérielle d'une image ne sera pas négligée, l'analyse sémiotique viendra appuyer les études de cas proposées dans cette recherche. Toutefois, elle n'en constitue pas son objectif avéré.

Le passage du *signe* à l'*image* n'a rien d'évident ni de définitif, comme le note Jean-Christophe Bailly. Cette conversion, bien qu'elle soit difficile à cerner, mérite que l'on s'y attarde. C'est pourquoi je la qualifierai d'*opération imageante*¹¹⁶ ou encore, selon le néologisme de Bailly, d'« imagement », soit « les processus par lesquels on passe d'un monde que l'on peut considérer dans sa globalité comme

¹¹⁴ Le critique et historien de l'architecture Reyner Banham définit la « culture matérielle » comme l'ensemble des objets matériels produit par l'humain qui peuvent être étudiés en tant que manifestations de leur culture d'origine, et ainsi nous renseigner sur cette culture, ses pratiques, ses codes esthétiques ou encore son idéologie. Banham écrit : « La forme d'un objet est souvent aussi révélatrice de son origine culturelle et de son intention que sa décoration, et la préférence pour certains matériaux, techniques ou formes à certaines époques peut être une manifestation aussi significative du changement culturel que n'importe quoi d'autre ».

Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, MIT Press, 1980, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 9.

¹¹⁵ « *embodied materility* ».

Nancy Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 99.

¹¹⁶ Je souligne ici les travaux de Sarah Calba qui m'ont inspiré cette formule, notamment : Sarah Calba, « Texte x Image », dans *Cultures visuelles : que fait la culture visuelle à la recherche ?*, Strasbourg, 01/03/2022, séminaire organisé par Vivien Philizot, Sophie Suma et Simon Zara, Université de Strasbourg.

imageable à ces faits d'imagement, désirés comme tel, qu'on appelle des images¹¹⁷ ». Cette opération est avant tout un processus – qui peut donc ne pas aboutir – comprenant des acteurs mais également des agents actifs. Il ne s'agira pas ici de procéder à un découpage traditionnel entre l'observateur humain (agent de l'opération) et le signe visuel (sujet de l'opération) ; je soutiendrai une réévaluation des autres éléments de cette opération.

Enfin, l'*image*. L'énigme de son nœud ontologique semble impossible à résoudre. Et c'est précisément cette nature insoluble qui, il me semble, fonde son intérêt. Comme l'admet Jean-Paul Sartre : « Nous ne savons pas où commence ni où finit la classe des images¹¹⁸ ». J'aurai ainsi, tout au long de cette recherche, à cœur de préserver cette indétermination. Bien que j'essayerai, à tâtons, de décrire certains de ses effets et incarnations, il ne s'agira pas de l'épuiser ontologiquement. Ceci étant dit, j'estime que son usage dans le langage courant et dans certains contextes est abusif. Puisque ce terme recouvre de multiples productions, manifestations, actions et processus, son emploi génère bien souvent des confusions quant à l'objet désigné. Afin d'entretenir le plein potentiel de l'image – et ne pas la cantonner à une figure de style, un phénomène d'optique ou une surface visible –, j'assume ici un usage spécifique de cette notion. À la suite de cet état des lieux, je propose une première définition, incomplète par nécessité, de l'image. Comme nous l'avons vu, l'opération imageante s'effectue dans un dialogue entre différents éléments, cela signifie que l'image est bien un *seuil*, un *entre-deux*, un *mouvement* ou encore un *suspens*. Elle est donc à la fois un événement intérieur, un code culturel partagé et un objet ou phénomène incarné. Elle est tout cela à la fois, mais pas en tant que somme, plutôt comme une fulguration qui traverse, innerve et entretient un rapport d'interdépendance avec chacun d'eux. Ainsi, si l'on prend l'exemple de l'objet visuel. Lorsque celui-ci est perçu par un observateur puis interprété en tant que signe visuel, il va entrer en collision avec son intériorité et par un *dialogue* – un rapprochement avec d'autres signaux perçus, un souvenir, une impression, un imaginaire, un acquis culturel, sa subjectivité ou encore sa banque d'images internes, qu'elle soit conscientisée ou pas –, que j'ai qualifié ici d'*opération imageante*, il devient *quelque chose de plus*, quelque chose d'instable, qui déborde notre système sémantique – pour le meilleur comme pour le pire –, qui nous échappe. On pourrait dire qu'il s'agit d'une *coruscation*. Mais cette image n'existe qu'au sein d'un *medium*, c'est-à-dire d'un *milieu*. L'approche que j'adopterai pourra alors être qualifiée de *mésologique*. Au sens de l'"étude des milieux". La mésologie existe depuis le XIX^e siècle mais bénéficie d'une refonte contemporaine avec, entre autres, le travail d'Augustin Berque¹¹⁹, déjà mentionné. Telle que la synthétise la philosophe Clélia Zernik, cette approche « fait indissociablement du sujet le produit de son milieu et le milieu le produit de l'activité de ses habitants¹²⁰ », c'est-à-dire qu'« elle n'isole plus le sujet de son environnement et dégage à l'inverse des phénomènes spatiaux/humains¹²¹ ». Le milieu permet de faire vivre une image, de la

¹¹⁷ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 31.

¹¹⁹ À ce titre, je renvoie à : Augustin Berque, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2014 ; ou encore la traduction de Tetsurô Watsuji par Berque lui-même : Tetsurô Watsuji, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS Éditions, (titre original : *Fûdo : Ningengakuteki kôsatsu* 風土。人間学的考察, 1935), 2011, trad. du japonais par A. Berque.

¹²⁰ Clélia Zernik, « Mésologie du cinéma : la perspective japonaise », *Cités*, vol. 77, n° 1, 2019, publié le 27/03/2019 et consulté le 12/07/2023. URL : <https://doi.org/10.3917/cite.077.0061>

¹²¹ *Ibid.*

faire évoluer, de la partager ou encore de la voir dépérir. Cette conception de l'image en termes de milieu demande une révision des théories de l'économie et de la circulation des images sous un nouvel éclairage. À confondre les objets, les phénomènes, les signes et les images, les débats autour de la surproduction et de la surconsommation visuelles tournent au mélodrame. Je proposerai alors de penser leurs déplacements sous la forme d'une *mise en commun* car les images fonctionnent aussi comme des *intermédiaires* dans nos relations sociales. In fine, il s'agira d'éviter de prêter trop de pouvoir ou au contraire pas assez de puissance d'agir aux images. Elles sont à la fois précieuses et banales, accessibles à tous et propres à chacun.

J'attire alors l'attention du lecteur sur le point suivant : l'usage du terme "image" sera destiné aux processus qui viennent d'être décrits. Les termes "objet visuel", "artefact visuel", "phénomène visuel", "signe visuel" voire même parfois "élément visuel" seront employés pour marquer la distinction avec ce qui relève de l'image. Toutefois, cette séparation sera d'ordre contextuelle étant donné qu'elle dépend essentiellement du point de vue adopté. Ici, il s'agira avant tout de valoriser la nature de ce qui est décrit en fonction du contexte et de l'état des relations entre différentes instances. Ainsi, si j'analyse un tableau, je pourrai m'y référer en tant que : objet d'art (afin de mettre en relief son régime esthétique ou encore son inscription au sein d'institutions et de discours sur l'art), objet visuel (en vue de mettre en avant ses qualités matérielles ou son objectivité), artefact visuel (dans l'idée de l'introduire comme le résultat d'une technique), phénomène visuel (pour décrire par exemple l'effet de son champ colorimétrique sur l'œil), signe visuel (de manière à l'articuler à un jeu sémantique plus large) et bien évidemment image (dans le but de valoriser l'opération dialogique auquel il prend part activement, principalement en rapport avec un regardeur). Dans certains cas de figures, cette démarcation pourrait paraître arbitraire tant elle est parfois ténue. En ce qui concerne les concepts empruntés à d'autres auteurs ou des formulations tirés du langage courant (par exemple : « image pauvre », « image technique » ou « flux d'images »), leur dénomination restera inchangée puisqu'ils constituent un lemme à part entière dont le sens n'est pas saisissable lorsque les deux unités lexicales qui le composent sont séparées.

Pour conclure, le mode de fonctionnement schématique et nominal décrit ici est voué à s'amplifier, à s'affiner et même à être révisé tout au long de ce manuscrit, mais, avant tout, à ne pas se refermer.





Pages précédentes : Kevin Smith, *Mallrats*, 1995
Photogrammes, film cinématographique, couleur, son, 94 min

Introduction

« Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie¹²² ».

Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*

L' *image latente* : une intuition théorique, un signifiant flottant

Cette enquête débute par une intuition théorique résultant à la fois de ma pratique artistique de montage visuel mais aussi d'observations quotidiennes. D'abord, et comme cela a été abordé en Préambule, j'ai pris pour habitude depuis mes études en arts – aussi bien en design graphique qu'en arts plastiques –, et sans doute même avant, de collecter des matériaux visuels dans l'objectif de les décomposer pour *in fine* en ouvrir les sens et dépasser leur horizon discursif initial. Concrètement, il s'agit de remonter des séquences de films, d'extraire certains motifs d'objets publicitaires afin de les transposer à un autre médium ou bien encore d'élaborer un protocole performatif invitant à repenser une photographie personnelle sous la forme d'une image mentale malléable. En somme, rien de nouveau sous le soleil du champ artistique puisque cette grammaire d'interventions plastiques et esthétiques est aisément identifiable dans les pratiques de collage, de décontextualisation, de copie, d'appropriation ou de détournement largement installées dans l'art moderne et contemporain, communément reconnues et instituées depuis quelques controverses – de Marcel Duchamp à Richard Prince, pour ne citer que les canons les plus évidents d'une histoire de l'art occidentale et masculine. Ma pratique s'est rapidement conjuguée à une démarche réflexive théorisée dans le contexte de mon cursus universitaire. À un point tel que chaque séance de visionnage au cinéma, chaque déambulation dans l'espace urbain, chaque prise de vue photographique, et en fin de compte tout mon rapport journalier et fondamental au champ visuel ainsi qu'à son potentiel imaginal, étaient informés, autant par des attentes esthétiques que par leurs retombées théoriques. C'est ainsi que j'en suis venu à penser un troisième sujet dans cette configuration relationnelle. Il ne s'agissait plus seulement de l'objet ou du phénomène visuel auquel j'étais confronté, ni même de l'événement image qui pouvait affleurer de cette rencontre, mais du potentiel qui résidait dans l'un ou dans l'autre, voire dans leur couplage. Quelque chose de difficile à visualiser et à nommer mais déjà en partie présent dans ce fonds d'invisible et d'indicible. Cet objet de pensée me paraissait indispensable à ma pratique mais il était clair qu'il n'était pas exclusif aux processus artistiques et que, au-delà d'une approche utilitaire, il pouvait être envisagé en tant que chaînon prenant part à l'ensemble de nos opérations imageantes.

En outre, parmi l'engouement actuel pour la problématique des images – que cela soit dans les champs académiques, artistiques, critiques, culturels, médiatiques ou "populaires" –, il est facile de déceler une rhétorique apparaissant çà et là, telle une ritournelle : notre environnement social contemporain serait inondé de signaux visuels, habitant chaque recoin de nos espaces publics et privés, immiscés entre les individus, finissant d'atomiser et de simuler notre expérience du

¹²² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Éditions José Corti, (1943), 1990, p. 7.

monde. Bien que je ne la minimise pas, cette description atteint son paroxysme dans l'idée d'un « flux¹²³ » tendu de signaux visuels ininterrompus qui nous entourerait, nous traverserait et structurerait notre espace vital. Une telle conception me paraît problématique car, si tant est qu'elle se révèle représentative de notre milieu, elle assimile toutes les variations de phénomènes visuels (signes visuels, images, dispositifs de vision...) en un réseau dynamique qu'il est par définition trop ardu de fixer afin d'en observer les mécanismes, les analyser, les comprendre, les éprouver et en distinguer les singularités. De plus, cette métaphore ordonne toutes les images dans des rapports d'équivalence et de rétroaction. Aussitôt apparues, elles s'évanouissent déjà pour laisser place à d'autres, qu'il s'agisse d'une copie en déperdition de définition, d'une image voisine semblable et impossible à différencier, ou encore du choc d'un écart de registres trop important, rendant difficile toute mise en relation critique et contextualisée.

Mon intuition fut alors d'inverser ce rapport descriptif, non pas de partir d'une image (ou d'un ensemble d'images) pour en diagnostiquer l'état d'instabilité en tant que finalité analytique, mais faire de cet état une condition déterminante de l'image. Il s'agissait ainsi façonner un concept permettant de remonter le fil des multiples itinéraires, échanges et mutations de l'image, afin d'en explorer les tensions structurantes et d'envisager les alternatives potentielles vers lesquelles elle tend. Certains types d'images ont déjà été classifiés par de tels critères. Ces images se définissent par une absence de contour et de forme arrêtée. L'artiste et autrice allemande Hito Steyerl a ainsi développé le concept d'« images pauvres¹²⁴ », et l'historien des cultures visuelles français André Gunthert celui d'« images partagées¹²⁵ ». Diffusées et éditées via des outils numériques, distribuées à travers des modèles structurels d'échanges hérités d'une vision utopique des débuts d'Internet, il s'agit avant tout d'« images techniques¹²⁶ », telles que les a conceptualisées le philosophe tchèque Vilém Flusser, et plus particulièrement d'images numériques, c'est-à-dire d'opérations de calculs. Nous pourrions également citer différents phénomènes de détournement culturel : les *mèmes*, par exemple, mais aussi les images tridimensionnelles ou encore computationnelles qui nécessitent plusieurs étapes de visualisation avant d'être traduites en surfaces lisibles pour un œil humain. C'est leur caractère indéfinissable, fuyant qui devient l'élément central et le point de convergence de ces concepts. Le philosophe Peter Szendy reformule les conditions de circulation et d'apparition des images numériques par le néologisme « transimages », signifiant qu'elles sont continuellement en passe de se défaire et de se recomposer¹²⁷. Ces images sont en

¹²³ Il est possible de repérer cette analogie dans les travaux d'illustres penseurs tels que Vilém Flusser, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Harun Farocki, Horst Bredekamp ou encore Joan Fontcuberta. Bien qu'il y ait des disparités et d'importantes nuances dans les modèles de circulation des images présentés par chacun – parfois cette idée s'applique spécifiquement à certaines typologies d'images –, l'idée d'une saturation et d'un flot incessant prédomine. Pour une étude plus poussée de ces différentes théories, voir : *Infra*, p. 155-179.

¹²⁴ « Sa qualité est mauvaise, sa résolution en-dessous des standards. Plus elle accélère, plus elle se détériore. C'est un fantôme d'image, un aperçu, un *thumbnail*, une idée errante, une image itinérante distribuée gratuitement, pressée par des connexions numériques lentes, compressée, reproduite, déchirée, remixée, ainsi que copiée et collée dans d'autres canaux de distribution ». Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », *e-flux Journal*, [en ligne], n° 10, publié en novembre 2009, consulté le 17/08/2022, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

¹²⁵ André Gunthert, *L'image partagée : La photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015.

¹²⁶ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Oberhausbergen, Éditions Circé, (titre original : *Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983), 1996, trad. de l'allemand par J. Mouchard, p. 60.

¹²⁷ Cette thèse est notamment décrite dans deux ouvrages, mais également interrogée sous la forme

mutation perpétuelle, elles se révèlent par étapes, en changeant de statut, de propriété, de substance, en s'émancipant de leur auteur d'origine, en étant libérées, rendues à l'espace commun et en ne répondant plus au besoin d'exister sous une forme finie. C'est ce qui m'a amené à proposer le concept d'*image latente*, emprunté au champ lexical de la photographie argentique¹²⁸ et originellement utilisé pour nommer l'un des états préliminaires de cette typologie d'images. Lors du procédé chimique de développement, l'image latente est une « image invisible portée par une surface sensible exposée à la lumière, qui nécessite un traitement pour devenir apparente¹²⁹ ». Mais plutôt qu'une énième typologie d'images, je propose de concevoir un certain mode d'existence de l'image qui ne serait pas réservé à un médium. Il s'agit de considérer une image depuis son *devenir*, un espace qui ne peut pas être localisé dans le *champ du visible* et qui pourtant existe bien. L'image latente pourrait ainsi être définie comme un *état indéterminé*, dans lequel *tous les potentiels sont encore ouverts*. L'enjeu est de définir une image non pas lorsqu'elle est observée par un regardeur, mais par des possibles qui existent simultanément.

À travers la formulation de cette hypothèse mon intention n'était pas initialement de défendre une nouvelle théorie générale de l'image, mais d'imaginer une perspective de l'étude des images tendue vers leur évolution, redirigée vers ce qui pourrait advenir. Les traditions de l'histoire de l'art et de la sémiotique traitent l'image en tant qu'*indice*, expression herméneutique d'un phénomène passé. Bien

d'une proposition curatoriale pour le Jeu de Paume en 2020. Voir : Peter Szendy, *Le Supermarché du visible : Essai d'iconomie*, Paris, Éditions de Minuit, 2017 ; Peter Szendy (dir.), *Le supermarché des images*, cat. exp. (« Le supermarché des images », Paris, Jeu de Paume, 11 février 2020 – 7 juin 2020), Paris, Gallimard, 2020 ; Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, op. cit.

¹²⁸ Bien qu'il soit difficile de déterminer l'invention de l'image latente – ce « bouleversement discret » –, certains historiens considèrent que Louis Daguerre fut le premier à imaginer « la possibilité d'un *intervalle* entre la prise de vue et le fixage de l'image, occupé par une opération chimique d'*amplification* de la réaction photosensible », qui donnera lieu au principe coloraire du développement chimique. Comme l'ensemble de l'histoire de l'invention de la photographie, parcourue de tâtonnements successifs et d'expérimentations empiriques, il est ardu de fixer une date précise. Toutefois, son invention par William Henry Fox Talbot est datée au 7 septembre 1840.

André Gunthert, « Daguerre ou la promptitude », *Études photographiques*, [en ligne], n° 5, novembre 1998, date de publication inconnue, consulté le 13/07/2023. URL :

<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/163>

C'est donc Talbot qui décrit le phénomène en premier lors de sa mise au point du calotype. Dans une lettre datée du 19 février 1841, il raconte : « Un jour, en septembre dernier, je testais des morceaux de papier sensible, préparés de différentes manières, dans la camera obscura, en les y laissant très peu de temps, dans le but de déterminer lequel était le plus sensible. L'un de ces papiers fut sorti et examiné à la lueur d'une bougie. On n'y voyait rien ou presque, et je l'ai laissé sur une table dans une pièce sombre. Revenant quelque temps plus tard, je pris le papier et fus très surpris d'y voir une image distincte. J'étais certain qu'il n'y avait rien de tel lorsque je l'avais regardé auparavant et, par conséquent (magie mise à part), la seule conclusion que l'on pouvait tirer était que l'image s'était *développée d'elle-même* par une action spontanée ».

« *One day, last September, I had been trying pieces of sensitive paper, prepared in different ways, in the camera obscura, allowing them to remain there only a very short time, with the view of finding out which was the most sensitive. One of these papers was taken out and examined by candlelight. There was little or nothing to be seen upon it, and I left it lying on a table in a dark room. Returning sometime after, I took up the paper, and was very much surprised to see upon it a distinct picture. I was certain there was nothing of the kind when I had looked at it before; and, therefore (magic apart), the only conclusion that could be drawn was, that the picture had unexpectedly developed itself by a spontaneous action* ».

Lettre de William Henry Fox Talbot, 19 février 1841, citée dans : Beaumont Newhall, *Latent Image: The Discovery of Photography*, New York, Anchor Books Doubleday & Company, 1967, trad. de l'anglais (britannique) par l'auteur, p. 112-113.

¹²⁹ Définition tirée du *Larousse* en ligne, [en ligne], consultée le 20/09/2017.

URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/latent_latente/46362

que mon étude ne puisse faire l'impasse sur les itinéraires et les étapes déjà parcourus par une image ou un groupe d'images, elle n'en fait pas son objectif final. L'image latente prend toute son épaisseur dans le moment d'attente de manifestation de l'image, de sa prochaine apparition, dans ce fond d'*infigurabilité* qui préside à toute révélation imageante. Les ambitions qui visent à anticiper, à conditionner, à aiguiller, à provoquer ou même à empêcher ses apparitions font dès lors l'objet d'une attention toute particulière dans cette recherche. L'idée de *latence*, héritée du latin *latens* qui signifie *caché* ou *secret*, appelle une conception de l'image décentrée du visible et du visuel qui entre en résonance avec la puissance d'*encapacitation* (*empowerment*) prêtée à l'image par Marie-José Mondzain, pour qui « l'image n'est pas là pour ce qu'elle montre mais pour ce qu'elle ouvre comme champ infini au regard¹³⁰ ». Ce mouvement tiraillé dans deux directions opposées – vers les révélations passées et le devenir hypothétique des images – requiert une reconsidération de la circulation des images, de leurs ramifications passées et futures. Enquêter sur la fluctuation de l'image à travers ses différentes migrations ne peut que reconduire un discours essentialiste si cette étude n'est pas ancrée dans un contexte matériel, historique, technique et social. C'est pourquoi je remettrai en question les représentations et les analogies de ces transits d'images – qu'elles soient de nature artistique ou schématique – pour reconfigurer la compréhension de ce phénomène depuis un point de vue situé à *l'intérieur* de ces échanges. Si l'image latente permet en première instance de décrire la dynamique des images étudiées ici – et on le verra, par extension, à potentiellement redéfinir la nature de toute image dans un contexte d'image de seconde main généralisé et banalisé¹³¹ –, l'impulsion de cette recherche est de l'employer en tant que mode d'enquête appliqué principalement à trois œuvres d'art contemporain réalisées par Philippe Parreno (*Fleurs, No Ghost Just a Shell* et *Birthday Zoe (Summer 2004)*) qui forment les points d'agrégation d'une étude des principes circulatoires des images et convergent en définitif vers une quête ontologique plus vaste de l'image.

Dans un souci de clarification épistémologique, il me faut marquer la distinction entre le sujet et l'objet de ma recherche, sur laquelle le philosophe français Denis Vernant insiste :

« (...) le *sujet* (ou thème) d'une recherche – par exemple une thèse – peut être spécifié relativement facilement (...). Il a une fonction identificatoire et de marquage de territoire – d'où son dépôt officiel d'une façon ou d'une autre. Tout autre est l'*objet* de la recherche qui, lui, n'est pas donné, mais précisément *construit dans et par la recherche* elle-même par le choix initial d'un angle d'attaque : un point de vue¹³² ».

Ainsi, le *sujet* de cette recherche est la circulation en tant que condition d'évolution des images (il s'agit du terrain de mon étude), alors que son *objet* est la place

¹³⁰ Marie-José Mondzain (propos recueillis par Diane Scott), *Regards*, n° 47, 1^{er} janvier 2008. Cité par : Julie Noirot, « Produire des "images manquantes" : Le projet *Wonder Beirut* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *Focales*, [en ligne], 1|2017, publié le 01/06/2017, consulté le 09/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1281>

¹³¹ Christa Blumlinger, *Cinéma de seconde main : Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 11.

¹³² Denis Vernant, « La dialectique indisciplinaire en "sciences humaines" », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, [en ligne], 17.2 | 2013, publié le 13/12/2013, consulté le 22/06/2023. URL : <http://journals.openedition.org/cem/13187>

qu'occupe la latence de l'image dans cette circulation. Selon Vernant, l'objet « *construit dans et par la recherche (...) un point de vue*¹³³ ». Pour ma part, cette construction commence par le glissement de la *notion* historique d'image latente – en tant que procédé de révélation technique et chimique permettant de rendre visible le contenu visuel d'une photographie – vers un *concept* opérant dans le cadre d'un travail d'épistémologie des images.

Tour d'horizon du concept d'image latente dans le champ artistique

Dans le champ de l'art contemporain, la terminologie "image latente" est parfois employée par les artistes eux-mêmes pour décrire les stratagèmes de visibilité alternative déployés dans la conception ou la médiation de leurs œuvres. Le duo d'artistes libanais Joana Hadjithomas & Khalil Joreige lui donne une dimension autant conceptuelle qu'esthétique à travers leur projet *Wonder Beirut* mené entre 1997 et 2006. Cet ambitieux travail met en scène le photographe Abdallah Farrah, personnage fictif imaginé par les artistes, qui décide de ne pas développer ses photographies prises durant la guerre civile libanaise entre 1975 et 1990, contraint par le manque de produits chimiques et de papier durant le conflit. Il s'attèle alors à les indexer grâce à des planches-contacts et à les décrire méthodiquement dans un carnet en vue d'un développement ultérieur qui ne viendra finalement pas. Pour le troisième volet du projet intitulé *Latent Images*

↳Fig 1-3, les artistes exposent trois épreuves chromogènes représentant les rouleaux de pellicules non développées conservées dans des tiroirs en bois et 38 épreuves numériques correspondant aux descriptions indexées. Pour un autre projet, *177 days of Latent Images* ↳Fig 4-6, le duo dispose 354 livres sur 177 étagères arrangées en fonction du lieu d'exposition. Chaque livre est scellé et ne peut être ouvert qu'en découpant ses pages à l'aide d'un coupe-papier. Les images latentes composants ces livres sont révélées lors de lectures performées – un acteur est chargé de couper et séparer les pages tout en se synchronisant avec trois autres acteurs qui les lisent – enregistrées par une caméra. Un médiateur invite également les spectateurs à ouvrir un livre

↳Figure 1 Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Latent Images*, 1997-2006
Troisième partie du projet *Wonder Beirut*, 1997-2006
3 épreuves chromogènes sous Diasec mat montées sur châssis aluminium et 38 épreuves numériques plastifiées montées sur aluminium, rouleaux de pellicule (extraits), films du 04/11/98 au 11/04/99 (# 809-956), photos indexées mais non développées
© Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Galerie In Situ – Fabienne Leclerc

¹³³ *ibid.*

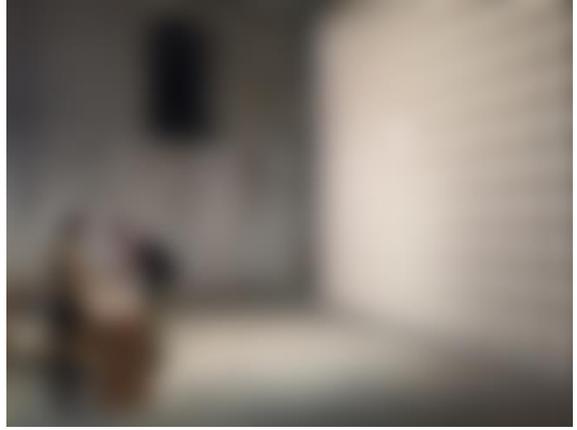
en dehors des temps de performance. Les livres ainsi ouverts sont ensuite rangés sur une étagère accompagnée de la date de la performance inscrite à même le mur. En parallèle, une vidéo donne à voir sur un écran plat et en gros plan un livre en train d'être découpé. Ces ouvrages renferment des descriptions précises des prises de vue absentes de Farrah, rythmées parfois par une photographie de pellicule annonçant le début d'un "chapitre".



↳ Figure 2 Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Latent Images*, 1997-2006
Troisième partie du projet *Wonder Beirut*, 1997-2006
Planche contact N° 105-04-2482, Date : du 20 au 24 avril, Sujet : Maman
© Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Galerie In Situ – Fabienne Leclerc



↳ Figure 3 Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Latent Images*, 1997-2006
Troisième partie du projet *Wonder Beirut*, 1997-2006
Vue d'exposition
© Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Galerie In Situ – Fabienne Leclerc

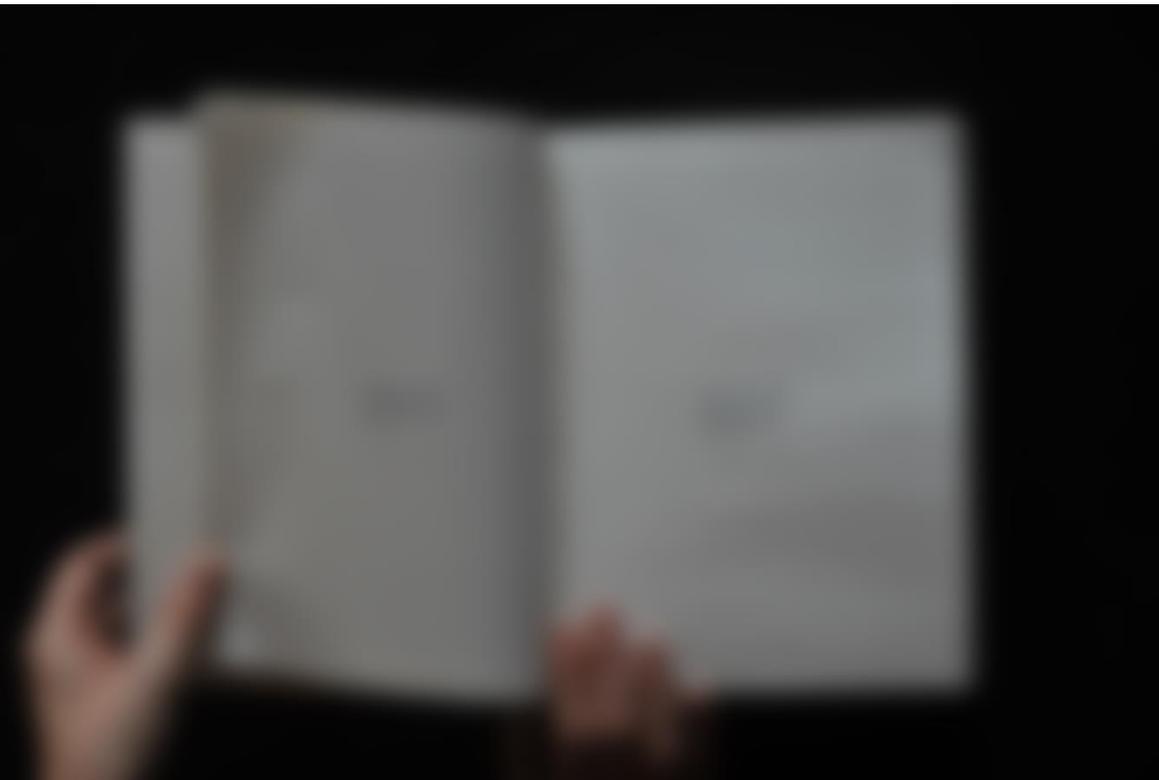


↳Figure 4 Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *177 days of Performance of Latent Images*

Partie du projet *177 days of Latent Images*

Installation, 354 livres, 177 étagères en métal, vidéo HD

© Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Galerie In Situ – Fabienne Leclerc

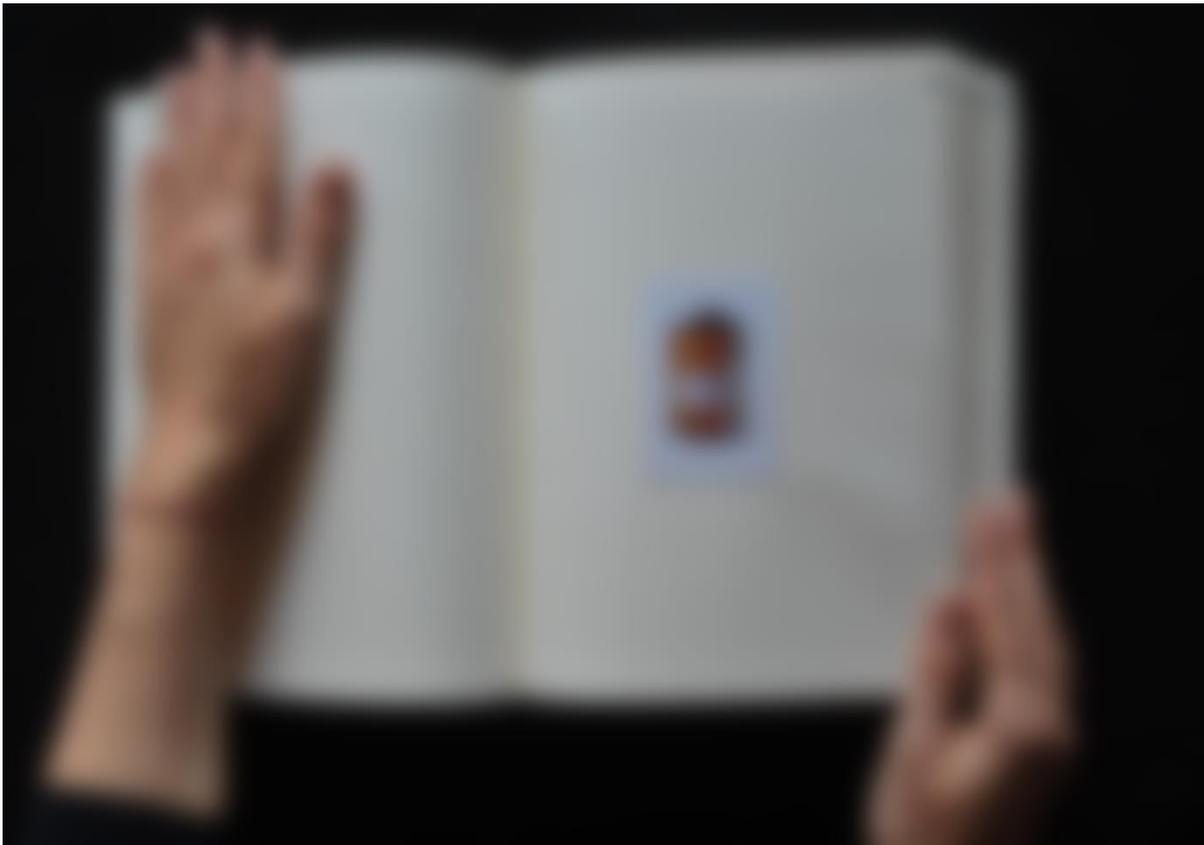


↳Figure 5 Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Latent images, Diary of a photographer*, 2010

Partie du projet *177 days of Latent Images*

Livre d'artiste, édition limitée, publié aux éditions Rosascape, Paris

© Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Galerie In Situ – Fabienne Leclerc

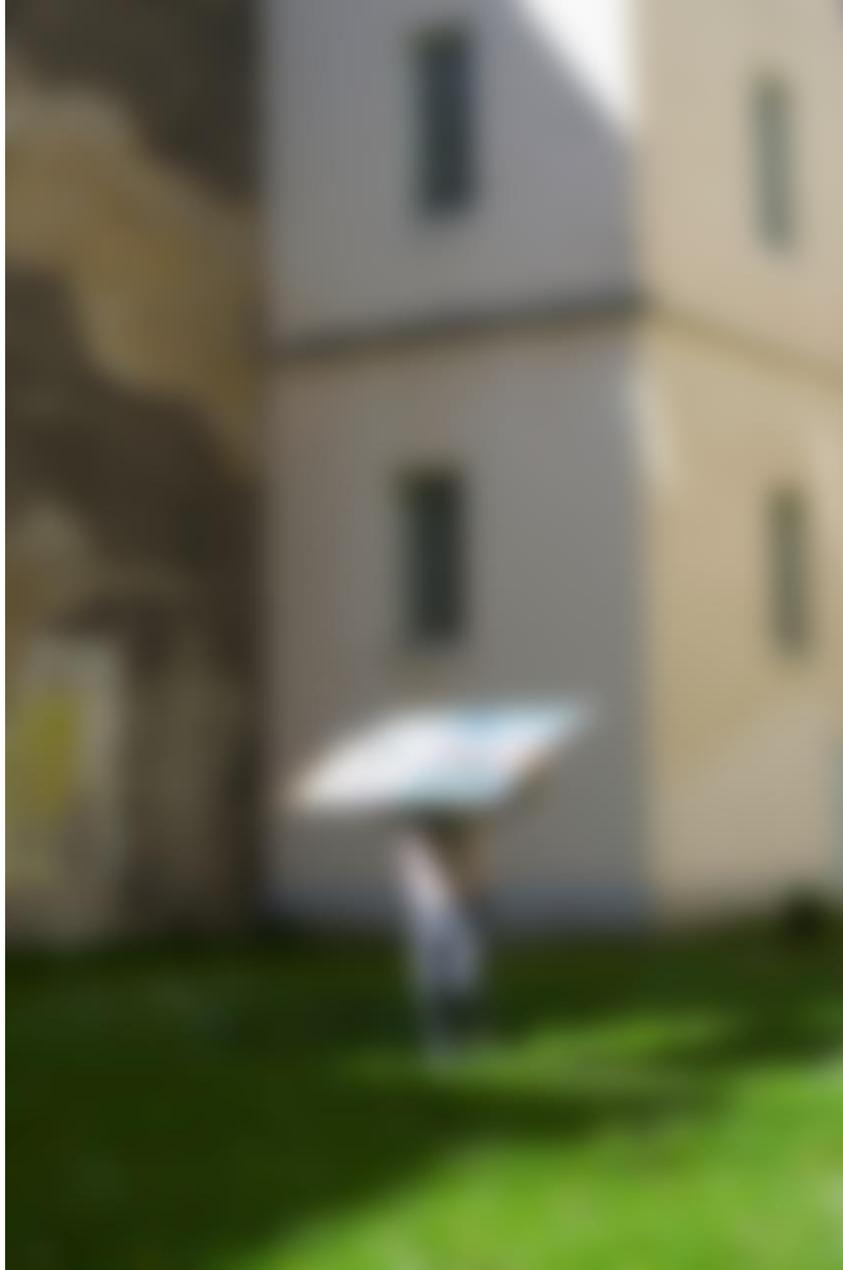


↳ **Figure 6** Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Latent images, Diary of a photographer*, 2010

Partie du projet *177 days of Latent Images*

Livre d'artiste, édition limitée, publié aux éditions Rosascape, Paris

© Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Galerie In Situ – Fabienne Leclerc



↳Figure 7 Pétrel I Roumagnac (duo), *Latences #1*, 2014
Installation à protocole de réactivation, Fondation Bullukian de Lyon
© Aurélie Pétrel & Vincent Roumagnac – Galerie Escougnou-Cetraro

Comme le remarque Julie Noirot dans un article pour la revue *Focales* : « les différentes stratégies de représentation employées par ces deux artistes [Joana Hadjithomas & Khalil Joreige] semblent résister de manière exemplaire à la logique du flux et de la prolifération des images par un geste de retrait radical, une mise en réserve des photographies qu’adoptent par ailleurs de nombreux artistes contemporains¹³⁴ ». Effectivement, le retrait du visuel vise à redonner à l’image toute la puissance de son hors-champ, il s’agit autant d’une « attitude politique contre les représentations dominantes¹³⁵ » que d’une « position critique et philosophique¹³⁶ ». La chercheuse tisse d’ailleurs des liens entre la pratique d’Hadjithomas & Joreige et le projet *Latence* ↳Fig 7 développé depuis 2012 par un autre duo, Pétrel I Roumagnac, constitué de l’artiste Aurélie Pétrel et du metteur en scène Vincent Roumagnac.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, *Aida, Save me*, Paris, Tamyras, 2010, p. 6-12. Cités par : Julie Noirot, *op. cit.*

¹³⁶ Julie Noirot, *op. cit.*

En 2021, la galerie parisienne Ceysson & Bénétière accueille « PVL » (pour « prises de vue latentes »), une exposition personnelle d'Aurélie Pétreil ↪ Fig 8 (5 juin – 24 juillet 2021). Les *Prises de vue latentes (PVL)* nomment la matière première photographique qui est habituellement *activée*, c'est-à-dire *transformée* ou *exposée*, selon la pratique protocolaire développée par l'artiste. Les *Prises de vue latentes* constituent un fonds de plus de mille photographies réalisées par l'artiste depuis le début des années 2000 et imprimées sur un papier baryté avant d'être stockées dans des boîtes d'archivage, elles-mêmes glissées dans des meubles métalliques – appelés *Images jachères*. Comme l'indique le curateur, Étienne Hatt, le parti pris de « PVL » est d'exposer les *Prises de vue latentes* « pour elles-mêmes¹³⁷ » alors que « jusqu'à maintenant, quand ces tirages étaient présentés au public, c'était à plat dans des dispositifs stratifiés et réfléchissants qui en complexifiaient la lecture¹³⁸ ». Il n'est pas question de nouvelles *activations* mais d'une sélection d'une centaine de tirages accrochée aux murs et accompagnée d'*Images jachères* pouvant être consultées par le public. Dans le cadre de la pratique du duo Pétreil | Roumagnac, les *Latences* désignent quant à elles un protocole d'œuvres *in situ* à réactiver, les artistes sélectionnent puis exposent des tirages et des objets photographiques hétérogènes extraits d'un fonds préexistant d'« images latentes¹³⁹ » en fonction des spécificités de la situation d'exposition et de l'espace occupé. Ces images latentes sont imprimées sur des supports variables en fonction du site et combinées à des matériaux trouvés sur place avant d'être positionnées en « réserve¹⁴⁰ » contre les murs de l'espace dans l'attente d'une réactivation par Vincent Roumagnac. Selon Noirot, les installations qui en résultent révèlent et occultent en partie les images choisies¹⁴¹. Ce travail déploie un jeu de renvois, de variations et de mises en abyme au sein même des tirages mais également avec la situation d'exposition¹⁴². Noirot note que le duo interroge à travers cette pratique « le statut des images, leurs conditions d'apparition et/ou de disparition¹⁴³ », et met « le spectateur à l'épreuve en l'invitant à patienter ou à revenir¹⁴⁴ ». Elle insiste également sur le fait que Pétreil travaille la latence dans sa matérialité, elle effectue des tirages de ses photographies, bien qu'elles restent en réserve¹⁴⁵. Dans le cadre de sa carrière solo, prolongée par sa pratique de duo, Aurélie Pétreil conçoit une véritable grammaire de la latence, non seulement dans ses protocoles artistiques mais aussi dans le lexique employé pour les décrire. Dans un texte baptisé *Essai sur l'image latente*, publié à l'occasion de l'exposition « PVL » et accompagné de quelques *Prises de vue latentes* mises en page, Fabien Vallos exprime la manière dont l'usage de la latence chez Pétreil entraîne à « penser l'image à partir du fonds, c'est-à-dire à partir de ce qui existe, à la fois comme

¹³⁷ Étienne Hatt, « Aurélie Pétreil : PVL, commissaire d'exposition Étienne Hatt », *Ceysson & Bénétière*, [en ligne], consulté le 17/04/2024. URL : <https://www.ceyssonbenetiere.com/fr/exhibitions/aurelie-petrel-paris-2021-1181/>

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ La description du projet *Latence* mené par le duo Pétreil | Roumagnac est publiée sur le site des artistes. URL : <https://petrelroumagnacduo.wordpress.com/2015/01/31/25/>. Cité par : Julie Noirot, *op. cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Julie Noirot, *op. cit.*

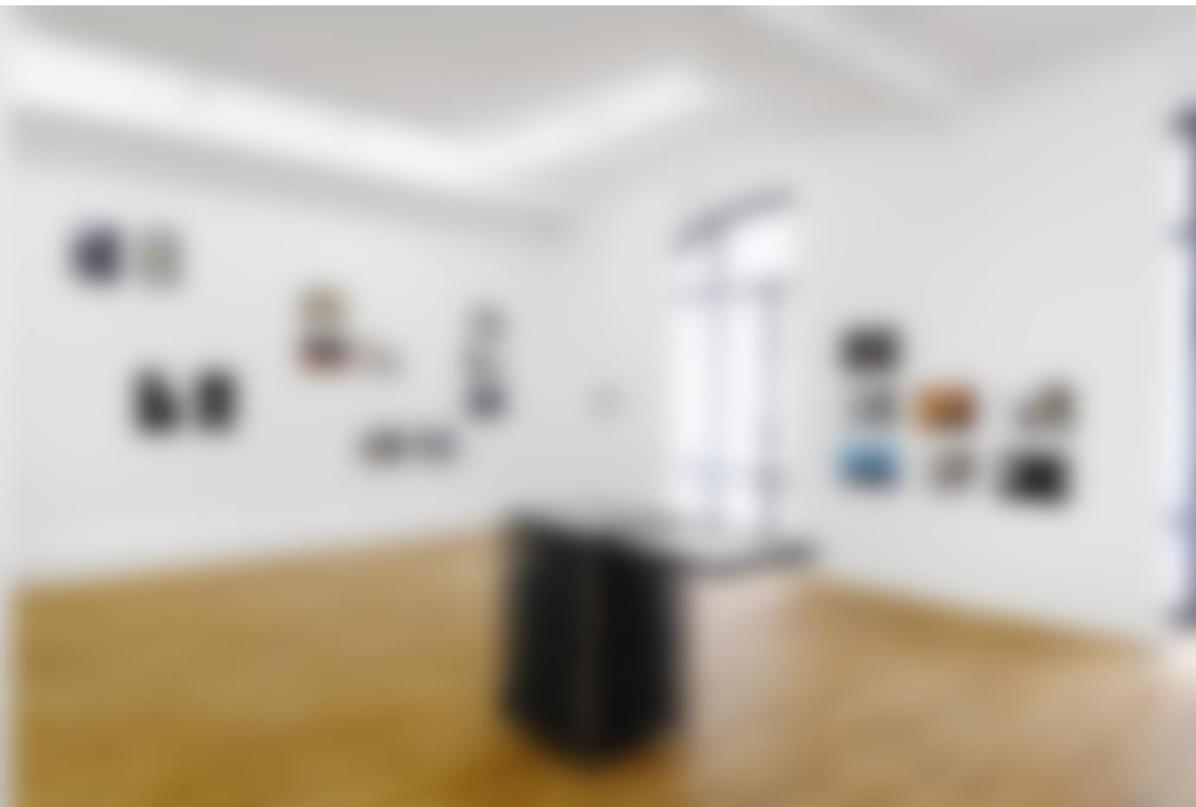
¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

image possible et comme dispositif plastique¹⁴⁶ ». Selon le philosophe, cette latence permet alors « de penser et d'interpréter les relations entre l'archivé et l'exposé, entre l'invisible et le rendu visible, entre le scellé et le montré¹⁴⁷ ». Il revient sur le constat moderne d'une réalité saturée d'images et de saisies qui nous demande d'interroger ce que la mise en suspens opérée par l'archivage fait à notre rapport à l'image : « Toute image contient l'indice d'une puissance synéidétique (l'état restant du fonds) et l'indice d'une réclamation en vue de ce qui a été commis sur le fonds¹⁴⁸ », écrit-il. Ainsi, ce sont les conditions matérielles et conceptuelles du vivant, de ce qui est en réserve et ce qui a été prélevé, qui transparaissent *in fine* par la problématique de la latence¹⁴⁹.



↳ Figure 8 Aurélie Pétreil, « PVL », 2021

Vue d'exposition, « PVL », 5 juin – 24 juillet 2021, Ceysson & Bénétière, Paris, France

Curateur : Étienne Hatt

© Ceysson & Bénétière

¹⁴⁶ Aurélie Pétreil, Fabien Vallos, *Essai sur l'image latente / PVL*, Paris, éditions MIX, coll. « gris », 2021, p. 52.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Latent Images et *Latence* empruntent au lexique de la photographie argentique pour déplacer l'image et la donner à voir en périphérie du visuel : par l'activité imageante du spectateur pour les uns et par « l'épreuve de l'activation¹⁵⁰ » pour les autres. Hadjithomas & Joreige se positionnent clairement « contre les flux d'images lisses, consommées comme produits, qui n'arrêtent rien, ne retiennent rien¹⁵¹ » tandis que Pétreil Roumagnac, et plus particulièrement Aurélie Pétreil, cherchent à déjouer l'« absorption consensuelle¹⁵² » de l'image grâce ses métamorphoses et « le trouble qu'elle peut provoquer, en son expérience de pluri-perception¹⁵³ ».

Suivant une autre modalité mais dans une acception de l'image latente encore arrimée à la chimie argentique, l'artiste et chercheuse française Stéphanie Solinas imagine en 2018 un protocole photographique singulier à l'occasion de sa série intitulée *L'Inexpliqué*. Alors qu'elle est en résidence à la Villa Médicis à Rome et dans le cadre d'enquêtes plus larges, elle parvient à consulter les archives secrètes du Vatican pendant plusieurs semaines. Avant de quitter les lieux, elle place sept feuilles de papier photosensible vierge dans une enveloppe en kraft, réitère quatre fois ce geste, et envoie les enveloppes à son adresse via le système postal du Vatican. Elle reçoit à la Villa Médicis les courriers et décide de développer le contenu du premier pli → Fig 9. De par leur superposition, l'épaisseur et la pliure de l'enveloppe, les feuilles ont été plus ou moins exposées à la lumière¹⁵⁴. Celles du dessus sont entièrement voilées alors que celles du milieu portent les traces de la pliure qui forment un "X" en négatif. Les quatre enveloppes restantes sont conservées dans des pochettes noires scellées qui les soustraient à la lumière → Fig 10. L'ensemble a été présenté dans le cadre de « L'Épreuve du monde », la première exposition monographique dédiée à l'artiste à la galerie Jean-Kenta Gauthier Odéon (Paris) en 2023. Les potentiels acquéreurs des quatre pochettes fermées pourront alors décider de dévoiler le résultat de l'opération en demandant à l'artiste de développer et de fixer leur contenu, ou simplement de préserver cet état de latence. Ce projet s'insère dans une série qui met en dialogue les mécanismes de la croyance, du mystère et de la preuve avec le caractère indiciel de la photographie. Ce médium et cette technique sont ici employés pour leur capacité à signifier, à incarner, voire même à sauvegarder le *monde invisible* – dans une approche qui vient contredire les critiques de la photographie en tant que geste de dévoilement et d'épuisement du réel. Comme le note Jean-Kenta Gauthier dans le dossier de presse, Solinas s'applique à travailler la matérialité de nos échanges dans une forme de *mail art* photographique en rupture avec les normes de la communication numérique par lesquelles le mythe de la dématérialisation persiste¹⁵⁵. Cette œuvre restitue la dimension processuelle de la latence, comme le fait à un niveau différent *Latence*. Mais ici, c'est un autre point qui me semble significatif : il revient à l'acheteur de maintenir ou non la latence. Pour l'exprimer de manière un peu grossière, la transaction monétaire confère à un tiers la capacité de

¹⁵⁰ Aurélie Pétreil, Fabien Vallos, *op. cit.*, p. 56. Cité par : Nathalie Delbard, « *Near Fiction* – Le travail des images d'Aurélie Pétreil », *Focales*, [en ligne], n° 6, 2022, publié le 01/06/ 2022, consulté le 09/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1383>

¹⁵¹ Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *op. cit.* Cités par : Julie Noirot, *op. cit.*

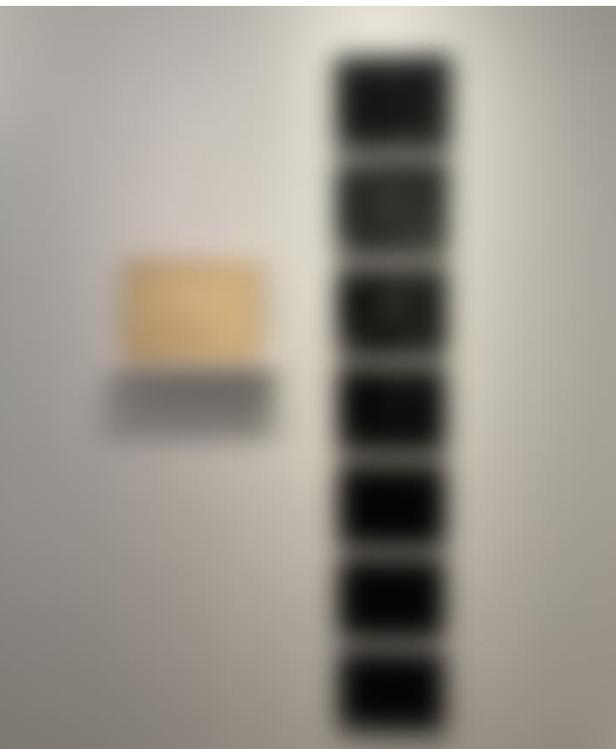
¹⁵² Julie Noirot, « "À propos d'*Altérations*" : entretien avec Pétreil Roumagnac (duo) », *Focales*, n° 3, mis à jour le 19/07/2021, consulté le 13/07/2022. URL : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2587>

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Jean-Kenta Gauthier, « Stéphanie Solinas : L'Épreuve du monde », avril 2023, p. 1.

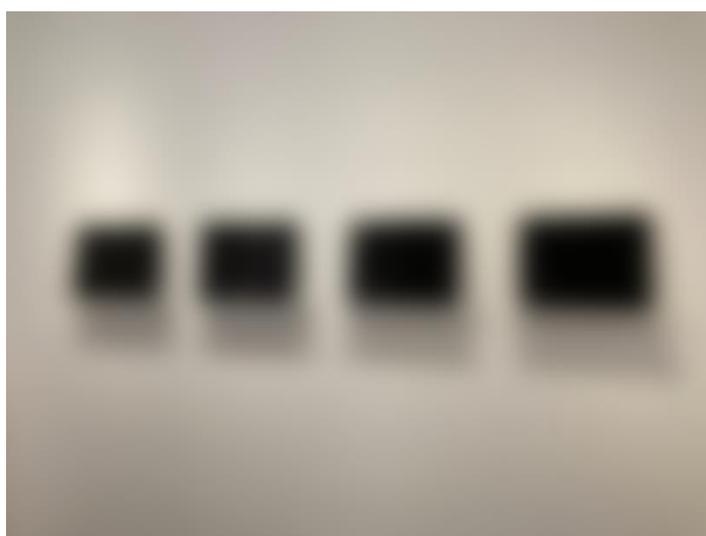
¹⁵⁵ *Ibid.*

trancher entre deux états. Cette dimension économique de la latence n'est presque pas relevée dans les textes accompagnants le projet mais elle constituera une donnée essentielle dans le cadre de cette recherche, dont l'enjeu sera précisément de la penser en complémentarité avec d'autres dimensions (sociales, politiques, techniques et poétiques).



↳ Figure 9 Stéphanie Solinas, *L'Inexpliqué – Vierge/Voilé*, 2018

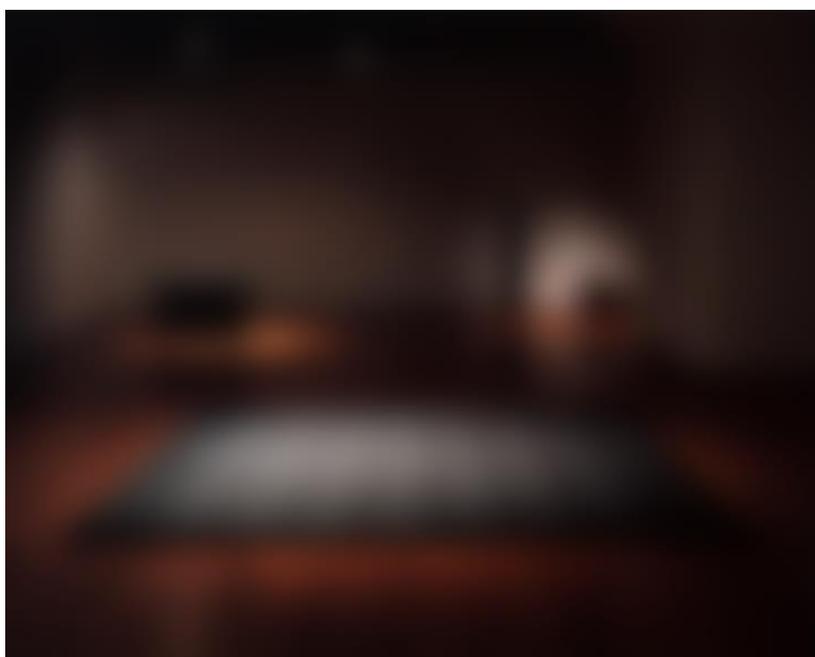
1 enveloppe en papier kraft, 28 x 36.5 cm,
29.5 x 38 cm encadrée, 7 feuilles de papier
photographique RC noire & blanc chacune
24 x 30.5 cm, 25.5 x 32 cm encadrée
Unique, d'un ensemble de 5 œuvres produites
Vue d'exposition, « L'Épreuve du monde »,
27 avril – 29 juillet 2023, galerie Jean-Kenta
Gauthier / Odéon, Paris, France
Crédit photographique : Simon Zara



↳ Figure 10 Stéphanie Solinas, *L'Inexpliqué – Vierge/Voilé*, 2018

1 enveloppe en papier kraft, 28 x 36.5 cm, 7 feuilles de papier photographique
RC noir & blanc avec images latentes (papier photosensible exposé et non
développé) chacune 24 x 30.5 cm, sous double pochette imperméable à la
lumière pour l'emballage de papiers photographiques photosensibles, dimensions
globales 31.5 x 40 cm
Unique, d'un ensemble de 5 œuvres produites
Vue d'exposition, « L'Épreuve du monde », 27 avril – 29 juillet 2023,
galerie Jean-Kenta Gauthier / Odéon, Paris, France
Crédit photographique : Simon Zara

Julie Noiroit voit juste lorsqu'elle remarque que « cette stratégie de la latence n'est pas réservée aux artistes travaillant avec des procédés argentiques¹⁵⁶ » et qu'elle établit un parallèle avec la pratique d'artistes comme Christian Boltanski ou encore Alfredo Jaar. Avec les *Real Pictures* (1995-2007) →Fig 11, ce dernier expose sans les montrer des photographies qu'il a prises lors du génocide des Tutsi au Rwanda. La série se compose de 550 clichés, chacun rangé dans une boîte en lin noir et ainsi soustrait au regard du spectateur. Un texte sérigraphié en blanc sur le couvercle de chaque boîte décrit les images. Empilées ou étalées sur le sol des espaces d'exposition, ce dispositif n'est pas sans rappeler l'esthétique de monuments funéraires – il est qualifié de « quasiment religieux » par Jaar¹⁵⁷ – ou encore des sculptures minimalistes de Carl Andre. L'installation propose un contrepoint digne au « bombardement d'images à travers les médias¹⁵⁸ », car selon Jaar le problème réside dans la distribution et la présentation de ces objets visuels au sein des régimes médiatiques¹⁵⁹. Les boîtes noires fonctionnent comme « le négatif des images ; une tombe pour les médias, (...) bloquant simultanément les médias, présentant une image mentale et mettant les victimes au repos¹⁶⁰ ».



→Figure 11 Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995-2007
Installation, monuments composés de 291 boîtes d'archives sérigraphiées, comprenant 291 photographies couleur
© Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

¹⁵⁶ Julie Noiroit, « Produire des "images manquantes" : Le projet *Wonder Beirut* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *op. cit.*

¹⁵⁷ Alfredo Jaar cité par : Bruno Cuneo, « Pratiques de piété », *Socio-anthropologie*, [en ligne], n° 34, 2016, publié le 09/02/2017, consulté le 10/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2484>

¹⁵⁸ « *a bombardment of images through the media* ».

Alfredo Jaar (propos recueillis par Rubèn Gallo), Rubèn Gallo, Hal Foster, Alfredo Jaar et Sylvère Lotringer, « Representation of Violence: Violence of Representation », *Trans*, vol. 1/2, n° 3/4, 1997, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 59.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ « *This is what Jaar's black boxes are about: they are the negative of the pictures; a tomb for the media, (...) simultaneously blocking out the media, presenting a mental image and putting the victims to rest* ».

Ibid., p. 66.

Depuis un constat analogue, l'historien et philosophe français Laurent Gervereau organise une exposition intitulée « La disparition des images » (16 mai – 25 mai 2003) à l'Espace Beaufort à Paris, complétée par un ouvrage éponyme paru la même année et dans lequel il déplore l'ère de l'accumulation des images, de leur « multiplication industrielle au-delà de toute maîtrise¹⁶¹ » qui engendrerait un effet de « déqualification généralisée¹⁶² ». Tout se vaudrait alors dans cette même « bouillie ambiante¹⁶³ », formule qui semble pointer l'économie visuelle d'Internet et des médias de masse. Contre ce relativisme généralisé et le « zapping planétaire¹⁶⁴ », il nous convie à « entrer en résistance¹⁶⁵ », c'est-à-dire « refuser l'accumulation étouffante¹⁶⁶ », requalifier, apprendre et inciter le choix du regard¹⁶⁷. Dans cette logique, il propose deux voies, toutes deux exposées à l'Espace Beaufort. D'abord, les *Effacements* de l'artiste Louis Rollin de qui, par ses installations composées d'écrans peints ou sur lesquels il projette un visuel → Fig 12, présente les traces d'une disparition en cours¹⁶⁸, « le presque rien ultime, la dernière image¹⁶⁹ ». Avec une certaine gravité, sa série cherche à produire une respiration visuelle, une relance imaginaire. Mais dans le cadre de son appel à résistance, Gervereau préconise également une seconde pratique, l'*occultation*¹⁷⁰. Il ne s'agit pas ici d'images selon lui mais d'« objets-peintures¹⁷¹ » réalisés par des créateurs anonymes – occultant cette fois-ci le nom de l'auteur pour éviter toute forme de culte de l'artiste¹⁷². Cette série d'œuvres réalisées entre 2000 et 2010 se présente sous la forme de « boîtes-masques¹⁷³ » contenant des peintures à l'huile ou à l'acrylique, des compositions numériques ou des objets → Fig 13-14. Il s'agit de compositions visuelles difficiles à voir – elles demandent au regardeur de se rapprocher des entrebâillements de la boîte dans un rituel voyeuriste peu subtile. Pour Gervereau, cette démarche ne tombe pas dans le piège iconoclaste d'une aspiration à la disparition des images¹⁷⁴. Ces « *non-images* qui *prennent du temps*¹⁷⁵ » fournissent les bases d'une résistance face à « l'absorption veine et frénétique¹⁷⁶ » de notre regard dans le champ visuel. La résistance souhaitée par Gervereau repose sur une analyse catastrophiste – parfois même caricaturale¹⁷⁷ –

¹⁶¹ Laurent Gervereau, *La disparition des images*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003, p. 7.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 39-45.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁷ Sur son site Internet, Laurent Gervereau synthétise la démarche de son livre ainsi : « j'explique la nécessité de rendre l'image précieuse dans la pornographie du "tout voir" et l'obsécrité du bombardement médiatique incessant ». Notons que le qualificatif de « bombardement » – également employé par Alfredo Jaar – est malheureux et sans doute maladroit dans le contexte d'une époque marquée par les deux guerres du Golfe durant lesquelles les bombes étaient bien réelles.

Laurent Gervereau, « La disparition des images », *gervereau.com*, [en ligne], consulté le 01/04/2024.

de l'économie visuelle et médiatique des années 2000. Une tendance en vogue chez les intellectuels de l'époque comme Jean Baudrillard ou Paul Virilio. Il faut toutefois noter que Gervereau cherche à signifier des nuances dans les manières de voir et dans la qualité attentionnelle du regard. Il accorde ainsi une certaine puissance d'agir au regardeur, capable de requalifier l'objet de son regard. Comme il le spécifie, cette résistance s'exprime par la diversité des images, le retrait du visuel, l'intériorité de l'expérience, l'invention de nouvelles images et de nouvelles manières de voir mais également par une rareté du dévoilement en rupture avec la surabondance en place¹⁷⁸. En effet, les *Occultations* sont en majorité détruites après l'exposition à l'Espace Beaurepaire. Cette intensité de l'instant précieux et éphémère propre au spectateur de l'art contemporain pose alors une série de questions : n'est-elle pas, dans une certaine mesure, déjà en place dans le champ de l'art, y compris dans des dispositifs de monstration plus conventionnels ? À qui s'adresse cette exclusivité du voir ? Le spectateur de l'art contemporain n'est-il pas déjà sensible, voire même *éduqué*, à une telle appréhension du visuel ? Et finalement, que peut cette résistance, au-delà d'un vœu pieux, lorsqu'elle se confronte à une culture visuelle indifférenciée, en « bouillie », à défaut de cibler précisément certains régimes visuels et leurs fonctionnements ?

URL : https://gervereau.com/traces.php?id_trace=145

¹⁷⁸ Laurent Gervereau, *La disparition des images*, op. cit., p. 9, 37, 47.



↳Figure 12 Louis Rollinde,
Effacements : Écrans de table 01, 2002
Huile sur acier et plexiglas, socle à
rainures, 40 x 50 cm
Tirée de la série *Effacements*



↳ [Figure 13](#) Anonymes, *Occultation : Naufrage*, 2002
Peinture acrylique sur toile dans boîte-masque, 127 x 170 x 23 cm
Tirée de la série *Occultations*



↳ [Figure 14](#) Anonymes, *Occultation : Ceci n'est pas une image*, 2003
Peinture à l'huile sur toile cloutée avec pliures dans boîte-masque, 127 x 170 x 23 cm
Tirée de la série *Occultations*

Les occulseurs anonymes, Jaar, Pétrel, Hadjithomas & Joreige s'appliquent, à travers les œuvres évoquées, à contrer les régimes de représentation dominants dans des cadres médiatiques donnés, ceux de la presse imprimée, de la télévision ou encore d'Internet – et même parfois du musée. Ces régimes sont bien souvent difficiles à déterminer dans les textes qui les déplorent. Or, il paraît nécessaire de les identifier afin de pouvoir y résister. Il semblerait que l'on puisse les caractériser par plusieurs aspects qui parfois se complètent. Il y aurait tout d'abord la saturation informationnelle produite par la démultiplication de signes visuels, mais également la rhétorique de la communication amenuisant toute distance critique, puis les contenus médiatiques exerçant une violence symbolique ou appauvrissant notre expérience imaginale. En somme, ces régimes médiatiques dominants mettent en place une économie du visuel dans laquelle prévaut la quantité, l'efficacité et la visibilité. Une telle économie visuelle se donne à voir partout où elle le peut, capitalisant sur l'attention qu'elle arrive encore à capter, avec une évidence réduisant les possibilités d'hors-champ et d'altérité. Mais comment les stratégies de retrait ou d'apparition alternative énoncées jusqu'à présent peuvent-elles être transposées à des organisations médiatiques plus spécifiques, par exemple celle de la diffusion massive de photographies personnelles en ligne ? Une piste de réponse pourrait se dessiner dans le manifeste « A Declaration of the Dignity Image » publié en 2016 dans *The New Inquiry* par l'artiste américain·e American Artist¹⁷⁹ suite à sa performance en ligne intitulée *A Refusal* (2015-2016) → Fig 15. Dans le cadre de cette dernière, iel substitue ses propres objets visuels publiés sur les réseaux sociaux par des rectangles bleus vierges. American Artist définit une *image de dignité* (*dignity image*) comme « une image qui n'est pas partagée publiquement sur les plateformes des médias sociaux¹⁸⁰ ». Il s'agit d'« un moyen de retrouver sa dignité en dehors des médias sociaux en reconnaissant aux images hors de ces plateformes une valeur égale, si ce n'est supérieure¹⁸¹ ». La démarche d'American Artist réévalue la notion de *dignité* due à tout individu à l'aune d'un « capitalisme de surveillance¹⁸² » tel qu'il est décrit par Shoshana Zuboff, c'est-à-dire un modèle économique qui repose sur la collecte, l'extraction et l'analyse des données comportementales des utilisateurs de différentes plateformes (Google, Amazon, Facebook, etc.). Penser l'image de dignité permet d'anticiper l'exploitation en tant que ressource de notre production iconographique personnelle et d'envisager les rapports de pouvoir qui assurent sa visibilité en ligne. Cela consiste à s'abstenir de contribuer à un régime visuel indivisible d'un modèle médiatique vorace afin d'imaginer d'autres modes circulatoires de l'image et considérer cette dernière au-delà de sa surface visible. En effet, pour *A Refusal*, American Artist met en place

¹⁷⁹ Animé·e par le désir de déconstruire la figure canonique de l'artiste américain blanc et masculin par défaut, cet·te artiste afro-américain·e change légalement son nom pour « American Artist » en 2013, lui assurant ainsi simultanément un anonymat et une hypervisibilité à l'ère des moteurs de recherche. Afin de respecter sa volonté d'afficher un genre neutre, le pronom *iel* et l'écriture inclusive sont employés pour désigner American Artist.

¹⁸⁰ « *AN image that is not shared publicly on social media platforms (...)* ».

American Artist, « A Declaration of the Dignity Image », *The New Inquiry*, [en ligne], publié le 13/09/2016, consulté le 13/07/2022, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur. URL : <https://thenewinquiry.com/a-declaration-of-the-dignity-image/>

¹⁸¹ « *The dignity image is a means of recovering dignity outside of social media by acknowledging that images outside of these platforms are equally if not more valuable* ».

Ibid.

¹⁸² Shoshana Zuboff, *L'âge du capitalisme de surveillance : Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, Honfleur, éditions Zulma, (2019), 2020, trad. de l'anglais (américain) par B. Formentelli et A.-S. Homassel.

une alternative : les photographies retirées des plateformes sont imprimées dans un album physique. Elles n'existent plus que sous la forme d'un unique exemplaire. American Artist se réserve alors le droit de le partager avec qui il le souhaite dans un rapport plus "traditionnel" de conversation en face à face, lui redonnant ainsi un contrôle sur la circulation de ses images. « A Declaration of the Dignity Image » se prolonge par le projet *Dignity Images* (depuis 2017) → Fig 16, une série d'installations photographiques exposées au sein de musées et de galeries¹⁸³. Pour celle-ci, American Artist interroge des collègues artistes et des amis sur les raisons, conscientes ou non, qui les poussent à décider de ne pas publier certaines photos en ligne. Il poursuit également ce projet à l'occasion d'ateliers avec de jeunes adolescents (notamment au sein du Museum of African Diaspora). À l'issue de ces échanges, American Artist photographie les images de dignité sélectionnées par ses interlocuteurs et affichées sur leurs smartphones. Le cadrage accorde autant d'importance au sujet du cliché qu'à sa situation spatiale (place publique, mur couvert de graffitis, rideau métallique, devanture de magasin...), son auteur (main recouverte d'un gant, ongle cassé, grain de peau, manche d'un pull, alliance...) et son support matériel (écran fissuré, traces d'empreintes digitales, reflets révélant le contrechamp, indices quant à la marque de l'appareil...). L'image de dignité est une image contextualisée, *située* localement dans une matérialité distincte. Le résultat des prises de vue est tiré sur aluminium ou dos bleu et parfois accessible au format numérique sur le site de l'artiste ou de l'institution culturelle qui accueille l'exposition. En dépit de cette réinsertion sur une scène de visibilité globale, la qualité de *latence* de ces images de dignité ne réside pas dans une installation formelle ou un dispositif artistique mais dans une pratique vernaculaire préexistante à la démarche de l'artiste, une intelligence propre à chacun, une « déclaration d'agentivité non verbale¹⁸⁴ » qu'American Artist a identifiée et conceptualisée. Contrairement aux autres projets évoqués, *Dignity Images* déborde du champ artistique pour englober une typologie d'images invisibles en ligne, révélant ainsi les enjeux d'une lutte de visibilité imbriquée dans une logique d'extraction plus vaste, dans laquelle nous sommes chacun inclus – que nous le voulions ou pas. En s'appuyant sur les travaux de Zuboff, American Artist nous met en garde quant au danger de voir ces plateformes se substituer à l'État en dictant les conditions d'accès à une citoyenneté et à une reconnaissance en ligne. Or, American Artist reconnaît lui-même les limites de l'image de dignité dans des propos paraphrasés par la curatrice Alexandra Symons Sutcliffe : « bien que nous puissions faire un geste vers ou performer un acte de disparition, nous ne pouvons pas, dans les faits, sortir des infrastructures de surveillance et de jouissance des médias sociaux, dont nous sommes des participants semi-volontaires et semi-forcés¹⁸⁵ ».

¹⁸³ *Dignity Images: Bayview-Hunters Point* (Museum of African Diaspora, San Francisco, États-Unis, 2019) ou encore *Dignity Images* (The Blackwood, University of Toronto, États-Unis, 2021).

¹⁸⁴ « *nonverbal declaration of agency* ».

Auteur inconnu, « Dignity Images: Bayview-Hunters Point », texte de présentation de l'exposition « Dignity Images: Bayview-Hunters Point » (San Francisco, Museum of African Diaspora, 8 mai 2019 – 11 août 2019), trad. de l'anglais (américain) par l'auteur.

¹⁸⁵ « (...) *while we may gesture towards or perform an act of disappearance, we cannot in actual fact exit the infrastructures of social media-cum-surveillance, which we are semi-willing and semi-forced participants* ».

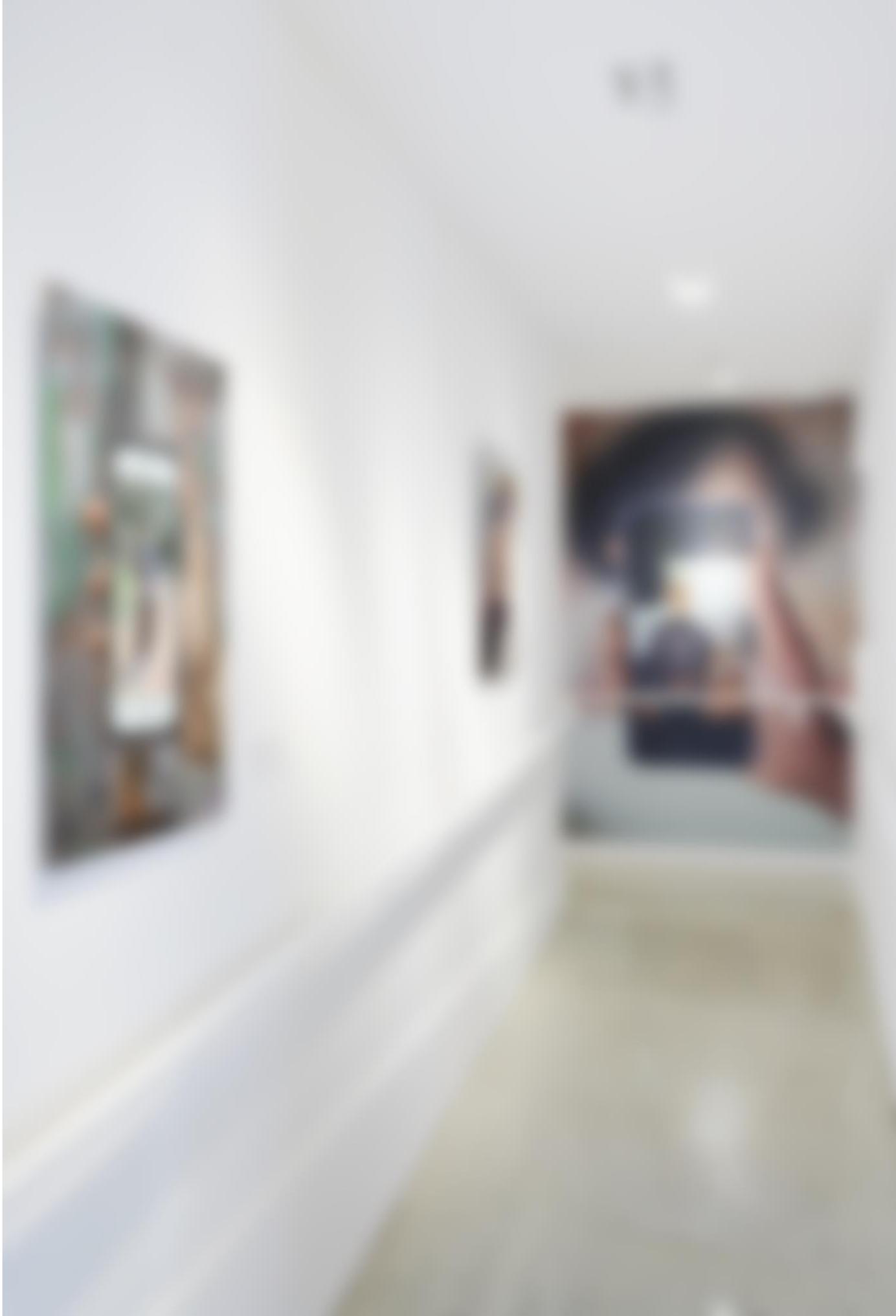
Alexandra Symons Sutcliffe, « Dignity as aspiration: The privilege of representation + the obligation to attend in the work of Amalia Ulman + American Artist », *AQNB*, [en ligne], publié le 21/07/2017, consulté le 12/07/2022. URL : <https://www.aqnb.com/2017/07/21/dignity-as-aspiration-on-the-privilege-of-representation-the-obligation-to-attend-in-the-world-of-amalia-ulman-american-artist/>

Bien qu'il serait réducteur d'affirmer catégoriquement qu'aucune forme de dignité ne puisse être reconnue en ligne, les images de dignité constituent un élan vers un potentiel d'émancipation, ce que Nicholas Mirzoeff appelle une « contre-visualité¹⁸⁶ ».



↳Figure 15 American Artist, *A Refusal*, 2015-2016
Performance en ligne (capture d'écran)

¹⁸⁶ Nicholas Mirzoeff, *The right to look: A counterhistory of visibility*, Durham, Duke University Press, 2011.



↳ Figure 16 American Artist, *Dignity Images: Bayview-Hunters Point*, 2019
Tiré de la série *Dignity Images*, depuis 2017
Installation, 2019, Museum of African Diaspora, San Francisco, États-Unis

La latence, telle qu'elle est travaillée par ces quelques artistes, se caractérise par une visibilité altérée, complexifiée, retardée, déplacée ou empêchée. Au blanc et au noir privilégiés par Jaar, Rollinde, Hadjithomas & Joreige, ou Solinas, American Artist favorise une certaine nuance de bleu, une couleur additive qui peut être reconstituée par le système de codage informatique RVB (Rouge Vert Bleu) et que l'on retrouve pour la performance *A Refusal*. American Artist la nomme « *New Glory Blue* » en opposition au « *Old Glory Blue* », la teinte de bleu indigo du drapeau américain qui charrie un héritage historique fait d'oppression, de travail forcé, d'esclavagisme et de traite d'êtres humains – l'indigo étant produit par les plantations esclavagistes du Sud¹⁸⁷. Le *New Glory Blue* rappelle les écrans d'attente des lecteurs DVD, l'affichage des téléviseurs lorsque le signal est absent ou encore le redouté « *Blue Screen of Death* »¹⁸⁸. De par son usage technique, cette couleur « représente un manque d'information ou un espace de non-activité¹⁸⁹ », mais c'est un « vide actif¹⁹⁰ » qui « renferme le potentiel de diffuser une image à tout moment¹⁹¹ », un espace de latence. Étant donné que ce bleu est « plus proche d'une idée que d'un objet¹⁹² », American Artist en fait un symbole « mutable et modifiable¹⁹³ » chargé de sens politique. Cette latence se rapproche de celle décrite en tant que « paradigme esthétique et critique de la photographie contemporaine à l'ère du flux¹⁹⁴ » par Noirot dans son commentaire sur la démarche d'Hadjithomas & Joreige, à ceci près qu'elle revêt une dimension politique plus radicale : « l'état précédant la réforme ou la révolution¹⁹⁵ ».

L'emploi d'une teinte de bleu en tant que forme de préservation de la portée supra-visuelle de l'image et simultanément espace de latence peut également être repéré chez un autre artiste, Derek Jarman. À la fin de sa vie, alors qu'il est atteint d'une maladie liée au SIDA qui le rend partiellement aveugle, l'artiste et cinéaste britannique réalise *Blue* (1993), peut-être son film le plus connu à ce jour. Cette œuvre repose visuellement sur un unique monochrome bleu. Constitué d'une lumière vibrante à la longueur d'onde statique, il est projeté sur un écran ↪Fig 17,

¹⁸⁷ American Artist, « New Glory Blue: The Blue Screen of Liberation », *Medium*, [en ligne], publié le 01/09/2015, consulté le 13/07/2022. URL : <https://medium.com/@artpresident/new-glory-blue-c030ec9f6025>

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ « (...) represents a lack of information or a space of non-activity ».

Ibid.

¹⁹⁰ « active void ».

Ibid.

¹⁹¹ « (...) withholds the potential to display an image at any moment ».

Ibid.

¹⁹² « (...) closer to an idea than an object ».

Ibid.

¹⁹³ « mutable and modifiable ».

Ibid.

¹⁹⁴ « Ainsi pourrait-on émettre l'hypothèse d'une esthétique, voire d'une éthique de la latence dans la photographie contemporaine à l'ère du flux dont il conviendrait de retracer avec plus de précision l'historique en l'articulant à d'autres notions, celle de l'attente et de son corolaire le retard(ement) et le différé, déjà au cœur de la stratégie duchampienne du ready-made. Véritable position critique et philosophique, la latence offre aux artistes un potentiel d'images à faire. Elle oppose à la logique du flux celle du stock disponible et de la réserve entendue au sens de modestie, de retenue et de générosité, mais également au sens quasi militaire d'une armée en puissance amenée à se déployer le moment venu ».

Julie Noirot, *op. cit.*

¹⁹⁵ « (...) the state prior to reform or revolution ».

American Artist, *op. cit.*

accompagné d'une bande sonore de musique concrète composée par le musicien et acteur britannique Simon Fisher Turner ainsi que d'un texte introspectif et mélancolique écrit par l'artiste et lu par Nigel Terry, John Quentin, Tilda Swinton et Jarman lui-même → Fig 18. La teinte de bleu sélectionnée par l'artiste ne manque pas de sens puisqu'elle est le résultat d'un travail effectué dans un laboratoire de films analogiques, réajusté par la suite lors de son transfert au format numérique afin de se rapprocher de l'*International Klein Blue*, comme le révèle James Mackay, le producteur¹⁹⁶. Jarman ayant exprimé son intérêt pour induire une forme de dérive mentale chez le spectateur¹⁹⁷, il est facile d'expliquer ce film en tant qu'expérience méditative, l'autoportrait incarné d'un homme gay cherchant à retranscrire son état physique et psychique. Cette lecture est renforcée par les effets physiologiques, sensoriels et émotionnels provoqués par la maladie incurable teintant la prose du film. On pourrait alors penser que, sur le point de mourir, Jarman serait épuisé au point de ne plus pouvoir composer d'images filmiques, avec tout ce que cela implique : plans, profondeurs de champ, mouvements de caméra, fonds financiers à lever, équipe technique et comédiens à diriger. Or, Micheal Charlesworth conteste cette version simpliste, Jarman envisageait déjà de réaliser un film sans images depuis 1987, alors qu'il était encore en bonne santé¹⁹⁸. Ce serait aussi minimiser la nature transmédiatique du projet. À l'origine, le film est pensé pour d'autres formes médiatiques et médiatiques. Pour sa sortie, il est diffusé sur Radio 3 – les auditeurs bien organisés ont même eu l'occasion de demander une carte postale bleue, envoyée en amont de la diffusion¹⁹⁹ – et Channel 4 (station de radio et chaîne de télévision britanniques), et projeté en salle au cinéma MGM Panton Street à Londres alors qu'il existe aussi sous la forme de livres ou encore de CD²⁰⁰. À rebours des interprétations binaires, l'artiste et chercheur Christopher Robert Jones analyse *Blue* en tant qu'« œuvre aux multiples facettes qui réconcilie admirablement les composantes visuelles, auditives et textuelles pour créer une expérience expansive et affective d'une intériorité Queer/Crip²⁰¹ », ainsi capable de résister « aux caractérisations simplistes et réductrices qui prétendent qu'il s'agit d'un film "sans image", ne proposant "rien à regarder", hormis un "seul plan statique" d'*International Klein Blue* (...)»²⁰². Jones réinvestit l'œuvre de toute sa substance troublante pour l'inscrire dans une théorie Queer et Crip, prenant ainsi comme ancrage la situation de handicap pour repenser les normes corporelles, sexuelles et de genre. Pour lui, *Blue* s'est vu dévitalisé, policé et assaini par les interprétations consensuelles et l'institutionnalisation des récits d'expérience de luttes contre le SIDA²⁰³. Au-delà des

¹⁹⁶ Micheal Charlesworth, « Introduction », dans *Blue*, Derek Jarman, New York, David Zwirner Books, 2023, p. 9-10.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁸ Derek Jarman, *Smiling in Slow Motion*, Londres, Century, 2000, p. 320. Cité par : Micheal Charlesworth, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁹ Micheal Charlesworth, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁰ Tony Peake, *Derek Jarman: A Biography*, Londres, Little, Brown, 1999, p. 515. Cité par : Christopher Robert Jones, « Blue Cripistemologies: In and Around Derek Jarman », *Art Papers*, [en ligne], consulté le 03/04/2024. URL : <https://www.artpapers.org/blue-cripistemologies-in-and-around-derek-jarman/>

²⁰¹ « *multifaceted work that beautifully reconciles visual, aural, and textual components to create an expansive and affective experience of a Queer/Crip interiority* ».

Christopher Robert Jones, *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur.

²⁰² « *simplistic and reductive characterizations that claim it is a film with "no image," with "nothing to look at" but a "single static shot" of International Klein Blue (...)* ».

Ibid.

²⁰³ *Ibid.*

lectures dépolitisées par la pitié, des truismes sur l'autobiographie, de la puissance esthétique prêtés à l'abstraction et au vide, ainsi que des prises de position creuses, il nous enjoint à comprendre l'œuvre « comme un site au sein duquel Jarman a développé une visualité extensible et transcendantale, mais aussi profondément incarnée et imparfaite, un "fragment d'une œuvre immense sans limite"²⁰⁴ ». Son analyse permet alors de déplacer les horizons de la latence. Cette dernière ne semble pas mobilisée pour prémunir le regardeur d'une surabondance de sollicitations visuelles²⁰⁵, ni pour préserver la dignité des individus représentés, ni même pour contrer les régimes de représentations dominants. Elle traverse certainement toutes ces problématiques, et les excède, en ceci qu'elles ne semblent jamais constituer les objectifs orchestrant le film. Certes, le monochrome engloutit la somme des clichés visuels et médiatiques réservés au SIDA à l'époque – le film ne montre pas de corps émaciés, malades, prématurément vieillies et inspirant la pitié –, mais il propose surtout une autre perspective, incarnée cette fois-ci, celle d'un homme malvoyant²⁰⁶. Un homme dont le rapport à l'image s'opère à l'orée du visuel, dans une expérience synesthétique, énaïve et affective par laquelle la chaleur du bleu devient le lieu d'« une infinie possibilité qui devient tangible²⁰⁷ », comme le scande la voix-off. Au sein de cet espace, qui non seulement accueille les potentialités mais les attise aussi, les expériences de la maladie, du handicap, de *queerness*, d'aliénation, de visions poétiques et éthérées peuvent se co-redéfinir et ouvrir les narrations linéaires et hétéronormatives²⁰⁸. Il s'agirait aussi de libérer *Blue* de l'héritage canonique de Klein – auquel il est constamment rappelé – ou encore de l'histoire du cinéma expérimental cherchant à produire des *images sans imagerie* tels que les retentissants *Wochenende* de Walter Ruttmann (1930) et *Zen for Film* (1965) de Nam June Paik, respectivement un film qui n'utilise que la bande sonore d'une pellicule et un dispositif constitué d'une amorce vierge, agglomérant de la poussière par sa projection en boucle. La richesse de la latence semble donc résider dans le territoire étendu de possibles qu'elle féconde, sans nécessairement constituer une réponse de défense ou de résistance à un paysage visuel jugé nuisible. Son mode d'existence instaure déjà en soit une déstabilisation de l'organisation visuelle, narrative et politique du sensible.

²⁰⁴ « *we should understand Blue as a site wherein Jarman developed a visuality that is expansive and transcendent, as well as deeply embodied and imperfect, a "fragment of an immense work without limit"* ». *Ibid.*

²⁰⁵ Il faut tout de même relever une position ambivalente quant à l'"image" qui transparaît dans le texte écrit par Jarman et lu par la voix-off : « L'image est une prison de l'âme, votre héritage, votre éducation, vos vices et aspirations, vos qualités, votre monde psychologique. / J'ai marché derrière le ciel. / Que cherches-tu ? / Le bleu insondable de la félicité. / Pour être un astronaute du vide, quitte la maison confortable qui t'emprisonne dans la sécurité ».

« *The image is a prison of the soul, your heredity, your education, your vices and aspirations, your qualities, your psychological world. / I have walked behind the sky. / For what are you seeking ? / The fathomless blue of Bliss. / To be an astronaut of the void, leave the comfortable house that imprisons you with reassurance* ».

Derek Jarman, *Blue*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 38.

²⁰⁶ Micheal Charlesworth, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁰⁷ « *An infinite possibility / Becoming tangible* ».

Derek Jarman, *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁸ Christopher Robert Jones, *op. cit.*



↳ [Figure 17](#) Derek Jarman, *Blue*, 1993
Film, 35 mm numérisé, couleur, son, 79 min
Vue d'exposition, « Derek Jarman: Brutal Beauty », 23 février – 13 avril 2008,
Serpentine Gallery, Londres, Royaume-Uni



↳ Figure 18 Derek Jarman, *Blue*, 1993
Film, 35 mm numérisé, couleur, son, 79 min
Photogramme reconstitué par Christopher Robert Jones

Si je partage les ambitions critiques et politiques octroyées à la latence par la majorité des artistes évoqués, je dois marquer une divergence de taille. L'*image latente* mobilisée dans ma recherche ne correspond pas à une stratégie de résistance visuelle mise en scène par des artistes. Bien qu'il m'arrive de mener des études de cas de telles stratégies, il s'agit avant tout d'un outil conceptuel pour penser les images. Un outil qui n'est pas circonscrit à une démarche, une pratique, un cadre ou un objet artistique. L'image latente défendue ici n'est ni une absence de visuel, ni une impossibilité de voir, ni une occultation, ni un retranchement, ni un protocole d'activation mais une manière d'appréhender ce qui est visible, de reconsidérer la circulation des images dans leurs temporalités et leurs ramifications. L'*Essai sur l'image latente* de Fabien Vallos me permet de souligner cette différence :

« Tandis que l'image est latente, autrement dit non dévoilée, ce qui est contenu sur sa surface continue d'appartenir à un mode d'existence sans modification. L'image n'est plus latente, dès lors qu'elle est dévoilée : ce qui est contenu sur sa surface appartient alors à la représentation et entre dans un autre processus de réception²⁰⁹ ».

Je m'associe pleinement à cette distinction, lorsqu'elle est révélée une image n'est plus latente. Toutefois, pour mener à bien mon investigation je dois m'attarder sur ces révélations afin de dérouler les potentialités en gestation. L'image latente correspond à la part d'invisible superposée à une surface visible, elle est tout ce en quoi l'image pourrait s'incarner, ce qu'elle réserve, ce qui sommeille en elle. Le concept forgé ici repose donc sur une dialectique entre une surface déjà révélée par des opérations passées ou encore en cours et une infinité d'altérations invisibles dormantes, il tend vers un horizon inépuisable d'impermanence.

Avant de refermer ce panorama non-exhaustif des usages de l'image

²⁰⁹ Fabien Vallos, Aurélie Pétreil, *Essai sur l'image latente / PVL*, op. cit., p. 58.

latente – explicites ou tacites, conceptuelles ou formelles – dans certains discours et pratiques artistiques en tant que tactiques de retrait, de voilement, de suspens ou encore de résistance aux régimes visuels dominants, il me faut insister sur le travail, plastique et littéraire, de l'artiste français Simon Quéhaillard. Son ouvrage paru en 2008, *L'image dans le papier* – qui est aussi le titre de sa première exposition personnelle, en 2006 à la galerie Frédéric Giroux à Paris –, partage sans conteste la plus grande proximité avec la théorie de l'image et de sa latence que je façonne dans cette recherche. Semblable à un recueil d'aphorismes, d'observations, d'anecdotes fragmentaires, de retours d'expériences artistiques, de réflexions philosophiques et de citations volontairement approximatives, ce texte relève davantage de l'écrit d'artiste et a été publié après la rencontre de Simon Quéhaillard avec Fabien Vallos. Sa trame se concentre notamment sur la série de photographies et de vidéos de flaques artificielles → Fig 19-22 conçues par l'artiste à l'aide d'un dispositif rudimentaire – une bouteille d'eau déversée sur la surface du bitume. Cette expérience l'amène alors à avancer une ontologie de l'apparition de l'image. Pour ce faire, il investit le principe de révélation propre à l'image latente argentique et l'engage, tout comme moi, au-delà du procédé photographique pour tendre vers une réflexion à propos du surgissement et de l'évanouissement de l'image. Ce dévoiement l'amène alors à distinguer le support matériel visuel, par exemple le papier, de l'image²¹⁰. Pour l'artiste, l'image ne peut être confinée à un objet *déjà là* qui n'attendrait qu'à être constaté, elle ne constitue pas un code à déchiffrer mais une situation²¹¹. L'image *surgit* et elle ne cesse de surgir, en tant que regardeurs, nous la rendons possible sous certaines conditions²¹². Une part de sa substance est immuable et inaccessible, alors que certaines de ses propriétés demeurent invisibles et secrètes²¹³. Sa conception rejoint non seulement la différenciation que j'opère avec l'objet visuel mais également avec le signe visuel. Une image tiendrait du passage d'un constat, soit une observation close – et même *mortifère* selon l'auteur –, à une apparition incertaine²¹⁴. Ceci étant, nos approches divergent au sujet de la prédominance qu'il accorde à la vision dans certains passages : « Voir une chose de la manière dont elle m'apparaît : cela fait une image. [...] Percevoir une image signifie : par le regard, je la comprend²¹⁵ ». Comme je l'ai introduit auparavant dans le lexique, une image n'est jamais qu'une affaire de perception optique.

Au sujet de l'image latente, l'artiste la définit comme « l'amorce d'une image²¹⁶ », une « image possible²¹⁷ », ce qui est avant les yeux et bouge sans cesse²¹⁸. Elle semble correspondre au « flot sous-jacent d'une image²¹⁹ » ou encore

²¹⁰ Simon Quéhaillard, *L'image dans le papier*, Paris, Éditions Mix, 2008, p. 10, 49.

²¹¹ *Ibid.*, p. 18, 20.

²¹² *Ibid.*, p. 20.

²¹³ *Ibid.*, p. 49.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

La faute de conjugaison est retranscrite telle qu'elle apparaît dans le texte d'origine. Par son biais, l'auteur semble vouloir marquer la distinction entre deux sens du verbe "comprendre" : saisir une signification et ressentir un phénomène. Le second correspond ici à l'usage qu'en fait l'auteur.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

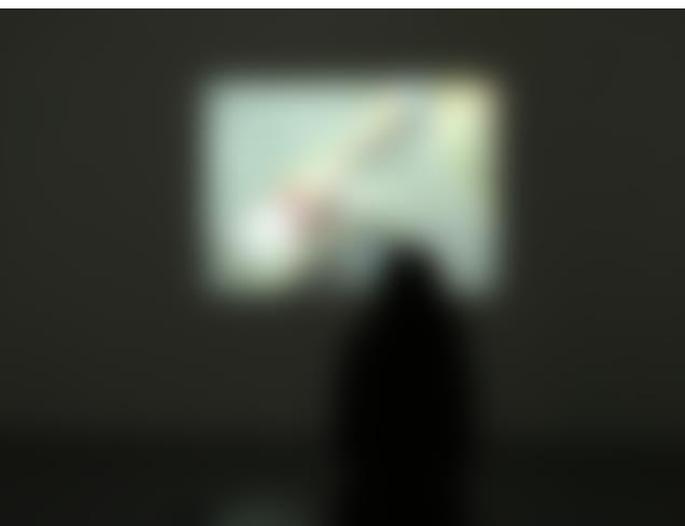
²¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

à une « image dans le sommeil²²⁰ ». Si je partage ces assertions, j'émettrais quelques réserves quant à certaines descriptions de son mode d'existence :

« L'image latente est là, mais elle n'est pas là en elle-même. Seulement, pour nous, en tant qu'une image est possible. *Quelque chose est possible* pourrait être la définition de ce *elle est là*²²¹ ».

Cette proposition fait tenir la latence de manière exclusive dans l'activité sensorielle, cognitive ou peut-être imaginative du regardeur. J'explorerai pour ma part une hypothèse dialectique, dans le sens où l'image latente se formerait dans l'échange entre le regardeur et un élément extérieur, étranger. Toutefois, je souscris à l'affirmation qui suit cette description : « sa présence pour nous est nécessaire²²² ». En effet, elle joue un rôle fondamental dans l'apparition et la circulation des images. Quéhaillard insiste à plusieurs reprises sur le mouvement continu de l'image :

« Le suspens d'une image, le mouvement d'une apparition, pourrait être pensé dans l'attente, toujours renouvelée, de la chose avant qu'elle ne survienne ; ou bien dans la répétition de la chose (l'instant infiniment fin), dont l'apparition se confond avec l'évanouissement – pour peu que l'on se tienne cet écart²²³ ».



Il défend ainsi l'idée que l'image latente forme une « "toile de fond" qui sous-tend chaque apparition²²⁴ », elle est inépuisable puisqu'elle contient potentiellement l'ensemble des choses et des images en son sein²²⁵. Il apparaît alors, à la lecture de ce texte, que le surgissement sans fin qui caractérise une image se confond à l'attente continuellement renouvelée de l'image latente :

« Dire *ce que j'ai sous les yeux* produit une image latente. La complexité de la formule tient à son suspens. Par le fait qu'elle se situe sur la frange, la lisière, rendant indiscernable l'image latente de toute autre image. Il n'y a, alors, pas de distinction. Ce qui semble parfois difficile à concevoir²²⁶ ».

↳ Figure 19 Simon Quéhaillard,
Ce que j'ai sous les yeux, 2003
Vidéo, couleur, son, 8 min 40 s
Vue d'exposition, « Invitation without exhibition »,
2 septembre – 21 octobre 2017,
Galerie Martine Aboucaya, Paris, France

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*, p. 41.

²²² *Ibid.*

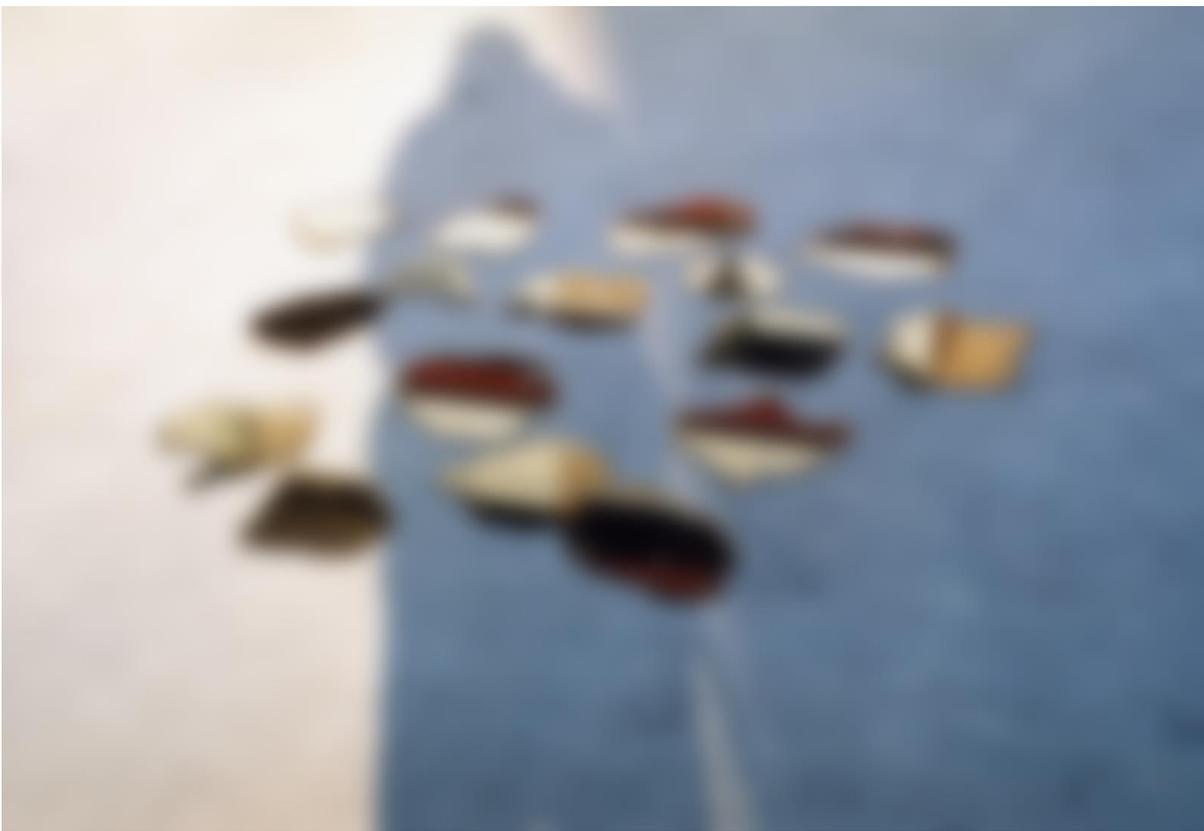
²²³ *Ibid.*, p. 64.

²²⁴ *Ibid.*, p. 48.

²²⁵ *Ibid.*, p. 10, 27.

²²⁶ *Ibid.*, p. 38.

Il semble que l'image latente et l'image se pensent simultanément étant donné qu'elles se trouvent prises dans un même mouvement qui les englobe : « En fait il n'y a pas d'image en attente (rien ne surgit). Mais une mobilité constante, où vient se loger l'image²²⁷ ». Et enfin, sa proposition n'enlève rien à l'agentivité de l'image, y compris de l'image latente, capable de « mettre le monde en suspens²²⁸ ».



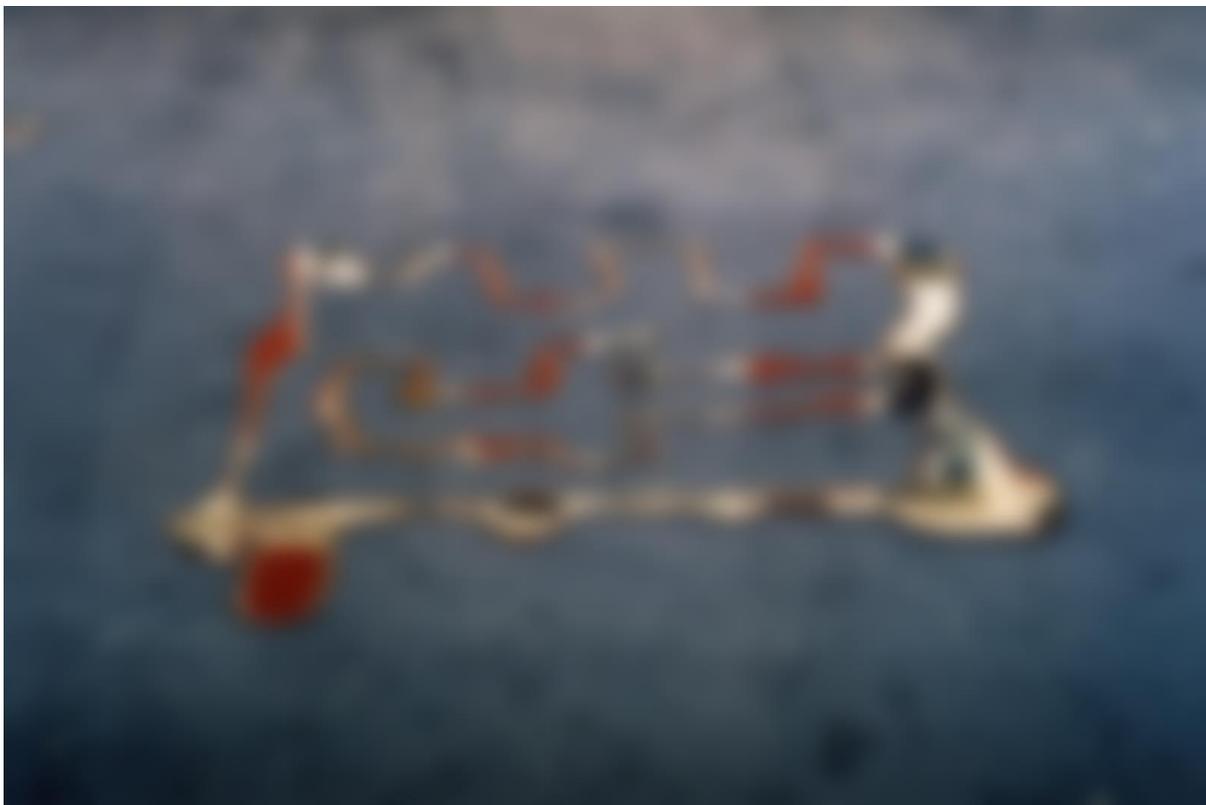
↳ Figure 20 Simon Quéheillard, *Quatorze flaques sur ma table* / Photographie, 2005
Tirage photographique

²²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²²⁸ *Ibid.*, p. 42.



↳ Figure 21 Simon Quéheillard, *Trois flaques sur ma table* / Photographie, 2005
Tirage photographique



↳ Figure 22 Simon Quéheillard, *Asphalte, lumière, eau* / Photographie, 2007
Tirage photographique

Pour conclure, je dois noter que les productions des artistes mentionnés dans ce rapide état des lieux du concept de latence ont fait l'objet de nombreuses études habilement menées par des autrices et des auteurs que je cite pour la plupart dans ces lignes. Jacques Rancière a eu l'occasion d'écrire sur la pratique de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige mais surtout sur celle d'Alfredo Jaar, notamment dans une monographie qui lui est consacrée, parue en 2007 et intitulée *Alfredo Jaar : La politique des images*. Un intérêt pour cet artiste qui apparaît également dans les écrits de Monique Sicard et Bruno Cuneo. Julie Noirot et Fabien Vallos ont pour leur part proposé de brillantes analyses de la latence dans lesquelles ils mobilisent tous deux les travaux d'Aurélie Pétreil, bien que la première se soit davantage focalisée sur la pratique de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. T. J. Demos, dans son ouvrage *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* paru en 2013 insiste sur la « politique de la fiction²²⁹ » dont font preuve certains artistes libanais, notamment Hadjithomas & Joreige. Étienne Hatt et Nathalie Delbard se sont aussi penchés sur la démarche particulière de Pétreil, l'un en lui consacrant une exposition et l'autre un article. Michel Poivert, dans son important recueil *Contre-culture dans la photographie contemporaine* publié en 2022, valorise l'idée de « partitions photographiques²³⁰ » pour signifier la pratique de cette artiste et identifie chez Stéphanie Solinas l'invention d'une « esthétique de mondes possibles où voir, savoir, revoir se conjuguent, où les temps se superposent, les rites s'harmonisent, vivants et morts entrent en dialogue²³¹ ». Mon ambition n'est pas de faire dialoguer ces voix dans l'optique de dégager une définition satisfaisante de l'image latente. L'essai co-signé par Fabien Vallos développe une théorie de l'art à partir d'une lecture de la pratique d'Aurélie Pétreil et d'une collaboration avec l'artiste. Et le texte de Simon Quéhaillard, bien qu'il excède le commentaire d'artiste pour aspirer à une théorie globale de l'image, ne repose pas sur une méthode scientifique. Ma démarche se focalise quant à elle sur des œuvres d'art mais les resitue au cœur d'un réseau d'actions et d'intersubjectivités qui dépasse le champ artistique, ses institutions, ses acteurs, son marché, son public, ses commentateurs et sa théorie. C'est pourquoi des propositions conceptuelles comme l'image de dignité ou le *New Glory Blue* concordent avec ma mouture de l'image latente, elles verbalisent autant une démarche artistique que des pratiques sociales anonymes qui ne sauraient être régentées par un canevas artistique.

²²⁹ T. J. Demos, « *Out of Beirut: Mobile Histories and the Politics of Fiction* », dans *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 177-200.

²³⁰ Michel Poivert, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris, Éditions Textuel, 2022, p. 127.

²³¹ *Ibid.*, p. 253.

Un découpage autour de caractéristiques associées au concept d'image

Les œuvres sélectionnées pour articuler les principales hypothèses de cette recherche ont toutes les trois été réalisées par l'artiste français Philippe Parreno. Il s'agit de : *Fleurs* (1987), *No Ghost Just a Shell* (1999, en collaboration avec Pierre Huyghe) et *Birthday Zoe (Summer 2004)* (1996). Pourquoi un tel choix ? Tout d'abord, elles donnent lieu à une traversée de plusieurs décennies et circonscrivent cette enquête à un contexte historique resserré (des années 1990 aux années 2020) et à un paysage culturel particulier : celui de la circulation intermédiaire des signes visuels à travers les canaux de distribution des *mass media* redéfinis par les tournants informationnel et computationnel, mais également celui de l'art contemporain de ces trois dernières décennies parcouru de courants ou de tendances explorant la qualité médiale et relationnelle des images (l'art relationnel), les pratiques de collecte et de montage des images (la post-photographie, les artistes iconographes), les modes de création collaboratifs inspirés par les modèles d'échange en ligne (le post-internet). Ce choix d'œuvres structure les réflexions autour de trois grandes parties. Chacune d'entre elles porte un titre, non pas pour sa valeur symbolique mais en vue de distiller les imaginaires sur lesquels s'appuient les œuvres de Parreno. Alors que leurs sous-titres déroulent certaines caractéristiques prêtées – ou attendues – aux images par les discours académiques et populaires mais également dans une certaine mesure par certaines interprétations ou critiques de ces œuvres.

La première partie « "Fleur" : circulation, contagion, pollinisation » permet ainsi de poser la question de la capacité d'*ensemencement* d'une image lorsqu'elle est comprise comme un événement dialectique. Il s'agira de mettre à l'épreuve les conceptions de l'image en tant que forme réduite à ses qualités visibles, mimétiques, symboliques voire sémantiques, parfois amputée de sa relation fondamentale au vivant. Ici l'image sera appréhendée avant tout par sa capacité à se déplacer, à croître et à exister simultanément à travers plusieurs media – ce que Lev Manovich désigne par l'étiquette « objet hypermédiatique²³² » –, jusqu'à se voir octroyer l'opportunité d'une *émancipation artificielle* de tout contexte structurel. En conséquence, l'analogie du "flux d'images" sera reformulée en tant que « cascade d'images²³³ », selon la formule empruntée à Bruno Latour, afin d'envisager toute entreprise d'analyse de la circulation des images depuis les rapports d'interdépendance inhérents au *milieu* étendu de cette circulation, incluant par là une dimension matérielle qui exige une attention particulière aux infrastructures. Les images techniques, les « objets digitaux²³⁴ » et les réseaux numériques occuperont une place importante afin de penser le rôle de l'image latente à la lumière des logiques contemporaines d'extraction de données, d'élaboration de bases de données, de traitement automatisé de grandes quantités d'objets visuels et plus largement du risque d'appauvrissement propre aux règles du jeu instaurées

²³² Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, (titre original : *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001), 2010, trad. de l'anglais (américain) par R. Crevier.

²³³ Bruno Latour, « Iconoclash : Au-delà de la guerre des images », dans *Sur le culte moderne des dieux faitiches* suivi de *Iconoclash*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Éditions La Découverte, (2002), 2009, trad. de l'anglais par A. Tincelin, p. 189.

²³⁴ Yuk Hui, *On the Existence of Digital Objects*, Londres / Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

par les programmes des appareils techniques.

La seconde partie « “Femme-enfant” : instabilité, agentivité, viscosité » trouve ses fondements épistémologiques dans le modèle théorique assimilant l’*image* à un élément *féminin* et le *regard* à une force traditionnellement *masculine*²³⁵. À partir d’une lecture critique féministe de certains processus artistiques – notamment celui à l’origine du projet *No Ghost Just a Shell*²³⁶ –, le concept d’image latente sera remobilisé dans la logique d’une « contre-visualité²³⁷ » – mode de résistance cher à Nicholas Mirzoeff –, afin d’envisager de potentiels contre-récits. En analysant les discours prêtant une puissance libératrice à certains modes de détournement collaboratif de l’image, je proposerai une relecture des concepts d’*agentivité* et de *performativité*. Qu’est-ce que “donner la parole” aux images pourrait signifier au sein de ces modes de détournement ? J’avancerai alors certaines pistes à travers des études de cas où l’appropriation donne lieu à un conflit, ainsi que des entretiens avec des interprètes qui ont cherché à se glisser dans la peau d’un signe visuel, comme autant de discours alternatifs à la posture de *ventriloque* défendue par Parreno et Huyghe. À travers cette partie, les qualités de *plasticité* et d’*instabilité* attribuées aux images viendront enrichir les réflexions entamées sur son ontologie. Et l’image latente sera valorisée en tant que mode d’enquête adapté à la nature « immédiate²³⁸ » des images. Ces dernières pourraient alors être entendues comme des agents empreints de « viscosité²³⁹ », selon les concepts respectivement développés par Yves Citton et Timothy Morton, signifiants par là même que les images évoluent *entre* nous et *à travers* nous, au point qu’il est difficile de les dissocier.

La troisième partie « “Fantôme” : inconsistance, survivance, vacance » redéploie la thématique spectrale abondamment employée et activée dans l’œuvre de Parreno. Le motif du “fantôme” charrie avec lui un imaginaire volontairement entretenu par certaines critiques des œuvres étudiées ici et bon nombre de théoriciens des images. Cette analogie convoque une conception de l’image et de sa circulation en tant que « survivance²⁴⁰ », telle que Georges Didi-Huberman la développe à partir d’une lecture extensive d’Aby Warburg. Mais l’« hantologie²⁴¹ », selon l’usage théorique qu’en fait Jacques Derrida, offre l’opportunité de penser la spectralité inhérente aux images comme une puissance incoercible tournée vers le devenir ou encore une *archéologie de l’expectative*. Je m’attarderai alors sur l’*inconsistance* prétendue des images, et sur la nécessité de les étudier en tant que *pratiques de mise en commun* plutôt que comme simples *véhicules iconiques* afin de proposer une alternative à l’injonction du “tout image” : la « vacance²⁴² », c’est-à-dire l’image comme *indétermination* ou plutôt comme *retrait*, condition essentielle

²³⁵ John Berger, *et al.*, *Voir le voir / Ways of Seeing*, Paris, Éditions B42, (1972), 2014, trad. de l’anglais (britannique) par M. Triomphe. À partir d’une série d’émissions de télévision de la BBC réalisées et produites par Michael Dibb avec la collaboration de John Berger.

²³⁶ Heather Warren-Crow, *Girlhood and the Plastic Image*, Hanover, Dartmouth College Press, 2014.

²³⁷ Nicholas Mirzoeff, *The right to look: A counterhistory of visibility*, *op. cit.*

²³⁸ Yves Citton, « Immédiatité intra-active et intermédialité esthétique », *yvescitton.net*, [en ligne], publié le 10/10/2016, consulté le 06/08/2022, p. 1. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373092/document>

²³⁹ Timothy Morton, *Hyperobjets : Philosophie et écologie après la fin du monde*, Saint-Étienne / Paris, Cité du Design / it: éditions, 2018, trad. de l’anglais (britannique) par L. Bury.

²⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *L’image-survivante : Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

²⁴¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1997, p. 32.

²⁴² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 69.

de son opération d'émancipation selon Jacques Rancière.

Ces trois entrées favorisent ainsi une étude critique des discours appliqués aux images, et plus particulièrement aux théories expliquant leur circulation. L'approche *analogique*²⁴³ – l'un des quatre « modes d'identification²⁴⁴ » selon l'anthropologue Philippe Descola – occupera alors un rôle central puisque certains modèles seront réexaminés au sein de chaque partie, ce qui donnera lieu à de nouvelles propositions d'ontologies analogiques. En effet, en filigrane, se trame une exploration généalogique et historiographique de concepts mais aussi d'analogies propres à des traditions théoriques données : les images comme formes de vie interdépendantes se développant au sein de milieux plus larges (la *fleur*) ; les images en tant qu'agents assujettis à des rapports de force politiques (la *femme-enfant*) ; et enfin les images comme objets dialectiques, survivants au travers de motifs culturels voire idéologiques (le *spectre*). Sans pour autant constituer un compte rendu exhaustif, l'objectif de cette épistémologie du visuel est de resituer l'image au sein de son médium, et de l'envisager comme un objet nécessairement relationnel, existant exclusivement par un mode circulatoire et rhizomatique, amené à évoluer, à croître, à muter, ou encore à se scléroser, à s'amenuiser, jusqu'à disparaître pour mieux *hanter*. J'aurai l'opportunité d'interroger les faiblesses ou les impensés des analogies organiques, vitalistes et fantastiques de l'image, sans pour autant lui nier le statut d'opérateur de transformations.

Cadre épistémologique : une méthode située, décloisonnée et indisciplinaire pour un objet d'étude multidimensionnel

La méthode que je souhaite éprouver ici n'a pas été élaborée dans le but d'analyser un large corpus d'images, ni dans l'espoir de dresser une histoire sociotechnique, elle se rapproche peut-être le plus d'une anthropologie des images – telle que David Freedberg ou Hans Belting la défendent. La donnée essentielle au cœur de cette méthode est la suivante : je pars de l'hypothèse que l'objet étudié est changeant et que mon étude prend part à son évolution. Ceci ne constitue pas un aveu d'échec ni un compromis forcé. Au contraire, il s'agit d'essayer de composer avec un phénomène multidimensionnel aussi complexe, mais également de chercher un équilibre entre une lecture qui donnerait un pouvoir trop important aux images et une autre qui les cantonnerait à des données quantitatives ou des objets confondus avec leur surface visuelle. Considérer la circulation et la variation des images depuis le concept d'image latente permet d'interroger la manière dont les

²⁴³ L'analogie est « un moyen de réduire le foisonnement des différences entre les objets du monde, leurs éléments constitutifs, les états, situations et qualités qui les décrivent et les propriétés dont on les dote en les connectant dans des réseaux élargis de correspondances. Dans les ontologies "analogistes" tout fait sens, tout renvoie à tout, aucune singularité ne demeure à l'écart des cheminements interprétatifs permettant de greffer une couleur sur une qualité morale, un jour de l'année sur une constellation ou un type d'humeur sur une fonction sociale ».

Philippe Descola, *Les Formes du visible*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 13.

²⁴⁴ Philippe Descola repère quatre modes d'identification – animisme, totémisme, analogisme et naturalisme –, quatre matrices ontologiques structurant notre rapport au monde, ou « les pièces élémentaires d'une sorte de *syntaxe de la composition du monde* ».

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005, p. 180.

images médiatisent des relations sociales, sans pour autant minimiser leur rôle d'agents, tout en s'attardant sur leurs qualités plastiques et matérielles. L'image, en tant que champ de potentiels en devenir, se transforme, mute, au fil des échanges dont elle est l'objet et des échanges qu'elle canalise, des opérations qui la transforment et l'animent, aussi bien des opérations qu'elle entraîne. Il faudrait, je le crois, se situer dans ce fameux flux et dans le même temps négocier une distance salutaire, composer avec les caractéristiques fluides et informes des images qui le constituent, passer du temps avec leurs « cristallisation[s] momentanée[s]²⁴⁵ », accepter la nature incomplète et partielle de toute tentative d'enquête, prendre en compte le fait que ma position d'observateur fasse partie de ce flux, et envisager que cette situation puisse influencer l'objet de l'observation.

Incontestablement, cette méthode découle d'une épistémologie pragmatiste. Pour l'un des premiers philosophes pragmatistes, John Dewey, la connaissance doit être envisagée comme une combinaison de la réflexion et de l'action dans la mesure où le hiatus entre théorie et pratique n'a pas de sens²⁴⁶. Pour construire et acquérir des connaissances, il faut alors s'engager dans une *enquête* (« *inquiry* ») dont les résultats ne sont pas universellement valables car ils dépendent de différentes interprétations, sans qu'aucune d'entre elles ne puisse prévaloir sur les autres²⁴⁷. De plus, ces connaissances ne peuvent être que *provisoirement définitives* puisque chaque enquête tente de résoudre un problème particulier qui peut être remis en question à tout moment²⁴⁸. Et si j'insiste tout au long de cette recherche sur le caractère *particulier* de chaque image et de chaque étude de cas, le besoin d'établir une théorie *généralisante* est tout de même bien présent, ce qui engendre une certaine ambivalence. Ces deux tendances ne sont pas incompatibles selon les pragmatistes pour qui la tâche du chercheur est de s'appliquer à étudier une situation depuis des détails éparpillés afin de les unifier et de leur redonner un caractère général²⁴⁹. Qui plus est, comme le soutient Joëlle Zask, l'enquête telle que la théorise Dewey ne relève pas de l'observation neutre ou désengagée, elle remet en question nos préconceptions sur les relations sociales et joue un rôle dans les modes de vie démocratique²⁵⁰. Un tel enjeu est au cœur de cette recherche étant donné que son objectif est aussi de reconsidérer le rôle de chaque agent pris dans le milieu d'une image, particulièrement les agents qui, pour diverses raisons, ont pu être relégués au second plan. Comme Dewey, je considère que la production de savoirs – dans toute sa dimension processuelle et transactionnelle – participe aux modes d'organisation des sociétés et des communautés, y compris les communautés d'images, dans le sens où chacune d'entre elles s'incarne à travers l'expérience d'un individu tout en servant de médiateur avec le reste du monde. Et le concept d'*expérience* occupe une place

²⁴⁵ Emmanuel Alloa, Marta Ponsa, Peter Szendy, « Entrée », dans *Le supermarché des images*, *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁶ John Dewey, *Logique : la théorie de l'enquête*, Paris, Presses Universitaires de France, (1938), 2006, trad. de l'anglais (américain) par G. Deledalle.

²⁴⁷ Elizabeth Kamarck Minnich, *Transforming knowledge*, (2nd éd.), Philadelphie, Temple University Press, 2005.

²⁴⁸ John Dewey, *op. cit.*

²⁴⁹ Dewey définit l'enquête ainsi : « La transformation contrôlée ou dirigée d'une situation indéterminée en une situation qui est si déterminée en ses distinctions et relations constitutives qu'elle convertit les éléments de la situation originelle en un tout unifié ».

Ibid., p. 169.

²⁵⁰ Joëlle Zask, « L'enquête et ses obstacles », *Recherche et formation*, [en ligne], n° 92, 2019, publié le 31/12/2019, consulté le 06/04/2024. URL : <http://journals.openedition.org/rechercheformation/5721>

fondamentale dans la philosophie de Dewey. Certains lecteurs pourraient conclure que l'*expérience imageante* que je décris vaut pour *expérience esthétique*. J'é mets l'hypothèse qu'elle se tient comme l'une des modalités de l'expérience esthétique, qui est elle-même l'une des expériences communes du monde comme le défendent John Dewey et à un autre niveau le philosophe français Jean-Marie Schaeffer. Le premier s'attache à rétablir le continuum entre l'expérience esthétique et la « matière brute de l'expérience²⁵¹ » et le second suggère que l'expérience esthétique « exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles, émotives et hédoniques, mais en leur donnant une inflexion non seulement particulière, mais bien singulière²⁵² ». Pour ma part, j'interrogerai l'expérience imageante en tant qu'opération qui ne requiert pas un état attentionnel spécifique et n'apporte pas nécessairement le plaisir des émotions esthétiques décrites par Schaeffer. Ce type d'expérience *étrangise* en quelque sorte notre monde, elle établit de nouveaux liens entre des éléments, elle déplace des signes ou des événements vers d'autres catégories ontologiques pendant un instant. Par exemple, une expérience imageante advient lorsqu'un écran de lumière bleu est perçu comme un abysse sans fond de pure félicité et simultanément le phosphène d'un homme malade²⁵³.

Point de vue situé : du chercheur aux images

Cela a déjà été partiellement introduit, je conçois la recherche *depuis* mon point de vue. Puisque nous voyons *depuis* quelque part, l'enjeu serait de considérer ce "quelque part" (un corps physique, un corps social, un corps relationnel) et, à partir de là, adopter une *perspective partielle* afin de construire une objectivité *encorporée et localisée*, comme nous y invite Donna Haraway²⁵⁴. Pourtant ce point de vue ne peut être totalement identifié, défini et figé, il ne peut s'agir que d'un moi *divisé et contradictoire*, comme le souligne l'autrice dans sa thèse sur les « savoirs situés » :

« Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel ; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et *donc* capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre²⁵⁵ ».

J'ai annoncé auparavant la focalisation de cette recherche sur un intervalle temporel s'étirant des années 1990 aux années 2020. Bien qu'il soit difficile de situer le début d'une période historique spécifique, je mets plus précisément ici l'accent sur l'année 1989 en tant que marqueur temporel, symbolique et effectif dans ma démarche. Premièrement, pour une raison simple : je suis né en 1989. Non

²⁵¹ « Afin de *comprendre* l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer à la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute [...] ».

Ibid., p. 31-32.

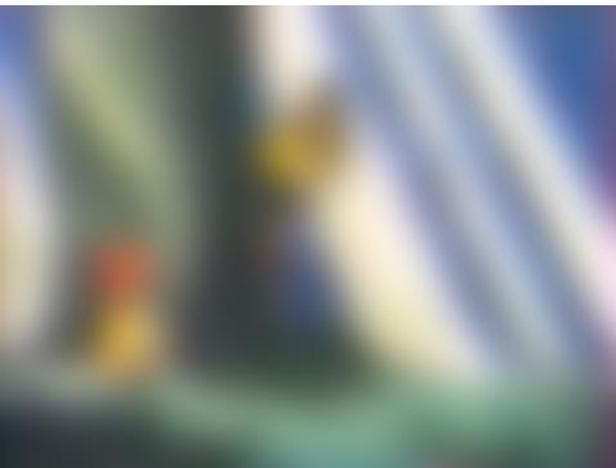
²⁵² Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 12.

²⁵³ *Supra*, p. 59-62.

²⁵⁴ Donna Haraway, *op. cit.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 122.

pas qu'il faille le relever dans un souci de légitimité afin de justifier de ce fameux rapport situé au monde. Mais cette date implique le fait d'avoir grandi et d'avoir été informé par de premières expériences sensibles et intellectuelles lors d'un tournant numérique et informationnel. Bien que cette spécificité tendrait à me définir en tant que sujet identifié sous la catégorie abusive de « *digital natives*²⁵⁶ » – concept fourre-tout développé en 2001 par le chercheur américain Marc Prensky –, elle est surtout nécessaire à souligner afin de décrire honnêtement le rapport que j'entretiens, en tant que chercheur et praticien, au sujet de mon étude. Ainsi, mon capital culturel s'est d'abord fondé dans un rapport étroit à la télévision et à la presse francophones des années 1990. J'ai été abreuvé, comme de nombreux individus de ma génération, par un paysage télévisuel particulier. Par exemple, je correspondais tout à fait à la cible marketing de l'émission *Club Dorothée*, diffusée sur TF1 de 1987 à 1997, réputée pour ses records d'audience ainsi que pour de multiples polémiques liées à sa programmation jeunesse. En effet, si l'émission est centrée autour de l'animatrice Dorothée accompagnée par le groupe de musique Les Musclés, c'est principalement son catalogue de dessins animés, atypique pour l'époque, qui marque les esprits. Ce choix de diffusion est le résultat d'une configuration médiatique particulière. À l'époque, La Cinq, chaîne de télévision française concurrente, acquiert les droits de nombreux dessins animés au niveau européen, notamment par l'influence de Silvio Berlusconi et du holding Fininvest dont il est le président²⁵⁷. Pour TF1, l'alternative aux rediffusions d'anciens programmes consiste alors à acheter, via la société AB Productions, un important



↳Figure 23 Photogramme du générique français de *Dragon Ball Z* (ドラゴンボール Z, Daisuke Nishio, 1989-1996) Diffusé sur la chaîne de télévision TF1 au sein de la programmation de l'émission *Club Dorothée*, 1991

catalogue de dessins animés étrangers, pour la majorité japonais, des *animes*²⁵⁸. Diffusé dès 1988, une bonne partie de ce contenu est jugé trop violent, vulgaire, niais et de piètre qualité²⁵⁹. L'impact d'*animes* tels que *Dragon Ball*, *Dragon Ball Z* ↳Fig 23, *Les Chevaliers du Zodiaque*, *Nicky Larson*, *Sailor Moon* ou encore *Ranma ½* a sans doute influencé mon rapport critique aux images. Certains reproches qui leurs sont adressés peuvent s'expliquer par une méconnaissance culturelle de la production médiatique japonaise. Des *animes* pensés originellement pour un public spécifique – par exemple *Nicky Larson* est considéré comme un *shōnen*, signifiant que sa cible se constitue d'adolescents de genre masculin – sont diffusés sans tenir compte de leurs lignes éditoriales et sans précautions préalables pour

²⁵⁶ Marc Prensky, « Digital Natives, Digital Immigrants », *On the Horizon*, vol. 9, n° 5, octobre 2001.

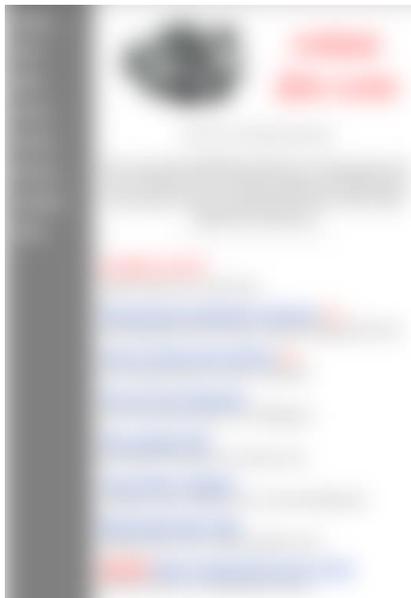
²⁵⁷ Fabienne Bardou, Isabelle Wan-Hōi, « La Télé par AB », (Planète, 2007), *YouTube*, [en ligne], publié par Dorothée Archives + Génération Récré A2, le 03/04/2022, consulté le 11/08/2023. URL : https://youtu.be/aoA_A8ZizBM

²⁵⁸ Un *anime* ou *animé* désigne une série ou un film d'animation produit au Japon et souvent adapté d'un manga. Ce terme peut recouvrir une riche gamme de genres allant de la fantaisie à la science-fiction, ou encore du drame à la tranche de vie réaliste.

²⁵⁹ Ségolène Royal fut une figure de proue de cette critique.

Voir : Ségolène Royal, *Le ras-le-bol des bébés zappeurs*, Paris, Robert Laffont, 1989.

un très jeune public²⁶⁰. À tel point que le CSA intervient à plusieurs reprises, notamment en 1991 afin de sanctionner la chaîne pour avoir diffusé des « scènes de violence et de sadisme dans des émissions pour enfants²⁶¹ », en l'occurrence dans des épisodes de *Dragon Ball* et *SuperBoy*. Alors que plusieurs *animes* sont déprogrammés, la chaîne opte parallèlement pour un lissage des contenus jugés inappropriés : certaines scènes sont supprimées alors que les doublages français sont censés dédramatiser et édulcorer certaines lignes de dialogue à l'aide de nouveaux scripts qui confinent au ridicule. Ce mélange de genres, ces troncages bâclés et cette dénaturalisation des récits produisent une expérience de dissonance cognitive subtile. En tant que jeune spectateur, il m'était possible de ressentir parfois un certain décalage entre les dialogues des protagonistes et le contenu visuel, ou bien de percevoir une violence sourde, autre que purement visuelle, ou encore de pressentir des carences dans l'ordre du récit. Cette expérience difficile à conscientiser en tant qu'enfant demandait une attention particulière à *ce qui n'était pas* ou encore à *ce qui pourrait être* dans l'image. Au début des années 2000, je dispose pour la première fois d'un accès à Internet et qui plus est sans aucune restriction parentale. Cette découverte est fondamentale, notamment parce qu'elle bouleverse complètement mon système de représentation et de catégorisation du monde. À un jeune âge, je rencontre régulièrement du contenu pornographique ainsi que des représentations d'actes de violence, d'accidents, de maladies, de cadavres, d'autopsies, de mutilations ou encore de suicides sur *Rotten*, un site compilant des images dérangeantes, déplaisantes ou insolites entre 1996 et 2017 ↪ Fig 24. Si le site gore est considéré comme un rite de passage social à cette époque, en tant que jeune adolescent, il m'est difficile de concevoir que des individus publient volontairement ce type d'objets visuels, ce qui génère alors l'impression que ces images apparaissent et circulent *ex nihilo*, peut-être par elles-mêmes.

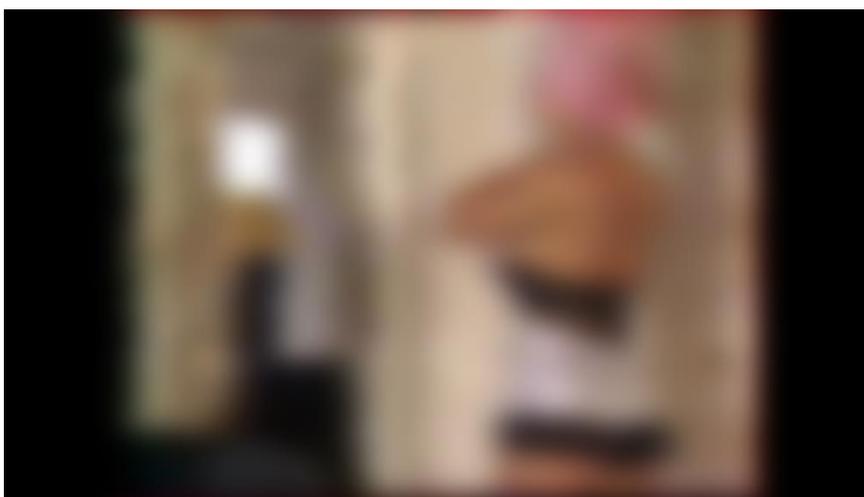


↪ Figure 24 Capture d'écran du site Internet *Rotten.com*, 1997

²⁶⁰ Jacqueline Peignot, « Représentations ? Manga ! Addictions... », *Empan*, [en ligne], n° 63, 2006/3, publié le 01/01/2007, consulté le 20/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2006-3-page-117.htm>

²⁶¹ Jean-Michel Lacroix, *Violence et télévision : Autour de l'exemple canadien*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997.

Ce vécu n'est pas à l'origine de mon travail scientifique et j'ai bien évidemment depuis développé un recul critique face aux images. J'aurais également pu citer d'autres expériences formatrices de ce type – le déploiement d'une panoplie de stratagèmes de visionnage (yeux plissés, passoire agitée devant le champ de vision, etc.) dans l'espoir de redonner une cohérence iconique à la diffusion cryptée des programmes de la chaîne Canal + en tant que non abonné ↳Fig 25 ; la sélection, le découpage et le réassemblage de photographies d'icônes pour adolescents ou de scènes de films, de séries et de vidéo-clips tirées de la presse et affichées sous forme de mosaïques sur les murs de la chambre à coucher ; le montage de multiples émissions télé à l'aide d'un magnétoscope VHS – mais, il s'agit ici d'épiphénomènes correspondants à des cultures visuelles ambivalentes qui ont depuis débordé, chacun à leur manière, les normes du milieu médiatique dans lesquels ils évoluaient. Ces deux expériences de déportation de l'ordre iconique attendu ont certainement participé à façonner, comme de nombreux occidentaux de cette génération, ma relation aux images, aux médias et donc au monde. Ce prisme, sans en faire une genèse paradigmatique de l'ordre de celle de Roland Barthes avec la photographie de sa défunte mère, informe sans doute encore, à un certain degré, ma manière de penser les multiples sédiments des objets visuels mais également la puissance et la vitalité médiatique des images. Nous pourrions dire qu'il constitue un « particularisme épistémologique²⁶² » permettant de soulever des problèmes épistémiques plus larges.



↳Figure 25 Photogramme d'un film érotique (titre et date inconnus)
Diffusé sur la chaîne de télévision Canal + en crypté, années 1990
Tiré de la chaîne YouTube *90tv*
URL : https://youtu.be/bJhfzyWzu_Y

²⁶² En épistémologie, le « Problème du critère » met en évidence la difficulté de déterminer le point de départ et l'étendue des connaissances ainsi que de déterminer les critères de ses valeurs épistémiques. Bien que ce problème soit ancien, c'est au philosophe américain Roderick M. Chisholm que l'on doit une formule moderne et explicite du problème. Dans son ouvrage *The Problem of the Criterion*, il le découpe en deux questions : (1) « Que savons-nous ? Quelle est l'étendue de notre connaissance ? » (2) « Comment devons-nous décider si nous savons ? Quels sont les critères de la connaissance ? ». En réponse, Chisholm propose trois positions : sceptique, méthodiste et particulariste. La première considère que les deux questions se présupposent mutuellement, elles sont donc insolubles. La seconde estime qu'il est possible de commencer par la question (2) à propos des critères de connaissance, et à partir de là répondre à la question (1). Enfin, pour le particulariste – « plus raisonnable » selon Chisholm –, il est possible de déterminer d'abord ce que l'on sait avant de pouvoir s'interroger sur les critères épistémiques. Dans cette dernière configuration, nous acceptons de savoir quelque chose avant de savoir comment nous le savons.

Roderick Milton Chisholm, *The Problem of the Criterion*, Milwaukee, Marquette University Press, 1973.

Dans une perspective plus générale, la décennie 1990 comprend un assemblage d'événements significatifs dont la recontextualisation est nécessaire afin de saisir certaines dynamiques en jeu dans cette enquête. Pour l'historien français François Cusset, « c'est sur cette décennie que vient s'échouer le XX^e siècle²⁶³ ». L'une de ses particularités serait de se définir, non pas par un commencement mais par une fin²⁶⁴. Cette période est charnière à plusieurs titres : c'est un moment de faillite, de crise, de temps incertain²⁶⁵. Le néolibéralisme féroce s'inscrit profondément dans chaque strate de la vie quotidienne en Occident, sapant ainsi toutes les conquêtes sociales précédentes tout en s'ancrant dans l'imaginaire collectif²⁶⁶. De nombreux pays connaissent alors un tournant capitaliste (Chine, Mexique, Argentine, Brésil...) alors que les organisations d'extrême droite prennent de l'ampleur, notamment en Europe. La période est aussi marquée par des conflits militaires et des événements violents de natures profondément différentes (génocide rwandais → Fig 26, guerre du Golfe → Fig 27, passage à tabac de Rodney King → Fig 28) mais arrangés au format 4/3 de l'écran cathodique. Leur traitement médiatique visuel fera l'objet de nombreuses analyses académiques et posera les bases d'une réflexion sur des régimes de visibilité caractérisés par une contradiction : la *surabondance* tout comme le *défait* de visuel se traduit en "événement médiatique" – le génocide rwandais est représenté dans la presse par des séries d'images-chocs alors que les représentations du premier conflit dans le Golfe sont de piètre qualité et nécessitent l'appui de commentaires pour être "décryptées" –, mais aussi par le potentiel d'opération des images techniques, ce que nous pourrions identifier comme l'apparition d'un certain type de « visibilité²⁶⁷ ».

La *visibilité* prend racine dans la tradition impériale et politico-militaire, elle peut être comprise comme une « image vivante²⁶⁸ » ou encore un « fait social²⁶⁹ ». Selon Nicholas Mirzoeff, il s'agit historiquement d'une gestion du visible par une autorité militaire ou coloniale, articulant des opérations de découpage, de contrôle et de surveillance. Toutefois, en introduction du livre *Vision and visibility*, Hal Foster confère un cadrage au concept de visibilité : il ne s'agit pas uniquement de la vision ou de la visibilité mais cela concerne aussi bien la façon dont nous voyons, comment nous sommes capables, autorisés ou amenés à voir que les implications historiques, sociales, biologiques et psychologiques de la vision²⁷⁰. Bien que vision et visibilité ne puissent pas être scindés de manière évidente, il faut néanmoins travailler à reconnaître leurs différences au risque de faire passer la visibilité comme un caractère essentiel de la vision²⁷¹. Mirzoeff pousse même la capacité de domination de la visibilité plus loin, pour lui la visibilité est la guerre elle-même²⁷²,

²⁶³ Razmig Keucheyan, « Cartographier les *Nineties* », dans *Une histoire (critique) des années 1990 : de la fin de tout au début de quelque chose*, François Cusset (dir.), Paris, Éditions La Découverte / Centre Pompidou, 2014, p. 117.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Nicholas Mirzoeff, *The right to look: A counterhistory of visibility*, *op. cit.*

²⁶⁸ Carl von Clausewitz, *De la guerre*, Paris, Éditions de Minuit, trad. de l'allemand par D. Naville, 1984, p. 98. Cité par : Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*

²⁶⁹ Hal Foster (dir.), *Vision and Visibility - Discussions in contemporary culture*, n° 2, Seattle, Bay Press, 1988.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. ix.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 6.

« une construction légitimant les structures de pouvoir hégémonique²⁷³ » comme la résume le chercheur Wagner Morales. Maxime Boidy et Francesca Martinez Tagliavia élargissent pour leur part les enjeux du concept de visualité qui « nous convie à reconsidérer l'importance des visibilité non-iconographiques comme des politiques de vision applicables à toute forme de subalternité²⁷⁴ ». Je mobiliserai ce terme en tant que point de vue des dominants sur le visible afin d'explorer le mode d'organisation que cela implique. En effet, comme le rappellent Boidy et Tagliavia : « son [la visualité] réinvestissement est affaire de réseau²⁷⁵ ». Une visualité contemporaine serait à penser en complémentarité des problématiques de réseaux économiques et de la métaphore du flot visuel. Et en réponse, j'interrogerai la viabilité de formes de « contre-visualité », car, comme le formule Mirzoeff, la culture visuelle – dans le sens du champ d'études – est une question de visualité et se doit d'œuvrer *contre* celle-ci :

« (...) la culture visuelle n'est pas une question d'œil ou de moyen biologique de la vision ; le mot clé de la culture visuelle est par conséquent la "visualité" ; mais la culture visuelle doit être contre la visualité. Cela implique une culture visuelle militante parce qu'on milite contre la visualité. Il sera question ici de visualité et de ce que j'ai appelé la "contre-visualité" pour en appeler à "un droit de regard"²⁷⁶ ».



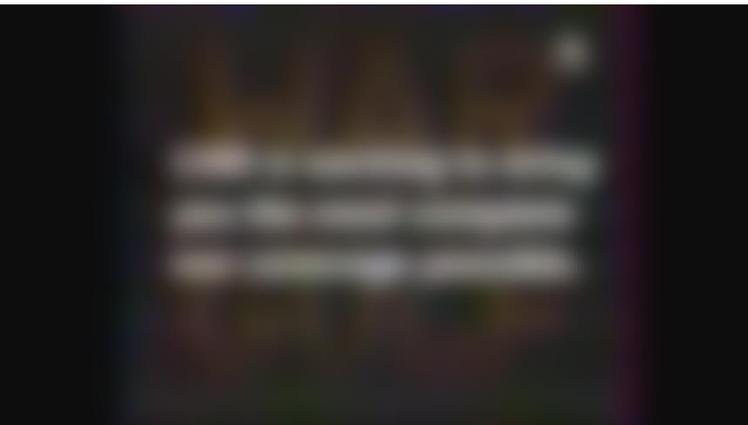
↳ Figure 26 Nick Hughes, *Undred Days*, 2001
Photogramme, film cinématographique, couleur, son, 100 min

²⁷³ Wagner Perez Morales Junior, *Visualité et contre-visualité : Les images de guerre et de conflits tournées des amateurs et leur utilisation dans l'art contemporain : Une politique des images sur un « bruit de fond » godardien*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2018, p. 29.

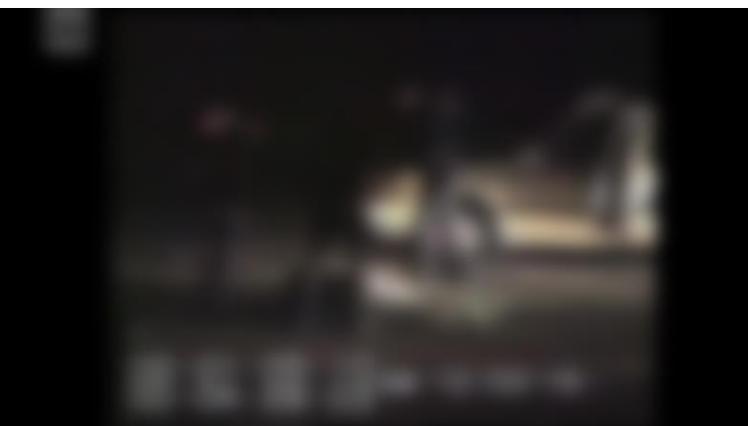
²⁷⁴ Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliavia, « Introduction », dans *Visions et visualités : philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli-Politique de l'image, 2018, p. 19.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁷⁶ Nicholas Mirzoeff, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », dans *Politiques visuelles*, Gil Bartheleyns (dir.), Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2016, p. 31.



↳Figure 27 Photogramme d'une émission spéciale diffusée sur la chaîne M6 le 24 janvier 1991, retransmission en direct et en traduction simultanée de la chaîne CNN



↳Figure 28 Photogramme d'une émission diffusée sur la chaîne CNN le 3 mars 1991 diffusant l'enregistrement vidéo amateur (George Holliday, couleur, son, 9 min 20 s) du tabassage et du menottage de Rodney King le 3 mars 1991

À partir de ce court état des lieux des cultures visuelles et médiatiques de ce moment symptomatique, autant particulier que général, il m'est nécessaire d'engager une politique de positionnement, qui dans cette recherche se négocie principalement en rapport avec les images. Elle consiste à traiter les images en tant que *sujets* pris dans des rapports de pouvoir et doués d'une *agentivité*, non pas pour se mettre à leur place afin de les faire parler ou de voir depuis leur position mais pour se poser la question de la viabilité d'un « devenir avec²⁷⁷ » (*becoming with*) défendu par Haraway. Cette forme de réciprocité dans l'observation pourrait être mise en parallèle de la méthode soumise par W.J.T. Mitchell dans *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle (What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images)*. Dans l'ouvrage, l'auteur se pose la question volontairement invraisemblable d'une volonté propre aux images. Pour ce faire, il les considère en tant qu'êtres doués de désir, pourtant incapables de l'exprimer, et sur lesquels nous projetons constamment un discours. Je prolongerai cette hypothèse des images en tant que sujets assujettis, notamment afin de nuancer et contrarier le discours

²⁷⁷ Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 35.

récurrent d'une omniprésence et omnipuissance des images dans notre environnement. Plutôt qu'un ensemble uniforme composant un flux continu, je propose de les percevoir comme de multiples agents amalgamés à une série d'opérations desquelles il est ardu de les désolidariser. Si elles ne sont pas des êtres vivants à proprement parler, elles fluctuent et croissent, sont le lieu de transformations et de rapports de pouvoir. Cependant, elles ne peuvent être réduites à ces phénomènes externes ou internes, leurs qualités formelles, plastiques, médiales et médiatiques ne sauraient être ignorées. Face à cette complexité à la fois polyphonique et dissonante, les réponses méthodologiques se doivent d'être plurielles, transdisciplinaires, sur mesure et mouvantes. D'autant plus que l'image est un terme bien trop vague pour couvrir l'entièreté de mon objet d'étude, il s'agira aussi bien de l'articuler à la question du regard, de la vision, de phénomènes visuels, de dispositifs techniques de visualisation, de canaux de diffusion/distribution/réception du visuel, de la visualité, autant que des œuvres d'art et toutes les singularités qu'elles emportent. Un enchevêtrement qu'il serait possible de qualifier d'« écologie des images » en empruntant la conception d'Andrew Ross²⁷⁸, et non plus celle de Susan Sontag citée précédemment. Ainsi mon raisonnement articule des études croisées d'œuvres d'art et d'expositions, l'analyse de textes théoriques, des entretiens avec différents acteurs impliqués dans les objets visuels étudiés, l'analyse critique des discours dominants sur les images, mais aussi des enquêtes sur des phénomènes visuels et des pratiques sociales, des analyses d'images dites « vernaculaires²⁷⁹ » ou populaires²⁸⁰ et des hypothèses sur la manière dont les rapports sociaux entre des individus sont médiatisés par des images. L'objectif étant d'associer mon moi connaissant avec la position des images en tant qu'agents afin de construire un *point de vue situé*, autant comme une épistémologie appropriée à l'objet étudié qu'une réponse à la visualité de ces trois décennies.

²⁷⁸ Je décris la conception de ce dernier plus loin dans le texte. Voir : *Infra*, p. 92-93.

²⁷⁹ Je me réfère ici à la typologie proposée par Clément Chéroux. L'historien s'appuie sur l'étymologie du mot "vernaculaire" – "*verna*" signifie en latin "esclave" alors que dans le droit romain "*vernaculus*" désigne une catégorie d'esclaves nés dans la maison par opposition à ceux qui ont été achetés ou échangés – pour définir une pratique photographique réalisée avant tout pour son utilité et sa fonctionnalité. Elle peut s'accomplir dans un cadre domestique ou dans le contexte d'une opération (militaire, médicale, juridique ou d'autre nature), mais surtout elle ne résulte pas d'une intention artistique. J'étends pour ma part cette définition à tout type d'imagerie (schéma, dessin, modélisation 3D, montage d'images, détournement numérique, etc.).

Clément Chéroux, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2013.

²⁸⁰ La distinction entre "vernaculaire" et "populaire" réside principalement dans les intentions artistiques de l'auteur. D'un point de vue institutionnel, l'imagerie populaire est souvent – mais pas systématiquement – exclue de l'imagerie artistique reconnue par des professionnels. Elle recouvre par exemple : certains graffitis, les dessins d'enfants, les illustrations de fêtes foraines, la pratique du *fan art* – œuvre graphique, stylistique ou vidéographique réalisée par un fan –, etc. Bien que ce point de différenciation entre *high* et *low art* soit discutable, je l'emploierai par souci de clarté car il sera interrogé tout au long de la recherche.

Des concepts théoriques décloisonnés

Pour mener à bien cette entreprise, j'investis la discipline des arts plastiques par l'approche *décloisonnée* instiguée par les études culturelles. C'est pourquoi je cultive une méthodologie transversale mêlant une approche critique et politique de l'art, une étude de la culture populaire et des images techniques, ainsi qu'une démarche féministe et décoloniale qui engage aussi bien les études de genre, la théorie critique, les études cinématographiques, les humanités numériques, la sociologie des médias, l'économie de l'attention ou encore le pragmatisme. Mais c'est bien au sein de la boîte à outils méthodologique des études visuelles que plusieurs concepts s'avèrent particulièrement pertinents au regard de la méthode que je tente de construire. J'emploierai par exemple le concept de « *metapicture* » emprunté à W.J.T. Mitchell²⁸¹. D'après Maxime Boidy, l'un des traducteurs français de l'auteur américain : « toute image est en mesure de formaliser elle-même ses conditions de possibilité. Autrement dit, elle est capable de proposer sa propre théorie visuelle²⁸² ». Les *metapictures* sont donc des « images réflexives qui mettent en abyme leur condition iconique²⁸³ » et rendent visible « l'impossibilité d'un pur métalangage²⁸⁴ ». Cette idée ne pose pas de problème lorsqu'il est question d'œuvre d'art mais « que l'on puisse faire de même à partir d'une image banale est difficile à entendre²⁸⁵ ». C'est ainsi que Mitchell cherche à déplacer la théorie de l'image. Plutôt que lui apposer une grille d'analyse théorique, il s'agit de revenir au contenu de l'image et à son agentivité, ce qui lui permet de poser la fameuse question évoquée auparavant à propos de *ce que veulent les images*.

Cette idée d'agentivité, centrale dans ma démarche, est un signifiant complexe au sein duquel convergent différentes acceptions. Je ne m'étendrai pas ici sur les débats intellectuels et disciplinaires autour de cette notion, son analyse est reportée à la Partie II. Je peux tout du moins en donner un avant-goût : l'agentivité signifie essentiellement l'attribution d'une *intentionnalité* et d'une *puissance d'agir* aux images. Il s'agit de reconfigurer le rôle de l'image en tant qu'agent dans une suite de causes et d'effets, tout en évitant de s'embourber dans une lecture iconoclaste. Sans délaisser tout travail d'analyse et d'interprétation de signes, je tente plutôt un exercice subtil et périlleux de funambulisme : accepter la fiction d'une image animée de *désirs* – et ne pas confondre ces désirs avec ceux de l'artiste ou du regardeur. Après tout, celle-ci n'est pas traitée *seulement* comme un agencement de formes, de couleurs et de données, ni par les iconoclastes, ni par les iconophobes, ni par les théoriciens de l'image, ni par le regardeur. Nous savons pertinemment qu'une image n'est pas un être doué de vie cependant « nous sommes coincés par notre rapport magique et pré-moderne avec les objets, en particulier avec les images, et notre tâche n'est pas de surmonter ce comportement, mais de le comprendre, de travailler au travers de sa

²⁸¹281 Maxime Boidy et Stéphane Roth proposent « métapiction » en tant que traduction française du terme. Or, puisque le néologisme « piction » n'est pas employé dans cette recherche, je privilégierai « *metapicture* » pour plus de cohérence.

²⁸² Maxime Boidy formule une synthèse du concept de *metapicture*.

Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., p. 50.

²⁸³ François Brunet, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de *visual culture* », *Études anglaises*, [en ligne], vol. 58, n° 1, 2005, publié le 01/01/2007, consulté le 18/08/2022. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-82.htm>

²⁸⁴ William John Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 83. Cité et traduit par : François Brunet, op. cit.

²⁸⁵ Maxime Boidy, op. cit.

symptomatologie²⁸⁶ ». Pour Mitchell, poser la question de ce que veulent les images revient avant tout à *leur* demander ce qu'elles désirent, mais aussi à accepter qu'elles puissent ne pas savoir ce qu'elles veulent, et même qu'elles ne veuillent rien du tout²⁸⁷. Toujours est-il, le concept d'agentivité demande principalement de reformuler le problème par rapport à *ce que les images font*, et c'est ce qui fera l'objet de plusieurs études de cas.

J'aurai l'occasion de revenir au cours de la Partie I sur certains dissensus scientifiques et politiques concernant les notions de *culture visuelle* (*Visual Culture*) et d'*études visuelles* afin de situer ce travail de recherche. Je peux toutefois donner quelques indications afin de justifier cette incursion méthodologique. Avant toute chose, il faut dégrossir et démêler ces deux appellations qui sont parfois amalgamées. Dans son ouvrage *Les études visuelles*, Maxime Boidy apporte un jalon de premier ordre sur ces questions au sein du paysage francophone académique. Il offre une perspective historique des débats théoriques et conceptuels animant la vie de ces champs de savoirs anglo-saxons tout en ébauchant les horizons ouverts par leur émergence et leur importation sur d'autres campus. Sa définition de la culture visuelle fait particulièrement mouche ici puisqu'il l'envisage comme « rapport social entre des personnes », médiatisé par l'image, le regard ou la visualité autoritaire²⁸⁸ ». Sa proposition est une ramification d'une acception donnée par Guy Debord pour qui « la culture visuelle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images²⁸⁹ ». Mitchell complète ces propositions, la culture visuelle n'est pas seulement « la construction visuelle du social²⁹⁰ » comme l'énoncent à leur façon Debord puis Boidy, mais également « la construction sociale du visuel²⁹¹ ». Quant aux *études visuelles*, elles sont difficiles à circonscrire en raison des trajectoires intellectuelles hétérogènes qui les composent. Daniel Dubuisson et Sophie Raux s'y essaient tout de même en 2015 à l'occasion d'un ouvrage collectif, à la fois état des lieux et prospection francophones inscrits dans l'horizon des études visuelles. Ils les présentent comme un « champ ouvert d'études et de recherches pluridisciplinaires dédié aux sciences et cultures du visuel et non en tant que discipline ou courant intellectuel pratiqué par telle ou telle communauté scientifique dans tel ou tel pays²⁹² ». Alors que Boidy avance une définition enrichie d'une reconnaissance des conflits inhérents à une « dé-discipline²⁹³ » dont la signification fluctue en fonction de ceux qui la font vivre :

« (...) les *Visual Studies* désignent un corpus hétérogène et conflictuel de théories politiques, sociales et culturelles d'inspiration anglo-américaine, centrées sur les problématiques visuelles et/ou fondées sur des catégories iconiques. Les penseurs

²⁸⁶ William John Thomas Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », dans *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 214.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 229, 238 et 240.

²⁸⁸ Maxime Boidy, *op. cit.*, p. 81.

²⁸⁹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, (1967), 1992, p. 16. Cité par : Maxime Boidy, *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁰ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, *op. cit.*, p. 345.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Daniel Dubuisson, Sophie Raux, « Avant-propos », dans *À perte de vue : Les nouveaux paradigmes du visuel*, Daniel Dubuisson (dir.), Sophie Raux (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 5.

²⁹³ William John Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, *op. cit.*, p. 7.

et les travaux qui s'en démarquent plus ou moins virulemment, ou qui font usage de cet étiquetage à des fins diverses, contribuent activement à leur définition mouvante²⁹⁴ ».

Une approche indisciplinaire

Si je qualifie les études visuelles en tant que *dédiscipline*, c'est pour mettre en évidence l'« exercice dé-disciplinaire visant à rendre difficile la séparation des disciplines²⁹⁵ » qui caractérise le travail théorique mené par Mitchell dans *Picture Theory: Essays On Verbal and Visual Representation* (1995), et plus largement dans le reste de sa "trilogie" comprenant *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986) et *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images* (2005). Cet effort de détricotage des découpages disciplinaires me semble inscrit dans le *modus vivendi* des études visuelles, tout du moins lors de leur formation en tant que champ. Ce vœu pourrait sans doute être examiné à la lumière de trois décennies d'évolution mais aussi d'institutionnalisation des études visuelles sur les campus nord-américains, européens et au-delà – citons par exemple les offres de formation ou les programmes de recherche en *Visual Studies* de l'Université de Karachi, de Lingnan, de Pretoria ou encore d'Otago. Même si mon objectif n'est pas d'effectuer un diagnostic des études visuelles, il faut constater que la dédisciplinarité ne vise pas seulement une transversalité ou une collaboration entre les disciplines, elle est censée opérer si ce n'est une mise à mal de leur organisation, tout du moins une reconsidération de leurs épistémologies, de leurs présupposés, de leurs jeux d'hypothèses ou encore de la construction de leurs objets d'étude. Alors que la transdisciplinarité peut tout à fait s'accommoder des organisations institutionnelles.

Mitchell pousse même cette nature déstabilisatrice à un cran supérieur lorsqu'il revendique une *indisciplinarité*²⁹⁶ en réponse à la crainte d'une institutionnalisation de la culture visuelle dans un article intitulé « Interdisciplinarity and Visual Culture » et paru la même année que *Picture Theory* :

« (...) je pense qu'il serait regrettable que la culture visuelle devienne trop rapidement, voir tout simplement, une option professionnelle ou disciplinaire. La grande vertu de la culture visuelle en tant que concept est qu'elle est "indisciplinaire" dans ses tendances ; elle nomme une problématique plutôt qu'un objet théorique bien défini²⁹⁷ ».

²⁹⁴ Maxime Boidy, « "I Hate Visual Culture" : L'essor polémique des *Visual Studies* et les politiques disciplinaires du visible », *Revue d'anthropologie des connaissances*, [en ligne], vol. 11, n° 3, 2017/3, publié le 15/09/2017, consulté le 02/08/2022, p. 303-319. URL : <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2017-3-page-303.htm>

²⁹⁵ « (...) a *dedisciplinary exercise to make the segregation of the disciplines more difficult* ». William John Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, op. cit., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 7.

²⁹⁶ Ce néologisme est d'abord inventé par Fred Forest en 1980, comme le notent Sylvie Catellin et Loty Laurent.

Sylvie Catellin, Loty Laurent, « Sérendipité et indisciplinarité », *Hermès, La Revue*, vol. 67, n° 3, 2013, publié le 06/03/2014, consulté le 23/06/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-32.htm>

²⁹⁷ « (...) *I think it would be unfortunate if visual culture were to become a professional or disciplinary option too rapidly, or maybe at all. The great virtue of visual culture as a concept is that it is "indisciplinary" in its tendencies; it names a problematic rather than a well-defined theoretical object* ». William John Thomas Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », dans « Interdisciplinarity », Carlo Ginzburg, James D. Herbert, William John Thomas Mitchell, Thomas F. Reese, Ellen Handler Spitz, *Art*

Pour Mitchell, cette *indisciplinarité* n'est pas synonyme d'interdisciplinarité. Bien au contraire, le label "interdisciplinaire" serait devenu une forme de camouflage institutionnel enveloppant autant des travaux politiquement et théoriquement audacieux que d'autres permettant au chercheur d'être « un peu aventureux, voire même transgressif, mais pas trop²⁹⁸ ». Alors qu'il définit l'indiscipline « comme le moment où une discipline commence à admettre qu'elle rencontre un problème ou une anomalie qu'elle ne peut résoudre selon ses paradigmes usuels²⁹⁹ ». Il qualifie également ce moment d'instabilité comme un « moment "anarchiste"³⁰⁰ » – avec l'aura romantique que cela emporte –, c'est-à-dire « (...) le moment de chaos ou d'émerveillement au cours duquel une discipline, une façon de faire, révèle de manière compulsive sa propre inadéquation³⁰¹ ». Plus explicitement, il développe cette notion lors d'un entretien en 2018 :

« Le "in" d'"indisciplinarité" possède deux significations :

1°) comme préfixe qui suggère la négation d'une discipline, la rébellion contre les normes dominantes (comme "inhumain" ou "insubordination") ;

2°) comme préposition qui situe ce moment rebelle comme interne à la discipline. En cela l'indisciplinarité contraste avec les mouvements inter- et trans-disciplinaires qui vont chercher hors de ou au-delà des frontières d'une discipline. Par exemple, le droit et la littérature, les sciences et les humanités³⁰² ».

Pour le philosophe Denis Vernant, cette interdisciplinarité n'est peut-être pas aussi révolutionnaire mais bel et bien nécessaire afin de « revivifier les "sciences humaines"³⁰³ ». Toutefois, il insiste sur les conditions de sa mise en œuvre et de sa fécondité scientifique : elle ne peut s'envisager que dans une *cohérence paradigmatique* entre les différentes disciplines articulées et par une *maîtrise méthodologique* – il faut par exemple s'accorder sur la définition des concepts remobilisés et leurs fonctions dans une théorie donnée³⁰⁴. Et selon lui, il ne s'agit pas seulement d'identifier les anomalies d'une discipline pour dépasser ses paradigmes comme le recommande Mitchell³⁰⁵ mais de travailler avec ses dissonances : « La question n'est plus alors celle d'un apport ancillaire ou de collaboration, mais bien de mise en relation dynamique, soucieuse d'exploiter les résonances comme les dissonances³⁰⁶ ».

Bulletin, vol. 77, n° 4, 1995, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 542.

²⁹⁸ « (...) *to be just a little bit adventurous and even transgressive, but not too much* ».

Ibid., p. 540.

²⁹⁹ William John Thomas Mitchell, « Interview de W. J. T. Mitchell », *Institut InDisciplinAire*, [en ligne], janvier 2018, consulté le 21/06/2023, trad. de l'anglais (américain) par E. Diksa-Grand et D. Vernant. URL : <https://idaindiscipline.wixsite.com/indisciplinaire/single-post/2018/05/20/linterview-de-william-john-thomas-mitchell-traduction>

³⁰⁰ « "anarchist" moment ».

William John Thomas Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 541.

³⁰¹ « (...) *the moment of chaos or wonder when a discipline, a way of doing things, compulsively performs a revelation of its own inadequacy* ».

Ibid.

³⁰² William John Thomas Mitchell, « Interview de W. J. T. Mitchell », *op. cit.*

³⁰³ Denis Vernant, « La dialectique indisciplinaire en "sciences humaines" », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, [en ligne], 17.2 | 2013, publié le 13/12/2013, consulté le 22/06/2023. URL : <http://journals.openedition.org/cem/13187>

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ William John Thomas Mitchell, « Interview de W. J. T. Mitchell », *op. cit.*

³⁰⁶ Denis Vernant, *op. cit.*

En ce qui concerne ma position, l'indisciplinarité est en corrélation avec le sujet étudié ici, la circulation des images. Quant à l'élaboration méthodologique et épistémologique de mon objet d'étude, c'est-à-dire une enquête ontologique de l'image depuis sa latence, elle requiert une approche multidimensionnelle de champs convergents – et parfois divergents – qui prend acte des limites disciplinaires ou, comme l'écrivent les chercheurs Sylvie Cattelin et Laurent Loty, « la conscience des effets sclérosants des disciplines³⁰⁷ ». Non pas que la circulation des images n'ait jamais été étudiée avec justesse selon un modèle transdisciplinaire, mais le parti pris de l'analyser depuis la critique de certains paradigmes scientifiques – par exemple : le flux d'images, la contagion virale de l'image ou encore l'image comme sujet féminin inscrit dans une économie libidinale – et dans une observation tendue vers ses devenir potentiels plutôt qu'en fonction de son rapport à une source d'origine passée, demande une souplesse disciplinaire et une créativité épistémologique. Or, il est important de reconnaître le caractère fondamentalement indisciplinaire de la démarche scientifique, comme le rappellent Cattelin et Loty : « La distance à l'égard des savoirs institués est au cœur de toute invention majeure, et le paradoxe du figement disciplinaire de la pensée est le point névralgique de toute politique créative de la recherche³⁰⁸ ». Davantage qu'une attitude de rébellion contre les normes scientifiques et une méfiance systématique envers les disciplines académiques, l'indisciplinarité « dépasse et intègre sa dimension négative dans une démarche positive. (...) L'indisciplinarité se nourrit de tous les apports des disciplines, cultive l'autodiscipline, et ne s'oppose qu'à ce qui entrave le mouvement libre de la sérendipité³⁰⁹ ».

Les études de cultures visuelles

Il semblerait alors que les études visuelles désignent un champ *dédisciplinaire* et parfois *indisciplinaire* – pour reprendre les néologismes de Mitchell – mouvant et la culture visuelle un objet d'étude autant hybride que fuyant. Pourtant, comme le rappelle Boidy, même un acteur majeur tel que Mitchell ne parvient pas à se satisfaire de pareil partage : « j'ai tendance à employer la formule "culture visuelle" pour représenter à la fois le champ et son contenu, en laissant le soin au contexte de clarifier le sens³¹⁰ ». Dans un souci synthétique, je me contente ici de cette division entre un champ et son objet, en privilégiant le recours au pluriel pour spécifier *des* cultures visuelles. Un usage que nous défendons au sein du groupe de travail « Cultures visuelles » de l'université de Strasbourg auquel je suis rattaché depuis 2019, contrairement à Mitchell qui met un point d'honneur à conserver le singulier et appelle à résister à « la tentation d'un pluralisme facile qui nierait toute force générale à son concept central³¹¹ ». Et pourtant, assigner la

³⁰⁷ Sylvie Cattelin, Loty Laurent, « Sérendipité et indisciplinarité », *op. cit.*

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 340. Cité par : Maxime Boidy, *op. cit.*

³¹¹ « (...) the temptation to the sort of easy pluralism that would deny any general force to its central concept (...) ».

William John Thomas Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 543.

À cette occasion, Mitchell avance l'argument suivant : « la vision est un mode d'expression culturel et de communication humaine aussi fondamental et répandu que le langage ». Pour ma part, je crois que cette

multiplicité des rapports et des opérations visuelles prenant place au sein du champ social – et réciproquement – à une unicité, à un seul bloc “culture” me paraît insuffisant. Il est possible d’identifier différentes cultures visuelles en fonction d’un point dans le temps, d’une zone géographique, d’un groupe d’individus, d’une catégorie sociale ou d’une croyance. La culture visuelle propre à la période dite de la “querelle iconoclaste” de l’Empire byzantin partage peu de similitudes avec celle propre au *yao*³¹². Ces deux régimes appellent alors des épistémologies sensiblement différentes. Bien qu’elles méritent toutes deux des études approfondies et qu’elles partagent des socles communs, peut-être même des articulations ténues insoupçonnées, il serait malencontreux de les regrouper sous la même chape.

Ce qui me semble approprié parmi les approches hétérogènes rassemblées sous l’étiquette *études visuelles*, c’est qu’elles convergent vers une entreprise dé-disciplinaire et dé-hiérarchisante d’études de l’interpénétration du social et du visuel. Non seulement, les études visuelles ne limitent pas leur objet d’étude à une culture visuelle artistique, savante ou traditionnellement légitime, mais elles prônent un champ d’expertise élargi et la mobilisation de savoirs décroisés³¹³. En tant que champ académique, il possède ses auteurs, une histoire, des controverses, des outils méthodologiques et épistémologiques. Et si ce champ ne bénéficie pas historiquement de la même reconnaissance dans le milieu universitaire français, je relève l’apport de philosophes – qui ne sont pourtant pas affiliés institutionnellement aux études visuelles – tels que Jacques Rancière³¹⁴, Marie-José Mondzain, Monique Sicard, Jean-Christophe Bailly, Gilles Deleuze ou même à d’autres niveaux Jean-Luc Nancy, Philippe Descola, Jacques Derrida et Georges Didi-Huberman. Et je souligne le travail de certains théoriciens de l’art (Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Tristan Trémeau, entre autres), et plus spécifiquement leur analyse de l’écosystème visuel et médiatique des années 1990, période de constitution des *Visual Studies*, depuis certaines pratiques artistiques. Bien que je ne propose pas ici une histoire des paradigmes scientifiques et des courants de pensée attelés à l’étude du visuel, il me sera nécessaire de dresser le contexte

fondation d’ordre généraliste fait courir le risque d’une essentialisation des cultures visuelles et que l’emploi du langage comme point de référence est ici trop restrictif. De fait, certaines cultures visuelles comportent des caractéristiques presque irrécyclables (le tabou de la figuration par exemple), mais surtout leur moteur principal n’est parfois ni la communication, ni l’expression d’une pensée, tout du moins pas explicitement. De plus, la “culture” – dans une acception étendue, telle qu’elle est partagée par des éthologues, des philosophes ou certains biosémioticiens, comme Andrew Whiten, Vinciane Despret ou encore Dominique Lestel – peut être pensée comme un phénomène sémiotique qui n’est pas exclusivement humain. Prenons à titre d’exemple une stratégie biologique et visuelle évoquée par Ernst Gombrich dans *L’écologie des images* (1983) et déployée par certains insectes en vue de se faire passer pour une feuille d’arbre ou une brindille. On peut affirmer sans risque que ce phénomène précède et déborde le langage humain, pourtant il pourrait être étudié en tant qu’élément constitutif d’une culture visuelle donnée.

Ernst Hans Gombrich, *L’écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983.

³¹² Fiction populaire au Japon portée sur les relations sentimentales ou sexuelles entre des protagonistes masculins et largement enrichie par des pratiques amatrices proches de la fanfiction.

³¹³ Il faut rappeler que cet adjectif peut également être perçu comme une forme de « déqualification » (*deskilling*). La déqualification est notamment brandie par Rosalind Krauss afin de formuler une inquiétude quant à la perte d’un savoir-faire et de compétences spécialisées qu’entraînerait l’entreprise « post-disciplinaire » des *Visual Studies*. Un projet qui viserait, selon elle, à « se débarrasser des disciplines ». Pour une étude approfondie de cette controverse académique, se référer à : Maxime Boidy, « “I Hate Visual Culture” : L’essor polémique des *Visual Studies* et les politiques disciplinaires du visible », *op. cit.*

³¹⁴ Je souligne – comme le fait Maxime Boidy en introduction de *Les études visuelles* – que Jacques Rancière ne se revendique ni des études visuelles, ni de la culture visuelle.

Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 5.

intellectuel et politique de l'époque duquel émerge ce que, à l'image de certains chercheurs³¹⁵, je nommerai les *études de cultures visuelles*. Cette dénomination permet d'éclaircir d'elle-même la distinction entre le champ et l'objet d'étude et d'inclure des travaux qui, bien qu'ils ne soient pas officiellement catalogués en tant qu'études visuelles, ont contribué aux productions de savoirs scientifiques relatives aux images, à la vision, au visible et à la visualité.

De prime abord, les études visuelles offrent une littérature riche et engagée, prenant parfois la forme d'un « activisme visuel³¹⁶ » aux enjeux tant scientifiques que politiques, et c'est une position dans le paysage académique que je partage. Toutefois, cet activisme visuel est parfois surestimé selon moi car les études visuelles constituent un champ qui ne peut s'arrêter au cadre institutionnel de l'université. Elles nécessitent en complément un engagement personnel et sans doute militant pour révéler leur plein potentiel critique. Je rejoins ici Nicholas Mirzoeff, auteur d'une notable introduction à la culture visuelle (*An Introduction to Visual Culture*), pour qui la culture visuelle a « évolué sous la forme d'une pratique que l'on pourrait qualifier de pensée visuelle (*visual thinking*). On ne peut se contenter d'étudier la pensée visuelle, elle requiert de nous un engagement personnel³¹⁷ ». Bien que, de toute évidence, tout travail de recherche nécessite un engagement personnel de la part du chercheur, il est sans doute ici question de penser d'autres rapports aux sciences et aux régimes de vérité. Nous pourrions, par exemple, mettre en perspective la démarche des études visuelles avec ce que la philosophe Isabelle Stengers nomme une « intelligence publique des sciences », soit la mobilisation des citoyens avertis en vue de mettre à l'épreuve les savoirs scientifiques depuis l'extérieur, un effort épistémologique pour inclure différents acteurs impliqués dans la fabrique des savoirs ou même dans leurs applications³¹⁸. Ou encore, ses propositions d'une possibilité de « démobilité » – la capacité des chercheurs à s'interroger sur ce qui portera au-delà de leur sphère d'activité ou champ de compétences en se situant³¹⁹ – et d'une « *slow science* » – un ralentissement du rythme effréné de la production des savoirs, dicté par des intérêts économiques ou étatiques et mis en œuvre par des injonctions à l'*excellence* et des pratiques de néomanagement – qui permettent aux chercheurs de prendre de la distance avec les logiques capitalistes et d'envisager les conséquences de leurs recherches en perspectives d'autres domaines que les leurs³²⁰. Enfin, la pertinence et la force du projet des études visuelles seraient avant tout qu'elles sont « à prolonger par le lecteur...³²¹ », comme le résume l'invitation de John Berger en clôture de son ouvrage *Ways of Seeing*.

³¹⁵ Je pense ici à ma collègue Sophie Suma qui défend le titre d'enseignante-chercheuse en « Études de cultures visuelles ».

³¹⁶ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, Londres, Penguin, 2015, p. 287-298. Cité par : Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 6.

³¹⁷ « *So what then is visual culture now? It has evolved into a form of practice that might be called visual thinking. Visual thinking is something we do not simply study; we have to engage with it ourselves* ». Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 289. Cité et traduit par Maxime Boidy, « "I Hate Visual Culture": L'essor polémique des *Visual Studies* et les politiques disciplinaires du visible », *op. cit.*

³¹⁸ Isabelle Stengers, *Une autre science est possible ! : Manifeste pour un ralentissement des sciences*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 7-26.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 45-50.

³²⁰ *Ibid.*, p. 83-112.

³²¹ John Berger, *et al., Voir le voir / Ways of Seeing*, Paris, Éditions B42, (1972), 2014, trad. de l'anglais (britannique) par M. Triomphe, p. 168. À partir d'une série d'émissions de télévision de la BBC réalisées et produites par Michael Dibb avec la collaboration de John Berger.

Sur le terrain des images

« Nous ne sommes pas devant les images ;
nous sommes au milieu d'elles, comme elles sont au milieu de nous.
La question est de savoir comment on circule parmi elles, comment on les fait circuler³²² ».

Jacques Rancière, « Le travail des images »

Les savoirs situés et la perspective partielle, on l'a vu, sont seulement envisageables depuis "quelque part". Ce point localisé depuis lequel considérer notre environnement visuel direct et indirect pourrait être entendu comme le *terrain des images*. Il y a d'abord l'image originaire décrite par Sylvaine Gourdain : une incarnation à la fois de ce que je fais et de ce que je suis, « l'image agissante que je suis à moi-même et au monde³²³ ». Cette forme d'*aperception* serait notre premier rapport au monde, un rapport *imageant*, non pas dans le sens visuel centré sur la vision mais bien dans une conception dialectique de l'image développée en Préambule. Cette image originaire se conjugue par la suite avec ce que Jeff Wall nomme notre « Académie intérieure³²⁴ » – l'ensemble des images qui nous composent – mais également ce qu'Hans Belting désigne par « réserve iconique³²⁵ » – un fond commun d'images qui participe à déterminer la spécificité d'une société à une époque donnée – et bien entendu les objets visuels que nous rencontrons. Il paraît impossible de disjoindre complètement nos *images intérieures* des *images extérieures*. Ce cycle relève en quelque sorte de la *définition génétique de l'image* proposée par Gilbert Simondon. Celui-ci explique le développement des images par un processus de genèse comparable à celui du monde vivant, mais découpé en quatre phases successives qui se dérouleraient avant, pendant et après la perception. Selon ce modèle, l'image est d'abord une *anticipation* de l'objet ; puis lors de l'interaction avec l'objet, elle devient un *système* d'appréhension et d'action ; une fois le sujet séparé de l'objet, elle est enrichie et devient un *symbole* ; et enfin, de l'ensemble de ces symboles intériorisés et réorganisés peut émerger une *invention*³²⁶. Quant à la citation de Rancière tirée de son texte « Le travail des images » et mise en exergue ici, elle souligne le programme méthodologique annoncé : l'image ne sera pas étudiée en tant qu'artefact dont il est possible de se désolidariser, ce qui m'amènera en Partie II à interroger la qualité de *viscosité* qui lui est prêtée. Naturellement, cette approche n'est pas innovante, elle doit autant au pragmatisme qu'aux *Science and Technology Studies* et à la sociologie de la traduction – ou théorie de l'acteur-réseau³²⁷. Madeleine Akrich, Michel Callon,

³²² Jacques Rancière, « Le travail des images », *Multitudes*, n° 28, 2007, p. 198.

³²³ Sylvaine Gourdain, *op. cit.*

³²⁴ Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 198.

³²⁵ Hans Belting, *op. cit.*, p. 31.

³²⁶ Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, *op. cit.*, p. 3.

³²⁷ Parmi les textes les plus influents, nous pouvons noter : Madeleine Akrich, Michel Callon, Bruno Latour, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Les Presses des mines, 2006 ; Michel Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'année sociologique*, vol. 36, 1986, p. 169-208 ; Michel Callon, Bruno Latour, « Réseaux technico-économiques et irréversibilités », dans *Les figures de l'irréversibilité en économie*, Robert Boyer (dir.), Bernard Chavanche (dir.), Olivier Godard (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 1991 ; Michel Callon (dir.), John Law (dir.), Arie Rip (dir.), *Mapping the Dynamics of Science and Technology: Sociology of Science in the Real World*, Londres, Palgrave Macmillan, 1986 ;

Antoine Hennion, Bruno Latour, John Law, Annemarie Mol, et bien d'autres rejettent les épistémologies rationalistes, essentialistes et externalistes, et refusent toute passivité aux objets requalifiés d'« actants³²⁸ » ou encore de « non-humains ». Ces derniers ne peuvent pas être considérés comme indépendants des humains avec qui ils entrent en relation mais également des humains qui les observent. Selon Bruno Latour, cet ensemble de relations, de médiations et d'actions entre les actants constituent un réseau dont chaque entité est d'égale importance et doit être considérée dans l'analyse, proposant ainsi une « anthropologie symétrique »³²⁹. Cette symétrie implique que toute action d'un actant altère le réseau et inversement, que toute action de l'ensemble du réseau influence ses composantes. Or, elle ne signifie pas qu'il existe une quelconque symétrie entre toutes les entités, entre les humains et les non-humains : « Être symétrique, pour nous, signifie simplement *ne pas* imposer *a priori* une fausse *asymétrie* entre l'action humaine intentionnelle et un monde matériel fait de relations causales³³⁰ ». L'actant doit ainsi être considéré en tant que *médiateur* plutôt qu'un *intermédiaire* puisqu'il n'est pas prédéfini par une relation de causalité³³¹. La sociologie de l'acteur-réseau n'est pas un outil permettant de déduire des effets à partir des causes mais elle « dessine un monde fait de *concaténations* de *médiateurs*, dont on peut dire que chaque point est pleinement agissant³³² ». En conséquence, saisir un actant dans un flux de relations entre acteurs et actants nécessite de s'engager sur le terrain du réseau qu'ils constituent dans le but de « suivre les acteurs eux-mêmes³³³ ». La problématique de l'agir des images pourrait alors être reformulée de la sorte : « la question intéressante n'est pas de savoir qui agit et comment, mais de passer de la certitude à l'*incertitude* quant aux sources de l'action³³⁴ ».

Que signifie alors "être sur le terrain des images" ? La position défendue ici pourrait s'apparenter à ce qu'Yves Citton appelle « immédialité » :

« Nous sommes bien "entre" les media, mais au sens où l'on se trouve marcher "parmi" une foule en mouvement : *au milieu* d'elle et largement fondu en elle et par elle. Alors que l'inter-activité préserve l'individualité des sujets dont elle occasionne le renversement des rôles, on est ici partie prenante de phénomènes que Karen Barad a qualifiés d'*intra-actions* : c'est tout un agencement dont nous faisons partie qui agit sur lui-même à travers nous ; nous sommes l'un des inter-médiaires de cette intra-action. Le renversement des rôles est alors bien plus inquiétant : nous devenons images, tandis que les images deviennent sujets³³⁵ ».

Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991 ; Annemarie Mol (dir.), John Law (dir.), *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*, Durham, Duke University Press, 2002.

³²⁸ « L'actant est donc un statut intermédiaire entre objet et acteur, c'est un acteur non-sujet, c'est-à-dire qu'il a un rôle dans l'action sans en être le principal auteur ».

Clément Ruffier, « Acté, acteur ou actant ? : Le statut des objets techniques en sociologie », *En Cours : publication de working paper de l'ERT transfert de techniques et d'organisations*, n° 1, 2006, p. 38.

Un actant est capable d'agir dans une situation, il peut s'agir d'un acteur non-humain, d'une organisation, d'une entité métaphysique, c'est l'acteur qui détermine ce qu'est un actant. Voir : Bruno Latour, *Changer de société : Refaire de la sociologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

³²⁹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, *op. cit.*

³³⁰ Bruno Latour, *Changer de société : Refaire de la sociologie*, *op. cit.*, p. 109.

³³¹ *Ibid.*, p. 55-62.

³³² *Ibid.*, p. 85-86.

³³³ *Ibid.*, p. 22.

³³⁴ *Ibid.*, p. 86.

³³⁵ Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédiaialité esthétique », *op. cit.*

Or, le concept est jugé « faux » et « fourvoyant » s'il n'est pas combiné à un « médiartivisme » selon Citton³³⁶. Je reviendrai progressivement sur les concepts articulés dans cette citation. Il me faut d'abord préciser que mon ambition ne correspond pas à celle d'un sociologue ou d'un anthropologue. Pourtant, certains outils empruntés à ces champs seront parfois adoptés : observation attentive de situations encore ouvertes, vigilance particulière aux détails et aux controverses, conduite d'entretiens, intérêt pour le langage employé par les acteurs, travail de recadrage cherchant à prendre en compte l'expérience de tous les actants, prise en considération des changements d'échelle et des déplacements de cadre de référence. Pour autant, il ne s'agit pas de mener une *étude de terrain* telle que la sociologie la conçoit, ni d'adopter une démarche empirique. Le *terrain* doit être compris comme l'espace dessiné par le point de vue du chercheur, tout en acceptant que celui-ci puisse se déplacer, s'ajuster ou bien varier. Il n'est pas question de se situer en tant qu'observateur enchâssé dans une subjectivité mais de revenir à l'*objet*. Être sur le terrain des images, c'est d'abord reconnaître qu'elles font autant partie de nous que nous sommes au milieu d'elles, de façon continue, sans tomber dans le poncif de la critique d'une simulation généralisée ou d'un spectacle aliénant. Or, cela ne signifie pas non plus qu'elles se valent toutes ni qu'une image équivaut à une entité humaine, ce qui reviendrait à mésinterpréter le principe de symétrie. Les images peuvent appauvrir notre expérience ou être instrumentalisées en tant qu'agents d'oppression mais elles peuvent aussi la valoriser, l'intensifier ou la réenchanter. Leur capacité à agir nous demande de considérer le terrain des images, non pas en tant qu'arrière-fond de notre monde mais comme partie intégrante de réseaux. Ce terrain est donc mouvant et ne peut être prédéfini en amont par le chercheur comme le suggère Latour : « on commence avec des assemblages qui semblent familiers, on finit avec des assemblages totalement inédits³³⁷ ». Ce dernier nous demande d'accepter de « prendre en compte à la fois la continuité et la discontinuité des modes d'action : tantôt nous devons suivre le tissu sans couture entre des entités pourtant complètement hétérogènes ; tantôt, nous devons accepter que ces mêmes participants à un même cours d'action redeviennent complètement incommensurables³³⁸ ». De même qu'il existe différents types d'images, il nous est possible de repérer *des* terrains d'images. Ceux-ci peuvent se conjuguer selon une variété de configurations, par exemple entre : des agents humains et visuels ; des contextes de production, d'énonciation ou de diffusion ; des supports matériels ; des régimes médiatiques ; des rapports d'invisibilisation ; des relations intertextuelles ; des filiations héréditaires ou encore des trajectoires iconologiques. Le chercheur découvre ces terrains, en même temps qu'il les observe et y participe.

En dépit du « repeuplement³³⁹ » des sciences sociales que suscite le concept de « non-humain », je n'emploierai que très peu ce terme pour qualifier une image. Puisqu'il se construit en exclusion de l'humain, il ne permet pas de rendre compte de l'opération dialectique à l'origine d'une image. Un objet visuel pourrait tout à fait être reconnu en tant que non-humain, mais l'image se situe quelque part entre l'intériorité et l'extériorité d'un sujet. Je la traite dans cette enquête comme un

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Bruno Latour, *op. cit.*, p. 110.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Sophie Houdart (dir.), Olivier Thiery (dir.), *Humains, non-humains : Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, Éditions La Découverte, 2011.

agencement qui est à la fois humain et non-humain. Je souligne que cela ne disqualifie pas automatiquement un sujet non-humain : un animal, un insecte, une bactérie ou une machine de vision pourraient prétendre à la production d'image – et non pas d'objet visuel, j'insiste –, mais cela ne fait pas l'objet de cette recherche³⁴⁰.

Quant à la notion de "terrain", elle demande de prendre en considération l'espace physique, de dresser en quelque sorte une *topologie* des images. En reformulant le concept de « *mediascape* » développé par l'anthropologue indien Arjun Appadurai, le théoricien italien Francesco Casetti s'est attelé à penser les imbrications entre les media et l'espace qu'ils occupent autant qu'ils prolongent³⁴¹. Il définit alors le *mediascape* comme « ce territoire modelé sur et par la présence des médias, avec ses points d'inclusion et d'exclusion, d'activité et d'inertie, de frontière et de passage, de rétroaction et de rupture³⁴² ». Inévitablement, la nature diffuse du medium complique toute étude des *mediascapes*, pourtant, comme l'affirme le chercheur, ceux-ci déterminent notre monde au quotidien³⁴³. Lorsque nous nous efforçons d'analyser l'immédiatité des images, il faut nécessairement comprendre que les media des objets ou phénomènes visuels que nous rencontrons – qu'il s'agisse d'un film projeté dans une salle de cinéma, d'une image numérique affichée sur un écran de smartphone ou d'une flaque d'eau étalée sur le bitume et reflétant le ciel – et même tout phénomène capable de faire advenir une image – la lecture publique d'un poème dans une librairie, l'odeur d'un plat tout juste sorti du four qui appelle à nous une série d'images mémorielles ou encore la désagréable sensation d'être suivi dans la rue qui nous pousse à visualiser le redouté rôdeur et à anticiper une hypothétique rencontre – sont indissociables d'un espace. Casetti observe même qu'ils « se confondent, dans un jeu de déterminations mutuelles qui permet aux médias de fonctionner et à l'espace de devenir un terrain d'exercice³⁴⁴ ». En fusionnant de la sorte, les media et l'espace constituent une seule entité parcourue de relations dialectiques qui génèrent tensions et compromis, il y a donc bel et bien une agentivité du *mediascape*³⁴⁵.

Enfin, il faut reconnaître que cette approche immédiate des images s'inscrit manifestement dans le tournant écologique des media et des images mentionné en Préambule. Bien que l'écologie des images n'ait pas connu le même engouement intellectuel que celle des media, quelques auteurs en ont esquissé les ambitions épistémologiques ainsi que la portée critique. Mais avant d'examiner leurs propositions, je dois souligner l'emploi de la formule « écologie des images » de la part de Philippe Parreno lors d'un entretien avec l'historien de l'art Andrea Lissoni en 2016. Il fait alors référence au projet *Siberia*, co-réalisé avec Bernard Joisten et Pierre Joseph en 1988, pour lequel les trois artistes conçoivent un container isotherme installé à l'extérieur du Magasin, centre national d'art contemporain, à

³⁴⁰ On peut citer par exemple, Ferdinand Deligny qui envisage une genèse animale de l'image : « Or, il se pourrait que l'image soit du règne animal... C'est sans doute très vrai : elle est du ressort profond de la mémoire d'espèce et la mémoire d'espèce est quelque chose de commun entre toutes les espèces, y compris l'espèce humaine... ».

Ferdinand Deligny (propos recueillis par Serge Le Péron et Renaud Victor), « Ce qui ne se voit pas », *Cahiers du cinéma*, n° 428, février 1990, p. 50.

³⁴¹ Francesco Casetti, « Les environnements médias entre haute et basse définition », dans *La haute et la basse définition des images : Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Francesco Casetti (dir.), Antonio Somaini (dir.), Éditions Mimésis, coll. « Images, médiums », 2021, p. 248-249.

³⁴² *Ibid.*, p. 248.

³⁴³ *Ibid.*, p. 248.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 249.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 256.

Grenoble ↪ Fig 29, tel un satellite de l'exposition collective « 19&& », qui est pour sa part présentée à l'intérieur du bâtiment³⁴⁶. Selon Parreno, les trois compères s'emparent du concept d'« écosophie³⁴⁷ » de Félix Guattari et évoquent « l'idée d'une écologie des images³⁴⁸ » au cours de leurs discussions. Il est difficile de déterminer si cette expression a bien été employée en 1988 pour définir cette démarche au sein de diverses documentations ou si Parreno la trouve appropriée en 2016, rétrospectivement. Néanmoins, Pierre Joseph décrit ce projet comme « une banque d'images encadrées et auto-éclairées³⁴⁹ » ou encore « un espace comme un laboratoire où les conditions de l'expérience sont prises en charge par les investigateurs³⁵⁰ ». Concrètement, trois types d'imagerie cohabitent : vidéos, Duratrans (film transparent en couleur, de grand format et rétroéclairé, inventé par Kodak) et acryliques sur PVC. Le spectateur est alors confronté à une culture visuelle *froide* – dans le sens où le style des visuels exposés paraît lisse et aseptisé, ce qui est renforcé par les techniques de modélisation tridimensionnelle de l'époque – qui associe visualisations 3D, science-fiction et imagerie industrielle ↪ Fig 30. Et dans la foulée, ils élaborent la même année *Composit* au Crédac à Ivry-sur-Seine, puis *Ozone* en 1989 pour le FRAC Corse avec Dominique Gonzalez-Foerster. Deux projets dans lesquels ils s'emparent des enjeux écologiques, et particulièrement de leurs représentations. Les œuvres n'y sont plus envisagées de manière autonome mais par leurs interpénétrations, sources d'une « situation génératrice³⁵¹ » selon le curateur et critique d'art Éric Troncy. Il y aurait donc bien une pratique et une pensée de l'écologie des images chez ces artistes qui ont investi à la fin des années 1980 la problématique des représentations de l'écologie environnementale et celle des rapports entre les images, les œuvres, les artistes et les spectateurs au sein du milieu de l'exposition. Par ailleurs, le photographe, critique et commissaire catalan Joan Fontcuberta emploie l'expression « écologie visuelle » à l'occasion de la biennale « Le mois de la photo à Montréal : Biennale internationale de l'image contemporaine » qu'il conçoit en 2015 et intitulé « La condition post-photographique ». Selon lui, « la massification de l'image impose une écologie visuelle qui légitime de nouvelles pratiques antiartistiques³⁵² », il considère la saturation d'objets visuels sur Internet autant comme une archive qu'un « compost universel³⁵³ ».

D'un point de vue plus académique, en 2021, Peter Szendy, déjà mentionné auparavant, dresse brièvement une généalogie de cette fameuse formule dans

³⁴⁶ Philippe Parreno (propos recueillis par Andrea Lissoni), « Philippe Parreno in conversation with Andrea Lissoni », dans *Philippe Parreno: Anywhen*, cat. exp., (« Hyundai Commission: Philippe Parreno – Anywhen », Londres, Tate Modern, 4 octobre 2016 – 2 avril 2017), Andrea Lissoni (dir.), Londres, Tate Publishing, 2016, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 61.

³⁴⁷ En 1989, Félix Guattari propose de penser l'écologie à travers trois pans : l'écologie environnementale, l'écologie sociale et l'écologie mentale. L'articulation de ces dimensions est alors appelée *écosophie*. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Éditions Galilée, (1989), 2006.

³⁴⁸ « *the idea of an ecology of images* ».

Philippe Parreno, *op. cit.*, p. 61.

³⁴⁹ Pierre Joseph, « 1988 : Siberia », *pierrejoseph.fr*, [en ligne], consulté le 12/04/2024. URL : <https://pierrejoseph.fr/>

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Éric Troncy, *Le Colonel Moutarde dans la Bibliothèque avec le Chandelier : Textes 1985-1998*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 150.

³⁵² Joan Fontcuberta, « Mot du commissaire », *Le mois de la photo à Montréal : Biennale internationale de l'image contemporaine*, [en ligne], consulté le 02/05/2024. URL : <https://moisdelaphoto.com/wp-content/uploads/2015/04/PRESSE-FRANCAIS-FINAL-WEB.pdf>

³⁵³ *Ibid.*

Pour une écologie des images. Il cite alors l'essai d'Andrew Ross datant de 1992, « The Ecology of Images », au sein duquel le chercheur écossais exprime une critique de la proposition émise par Susan Sontag en 1977 dans *Sur la photographie*. À partir de réflexions sur le rôle des images dans la Guerre du Golfe et plus spécifiquement celles d'une marée noire déversée dans le Golfe persique, Ross décèle comment le traitement médiatique des menaces militaires et celui des menaces environnementales se télescopent et se combinent³⁵⁴. Cette démonstration est alors l'occasion de distinguer les « images de l'écologie » de l'« écologie des images »³⁵⁵. Là où la première approche caractérise « le recours aux images pour raconter des récits écologiques³⁵⁶ », la seconde englobe « l'écologie de l'industrie de l'image elle-même, considérée dans tous ses aspects de production, de distribution et de consommation³⁵⁷ ». La première appelle une analyse du « sens des images³⁵⁸ » et la seconde une analyse de leur « logique narrative et technique³⁵⁹ ». Par cette écologie des images, Ross invite à « considérer l'organisation sociale et économique des images – le processus par lequel les images sont produites, distribuées et utilisées dans la culture électronique moderne – et nous demander s'il y a des arguments écologiques à faire valoir au sujet de ces processus³⁶⁰ ». Il reproche à Sontag sa critique de la surconsommation et de l'addiction aux images Il s'agit d'une « épistémologie idéaliste³⁶¹ » qui établit selon lui un parallèle entre la capacité de charge de notre milieu biologique et celle de notre habitat social³⁶². En bref, selon Sontag, la surproduction et surconsommation des images mettraient en danger notre capacité à maintenir un équilibre de vie sain dans notre environnement culturel. Mais pour Ross, une telle analogie avec notre environnement biologique arrive à ses limites lorsqu'elle conduit le chercheur à oublier les spécificités culturelles des images³⁶³. Et Ross ne met pas dos à dos les deux approches, toute discussion sur l'écologie des images devrait inclure les images de l'écologie car celles-ci peuvent être produites, consommées et utilisées dans la perspective de contrecarrer la destruction du vivant³⁶⁴. Szendy poursuit cette intuition en incluant les retombées environnementales de la fabrication, de la circulation et du stockage des images

³⁵⁴ Andrew Ross, « The Ecology of Images », dans *Visual Culture: Images and Interpretations*, Norman Bryson (dir.), Micheal Ann Holly (dir.), Keith Moxey (dir.), Middletown, Wesleyan University Press, (1992), 1994, p. 325-328.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 328-329.

³⁵⁶ « *the use of images to tell ecological stories* ».

Ibid., trad. de l'anglais par l'auteur, p. 329.

³⁵⁷ « *the ecology of the image industry itself, considered in all its aspects of production, distribution, and consumption* ».

Ibid.

³⁵⁸ « *meanings of images* ».

Ibid.

³⁵⁹ « *narrative and technical logic* ».

Ibid.

³⁶⁰ « *we must consider the social and economic organization of images – the process by which images are produced, distributed, and used in modern electronic culture – and ask if there are ecological arguments to be made about those processes* ».

Ibid., trad. de l'anglais par l'auteur, p. 330.

³⁶¹ « *idealist epistemology* ».

Ibid., trad. de l'anglais par l'auteur, p. 336.

³⁶² *Ibid.*, p. 332.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 336.

numériques³⁶⁵, avant d'étendre sa théorie écologique aux différentiels de vitesses et de temporalités des images, non seulement celles produites par les humains mais aussi par les non-humains³⁶⁶.

Pour ma part, mon étude du terrain des images empruntera la voie dessinée par le groupe de recherche « Cultures visuelles » de l'université de Strasbourg à travers son champ de recherche intitulé « Écologie visuelle », coordonné par Sophie Suma et Benjamin Thomas, qui définit son programme de la sorte :

« L'objectif académique de ce champ de recherche est de définir, mais aussi de promouvoir, un champ de recherche émergeant dans le domaine des cultures visuelles (*visual ecologies studies*). Ainsi, les écologies visuelles visent à étudier le fonctionnement, le comportement et les effets des images au sein d'environnements visuels, médiatiques et/ou artistiques. Comme formes esthétiques, idéologiques, ou historicisées, plusieurs imageries relèvent de cultures visuelles situées et socialisées, embarquées dans des pratiques politiques, qu'il nous faut envisager comme des occasions de saisir la complexité du monde des représentations en tant qu'environnements³⁶⁷ ».

Reconnue à la fois comme « un courant historique de pensée de l'image³⁶⁸ » une approche et un champ d'étude³⁶⁹, l'écologie des images étudiée dans le cadre de ce champ de recherche a nourri mes réflexions sur l'approche immédiate appliquée ici. Tout comme certaines positions relatives à l'écologie des media m'ont permis de penser la présence des media parmi et au travers de nous³⁷⁰. Mais je maintiens la nécessité d'une lecture écologique des images pour répondre aux particularités de leur mode d'existence. En tant qu'événements dialectiques, elles ne sont pas seulement le résultat d'un agencement de pratiques, d'attitudes, d'infrastructures ou de relations aux media et à l'espace, elles dépendant aussi de rapports qu'entretient le regardeur avec son milieu étendu.

³⁶⁵ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, *op. cit.*, p. 34-35.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 35-87.

³⁶⁷ Sophie Suma, Benjamin Thomas, « Écologies visuelles : *visual ecologies studies* », *culturesvisuelles.org*, [en ligne], consulté le 31/03/2024. URL : <https://culturesvisuelles.org/programmes-de-recherche/ecologies-visuelles>

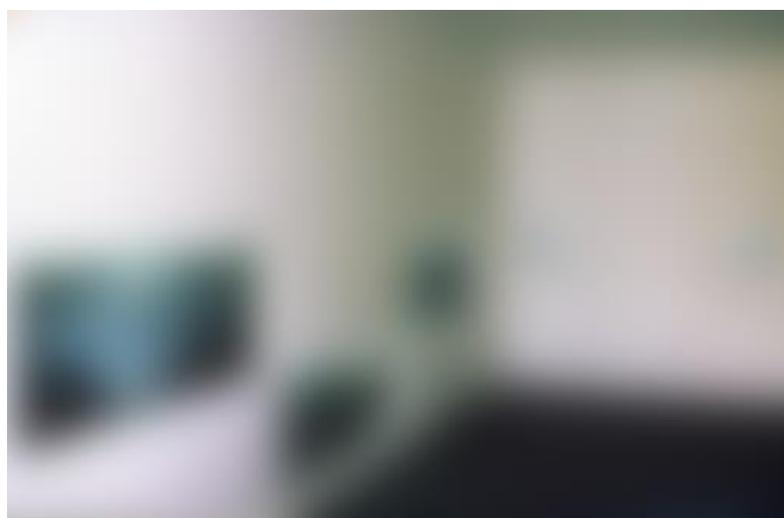
³⁶⁸ Vivien Philizot, Sophie Suma, Benjamin Thomas, « Écologie des images : une anthologie », *culturesvisuelles.org*, [en ligne], consulté le 31/03/2024. URL : <https://culturesvisuelles.org/programmes-de-recherche/ecologies-visuelles/ecologie-des-images-une-anthologie>

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Dans son texte sur la haute et la basse définition des images, déjà mentionné auparavant, Francesco Casetti resitue le débat au sein d'environnements médiaux qu'il nomme *mediascapes*. Il s'insère alors sans détour dans une écologie des media, en affirmant que les *mediascapes* « concernent les conditions environnementales dans lesquelles les médias fonctionnent, les modalités d'accès aux médias, le type d'attention impliquée, la pluralité et la compacité des éléments en jeu, les formes d'agrégation des utilisateurs, les attitudes suscitées, les pratiques demandées, etc. ». Il insiste également sur la nécessité de penser en termes d'infrastructure, c'est-à-dire la manière dont les media restructurent ou produisent de nouvelles configurations géographiques et géopolitiques, aussi bien au niveau local que global. Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 262-263.



↳ **Figure 29** Bernard Joisten, Pierre Joseph et Philippe Parreno, *Siberia*, 1988
Vue de l'extérieur du dispositif mis en place pour l'exposition « 19&& », 1988, Magasin, centre national d'art contemporain, Grenoble, France



↳ **Figure 30** Bernard Joisten, Pierre Joseph et Philippe Parreno, *Siberia*, 1988
Vue de l'intérieur du dispositif mis en place pour l'exposition « 19&& », 1988, Magasin, centre national d'art contemporain, Grenoble, France

Mon enquête sur l'image latente, si elle est constituée de méthodes, d'outils et de concepts inspirés de différents champs, est avant tout *informée* par l'art et sa théorie. C'est pourquoi je me penche sur des pratiques artistiques issues d'une période allant des années 1990 jusqu'au champ de l'art contemporain des années 2020. Durant la décennie 1990, des artistes tels que Philippe Parreno et Pierre Huyghe émergent. Leur travail sert non seulement d'armature à cette thèse mais il permet également d'interroger les théories sur le remploi de Nicolas Bourriaud. Bien que les démarches de l'*appropriationniste* et du *sémionaute*³⁷¹ ne constituent pas le cadre de mes recherches, elles les traversent, tout comme d'autres termes apparus pour proposer un support théorique à ces pratiques, tels que la *culture visuelle post-internet* ou la *condition post-photographique*. L'enjeu de mon travail est de dépasser ces notions flottantes attachées au préfixe *post-*, tout en prenant en compte l'ampleur des discours qu'elles continuent de susciter. En revanche, certaines œuvres affiliées à ces deux expressions permettent de mesurer les transformations majeures de nos cultures visuelles en croisant différentes recherches placées sous l'égide de l'étude de pratiques visuelles. Il est intéressant par exemple de relever la nécessité chez certains artistes de représenter matériellement la métaphore du flot ou de l'avalanche d'images afin de commenter les aspects de leur prétendue dématérialisation. Alors même que cette dématérialisation implique des relations différentes avec les institutions physiques et commerciales de l'art. Je pense notamment à la démarche artistique de Penelope Umbrico qui collecte et arrange sous forme de quadrillages une variété d'objets visuels, avec un intérêt notable pour la photographie vernaculaire, les plateformes de partage en ligne (eBay, Alibaba, Craigslist, Flickr...) et les qualités matérielles des nouveaux médias (moniteurs d'ordinateurs, écrans cathodiques et LCD, circuits imprimés, télécommandes, câbles...) ; à l'exposition « Photographs » imaginée par l'artiste Wang Du qui recouvre en 2007 les murs et le sol de la galerie parisienne Laurent Godin avec pas moins de 50 000 photographies prises par lui-même et ses amis, empilées afin d'imiter des gratte-ciels atteignant une hauteur empêchant le visionnage des clichés ; à l'installation vidéo de Christopher Baker *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008), une grille composée de 5 000 billets de vlogs collectés sur des plateformes de partage telles que YouTube, Facebook et Myspace ; au projet d'Erik Kessels qui imprime toutes les photos téléchargées sur Flickr en une journée dans *24 Hrs In Photos* (2011) ; à l'installation *Perfect Skin IX* (2017) de Grégory Chatonsky et Dominique Sirois pour laquelle des milliers de selfies de Kim Kardashian sont collectées afin de produire une peau étendue, entre le statuaire et le portrait ; ou encore à celle d'Evan Roth qui spatialise l'ensemble des images stockées dans son cache web personnel depuis la naissance de sa seconde fille en 2016 pour l'installation *Since You Were Born* (2019) (2019), parmi tant d'autres.

Si mon corpus prend initialement appui sur des artistes emblématiques de la « décennie 90³⁷² », Philippe Parreno et Pierre Huyghe en tête, c'est aussi parce

³⁷¹ Celui-ci désigne « l'inventeur d'itinéraires à l'intérieur d'un paysage de signes. Se dit d'un artiste dont les œuvres produisent ou matérialisent des parcours singuliers dans le champ culturel ». Apparu dans : Nicolas Bourriaud (dir.), *et al., Playlist*, cat. exp. (« Playlist », Paris, Palais de Tokyo, 12 février – 25 avril 2004), Paris / Paris, Éditions Palais de Tokyo / Cercle d'art, site de création contemporaine, 2004.

³⁷² Formulation empruntée à l'exposition « 1984-1999. La Décennie », qui s'est déroulée du 24 mai 2014 au 2 mars 2015 au Centre Pompidou Metz.

qu'ils peuvent être considérés comme précurseurs de démarches qui réapparaissent dans certaines cultures visuelles actuelles, débordant ainsi le champ de l'art contemporain. Tout mon travail débute d'ailleurs avec *Fleurs*, première vidéo de Philippe Parreno, alors qu'il est encore étudiant à l'École supérieure d'art de Grenoble en 1987. Plan fixe sur un bouquet de fleurs, le film est exposé en tant que tel avant que l'artiste n'envoie des copies aux chaînes de télévision françaises, leur permettant d'utiliser le film gratuitement et sans restriction de droit d'auteur. En 1989, la séquence réapparaît dans le journal météo de Canal + pour illustrer le sponsor Interflora. Parreno revendique cette transformation et ce glissement de contexte dans sa démarche artistique. Un acte qui préfigure déjà des usages contemporains de l'image, devenus peu à peu normes dans une logique de réseau informatique. Mais surtout, un travail de l'imagerie *analogique*, permettant ainsi de décentrer le fameux changement de paradigme – qui nous ferait basculer d'une ère de l'imagerie analogique à celle de l'imagerie numérique – au cœur des discussions théoriques autour de l'image et de la photographie.

Au cours de la décennie suivante, en 1999, Huyghe et Parreno acquièrent un personnage fictif bidimensionnel nommé Ann Lee. Ils l'achètent à une société japonaise de *design character*, Kworks, qui met en vente des personnages *prêts à l'emploi* destinés à l'industrie de l'image – mangas, jeux vidéo, films, animations, publicités, entre autres. Le personnage est accompagné d'une représentation de jeune fille qui exploite le style graphique propre au manga. Huyghe et Parreno partagent ce signe visuel à un groupe international d'artistes, autorisant chacun d'entre eux à réaliser librement des œuvres incluant le personnage. Plus de 25 œuvres et textes sont ainsi produits par plusieurs artistes et auteurs (Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, M/M (Paris) (Mathias Augustyniak et Michael Amzalag), Liam Gillick, François Curlet, Pierre Joseph, Mehdi Belhaj-Kacem, Richard Phillips, Rirkrit Tiravanija, Melik Ohanian, Henri Barande, Joe Scanlan, Douglas Gordon, Lili Fleury, Angela Bulloch, Imke Wagener, Anna Lena Vaney, Stefan Kalmar, Beatrix Ruf, Hans Ulrich-Obrist, Maurizio Lazzarato, Molly Nesbit, Israel Rosenfield, Jean-Claude Ameisen, Maurice Piazola, Jan Verwoert, Kathryn Davis et Luc Saucier) à travers une variété de media (vidéo, peinture, affiche, sculpture...). Ce projet nommé *No Ghost Just a Shell* prend fin lorsque les artistes mettent en scène sa mort/libération en produisant un document légal transférant le *copyright* du personnage à une fondation n'appartenant qu'à elle.

Une autre œuvre occupe une place centrale dans cette thèse, il s'agit du film *Birthday Zoe (Summer 2004)*, réalisé par Parreno durant la même décennie, en 1996, bien que l'action se déroule en 2004. Un "futur" dans lequel une jeune femme appelée Zoe Stillpass fête ses 20 ans. Ce *home-movie* fictionnel est entrecoupé d'authentiques *home-movies* familiaux. La véritable Zoe, alors âgée de 12 ans, participa elle-même à cette fête d'anniversaire d'anticipation puisqu'elle fut amenée à choisir l'actrice qui devait interpréter son équivalent fictionnel plus âgé. Ce film diverge de *Fleurs* (1987) et du projet *No Ghost Just a Shell* (1999-2002). Son contenu visuel n'est pas distribué à d'autres créateurs, ses droits ne sont pas ouverts, aucun détournement n'est attendu. Pourtant, son mécanisme appelle une autre forme de potentialité. Qu'advient-il lors du *réel*/vingtième anniversaire de Zoe ? Cette fiction a-t-elle contaminé le réel ?

Je m'attarderai également sur le travail d'un corpus d'artistes contemporains dont les démarches apportent un éclairage sur les pratiques visuelles mentionnées :

Elaine Sturtevant, Anna Ridler, Evan Roth, Erik Kessels, Dieter Hacker, Eva & Franco Mattes, David Horvitz, Lev Manovich, Gerhard Richter, Ryan Gander, Rachel Sellem, Elki Boerdam, Memo Atken, Penelope Umbrico, Refik Anadol, Trevor Paglen, Anne Delrez, Richard Prince, Dina Kelberman, Eric Watier, Pedro Vélez, Tino Sehgal, Aleksandra Mir, Joséphine Kaepelin, Morgane Britscher, Maxime Marion & Émilie Brout, Thibault Brunet, Ariel Caine ainsi que l'agence Forensic Architecture. J'étendrai ce corpus à des productions artistiques situées au-delà du champ des arts plastiques, avec des films cinématographiques (*Alice dans les villes* de Wim Wenders et *La Caméra de Claire* de Hong Sang-soo), un cartoon (*The Friendly Ghost* d'Izzy Spraber) et des ouvrages de science-fiction (*Cri d'espoir, cri de fureur* de J. G. Ballard, *Les Yeux du temps* de Bob Shaw).

Mais j'articulerai ces analyses d'objets d'art reconnus à celles de manifestations visuelles propres à la culture dite "populaire", à l'industrie du divertissement ou aux images vernaculaires. Il sera notamment question des nombreuses applications commerciales du motif visuel des *Flowers* d'Andy Warhol, du parcours chaotique de certains mêmes, notamment de l'infâme *Pepe The Frog*, de pratiques amatrices de collages photographiques victoriens récemment redécouverts, d'actes de réappropriation imaginaires revendiqués par des femmes (les Suicide Girls et Emily Ratajkowski), de travaux d'arts plastiques réalisés par des collégiens ou encore de l'économie visuelle des images de stock³⁷³.

Ma volonté est de situer le cadre de ma recherche dans des pratiques actuelles et de les replacer dans le contexte d'une généalogie de l'informatique ubiquitaire, des outils technologiques personnels, des images computationnelles, des réseaux de partage de données, des pratiques de co-création, de co-diffusion et plus largement d'une écologie des images et des cultures visuelles contemporaines.

↪ Entretiens

Par souci de cohérence avec l'épistémologie revendiquée ici – élaborer une recherche située et partielle sur le *terrain* des images, en tant que sujets subalternes doués d'agentivité –, j'ai décidé de rencontrer et d'interroger en priorité des individus qui ne se considèrent pas comme artistes plasticiens mais qui sont pourtant directement impliqués dans les enjeux soulevés par certaines œuvres étudiées. J'ai ainsi élaboré une série d'entretiens semi-directifs et ciblés. La difficulté étant alors de ne pas confondre image et individu mais plutôt de trouver le point de jonction dans lequel l'agentivité de l'individu – ou d'un groupe d'individus – s'associe à celle de l'image et ainsi comprendre à quel point les deux se nourrissent – ou s'occulent –, voire même s'il est possible de parler d'*intersubjectivité*. En conséquence, je me suis entretenu avec deux femmes ayant interprétés Ann

³⁷³ Cette formule regroupe des objets visuels (photographies, illustrations, images vectorielles, modélisations 3D ou vidéos) produits dans la perspective d'être employés par de futurs acheteurs pour des contextes discursifs et médiatiques variés. En conséquence, leur esthétique est réputée pour être générique, quelconque, sans aspérité et archétypale. En effet, l'enjeu est de produire des signes suffisamment évidents pour être immédiatement compris et suffisamment ouverts pour pouvoir s'insérer dans des cadres narratifs très différents. Cette imagerie est regroupée dans des banques d'images, et plus particulièrement au sein de catalogues en ligne depuis les années 2000 (Shutterstock, iStock, Dreamstime, Depositphotos, Alamy ou encore Fotolia). Les images de stock ont également pour particularité d'être affiliées à une série de mots-clefs facilitant leur visibilité au sein de moteurs de recherche.

Lee *en chair et en os* pour l'œuvre éponyme de Tino Sehgal. Puis, j'ai mené un entretien de fond avec Zoe Stillpass, la fameuse "Zoe" de *Birthday Zoe (Summer 2004)*. Depuis le tournage avec Parreno, elle est devenue docteure en histoire et théorie de l'art, curatrice, critique d'art, traductrice et chercheuse. Une carrière durant laquelle elle a écrit des textes pour l'artiste français, dont certains constituent le renversement de son expérience en tant que sujet d'une œuvre. Enfin, un entretien avec l'artiste et chercheur Ariel Caine, membre de l'agence Forensic Architecture à l'époque de notre rencontre, permet de penser d'autres agencements collaboratifs entre professionnels de l'art, scientifiques, juristes, maillage associatif et une population soumise à une domination coloniale s'exerçant, entre autres, par le truchement du visuel.

Partie I. **“Fleur” :**
circulation,
contagion,
pollinisation

« À n'importe quelle heure... n'importe où...
Le fleuriste portant cette marque fera livrer à la vitesse d'un télégramme
les fleurs que vous choisirez³⁷⁴ ».

Interflora, texte publicitaire

En matière d'images comme de fleurs, notre cadre épistémique nous conduit à adopter une démarche interprétative valorisant les dimensions esthétiques, sémantiques et symboliques de ce que nous observons. Une image, à l'instar d'une fleur, serait un objet *passif* voué au regard. Les lois de la physique nous apprennent qu'un objet vu diffuse la lumière qu'il reçoit dans toutes les directions, y compris celle de nos yeux. Malgré ce point de rencontre, l'*échange* entre le regardeur et le regardé reste difficile à concevoir ; l'objet en question serait imperméable à notre regard. Notre travail consisterait alors à traiter les informations imprimées sur la rétine, à en tirer éventuellement un plaisir esthétique et à en extraire des significations. Nous serions l'acteur. Les modèles les plus répandus expliquant la circulation des images pourraient tout aussi bien s'appliquer à des artefacts, des produits ou des données. Il en va de même pour les fleurs. Pour qu'une image ou une fleur se retrouve sous nos yeux, il faut nous déplacer ou bien alors imaginer les mécanismes qui lui ont permis de se mouvoir. Elles sont toutes deux incapables de voyager du fait de leurs seules facultés. Qu'il s'agisse de moyens de locomotion, de réseaux de communication ou de distribution de l'énergie, de transactions économiques ou encore d'autoroutes de l'information, toutes ces logiques circulatoires dépendent d'une opération de *réification*. L'objet du déplacement est quantifiable. Il correspond à des unités, peut-être administré, dévié, accéléré ou stoppé. À la faveur de l'organisation d'un marché globalisé, une image peut être envoyée presque instantanément à l'autre bout du monde, et une fleur n'a besoin que de quelques jours, voire de quelques heures, pour passer d'un continent à un autre. Il n'est pas étonnant alors de raisonner en termes de quantité, de s'inquiéter du surplus des images, de leur surconsommation et d'une éventuelle substitution du réel par celles-ci. Mais nous avons introduit auparavant une exigence ontologique : une image est toujours du domaine de l'*expérientiel*, pas seulement de l'empirique. Alors qu'une fleur est avant tout une entité vivante qui a développé des stratégies lui permettant de palier son immobilité. Hypothèse : et si l'analogie *florale*, plutôt que celle du *flux* nous permettait d'envisager un autre mode de déplacement des images ? Sans qu'elle soit incompatible avec une étude matérialiste ou esthétique, cette analogie sera l'occasion d'appréhender autrement nos cultures visuelles. Dans cette première partie, il s'agira d'enquêter sur des régimes médiatiques octroyant une grande place au visuel. Du paysage télévisuel des années 1990 jusqu'aux milieux numériques contemporains, c'est avant tout l'évolution des images techniques qui y sera interrogée, et plus spécifiquement la manière dont les programmes ont changé leur état ainsi que leur temporalité. Je me concentrerai alors sur nos difficultés à concevoir l'échange de grandes quantités d'images et sur la manière dont cette masse nourrit aujourd'hui des dispositifs technologiques capables d'automatiser la génération de signes visuels.

³⁷⁴ Ce texte est tiré d'une affiche publicitaire française réalisée pour la marque Interflora. L'auteur et la date de réalisation sont inconnus.

I.1. L'art pour penser les cultures visuelles

I.1.a. Fleurs : une *metapicture* de l'image latente

Un bouquet de fleurs se dévoile, chacune de ses composantes s'évanouit et reparaît avec le mouvement de l'objectif, dans un aller-retour qui se rejoue sur 52 minutes. Des vagues de vert, d'orange, de rouge et de jaune vibrants noient pédoncules, calices, pétales, pistils et étamines. Le film réalisé en 1987 et bien nommé *Fleurs*³⁷⁵ → Fig 31-36 fonctionne comme une prise de pouls du medium vidéographique dans un silence – uniquement rompu par le vrombissement de la bande magnétique – et un plan séquence digne de la liberté formelle des films expérimentaux de Michael Snow, Peter Gidal ou encore Takashi Itō³⁷⁶. Sans fin ni début³⁷⁷, exempt de prétention narrative, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le film ne cherche pas les contours de son sujet, ni même à l'épuiser, encore moins à l'explorer, ni à se perdre en son sein. Les va-et-vient réguliers, presque automatiques, donnent l'impression de faire émerger progressivement les fleurs du brouillard coloré qui constitue le bouquet. Mais ce mouvement se cantonne tout de même à la surface des fleurs. Pour Zoe Stillpass, une telle rythmique permet à Parreno de faire « éclore sa fleur, tout en faisant apparaître l'acte et la technique du tournage³⁷⁸ ». Cadrées en gros plan, ce sont différentes variétés de fleurs qui se relaient dans la zone de netteté et se retirent parfois pour laisser place à une composition abstraite. Les seuls mouvements – si l'on exclut quelques grésillements de la bande magnétique, peut-être dus à la détérioration du format – sont ceux de la mise au point alternée et des tremblements du cadre. Une critique moderniste y décèlerait sans doute la volonté de l'artiste de déconstruire l'illusion de l'enregistrement filmique, de faire affleurer le medium jusqu'à l'excéder par ses moyens les plus élémentaires : la mise au point trahit le caméscope par le sentiment d'un usage "amateur" – mais manifestement maîtrisé, tant le mouvement produit un effet hypnotique – alors que la durée du plan correspond à la longueur d'une bande magnétique de cassette de V8³⁷⁹, soit 52 minutes. C'est un geste, non pas radical – les expérimentations d'épuisement de l'image-mouvement précèdent largement

³⁷⁵ Je remercie Zoe Stillpass pour m'avoir aimablement mis en contact avec Marie Auvity et Emilien Abibou qui travaillent tous deux pour Philippe Parreno et qui ont accepté de me faire visionner *Fleurs* ainsi que *Birthday Zoe (Summer 2004)*.

³⁷⁶ Dans *La Région centrale* (1971), l'artiste canadien Michael Snow met en place un protocole filmique qui délègue le tournage à un système automatique. Pour *Focus* (1971), l'artiste anglais Peter Gidal, figure importante du London Film-Makers' Co-operative, filme un intérieur bourgeois à l'aide d'un travelling qui en explore mécaniquement les surfaces jusqu'à se conclure par le visage d'une femme en gros plan qui alterne du net au flou par la simple mise au point de la caméra. Et dans *Screw* (1982), l'artiste japonais Takashi Itō filme, dans un jeu de zoom avant et zoom arrière, une projection sur un mur diffusant un œil entrecoupé de visages.

³⁷⁷ C'est l'artiste lui-même qui affiche cette intention.

Voir : *Infra*, p. 108.

³⁷⁸ « *Philippe makes his flower appear to bloom, as well as making apparent the act and technique of filming* ».

Zoe Stillpass, « Remembrance of Things to Come », dans *Philippe Parreno: Anywhen*, op. cit., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 25.

³⁷⁹ Standard vidéo analogique principalement développé par Sony à partir de 1985, la Video 8 ou V8 connaît un certain succès avant d'être écrasée par ses concurrents (notamment la VHS). Sa bande de 8 mm est plus compacte et étroite, ce qui favorisa son usage aussi bien chez les amateurs que les professionnels.

l'apparition du médium vidéographique, sans pour autant lui nier ses spécificités³⁸⁰ – , mais autant redondant que redoutable de par son apparente simplicité. C'est à se demander si Parreno, encore étudiant à l'époque, ne s'amuse pas d'un quelconque double sens. Il faut rappeler que la fleur est le siège des organes reproducteurs de la plante. On sait bien que la reproduction s'effectue par pollinisation et que la fleur a développé une panoplie de stratagèmes pour attirer les insectes, notamment par la valeur colorimétrique de leur corolle, plus ou moins vive. Le jeu de dévoilement par le passage du flou au net pourrait alors prendre la tournure d'un commentaire sur la pulsion scopique du regard si l'on se laissait aller à une analyse d'ordre psychanalytique. Mais la démarche de l'artiste ne s'arrête pas à la production et à l'exposition du film. Parreno envoie par la suite cet enregistrement à un ensemble de chaînes de télévisions et d'organismes publicitaires, prenant le soin de préciser que cet objet visuel est mis à disposition gratuitement, sans restriction de *copyright*. C'est ainsi que deux années plus tard, en 1989, le plan réapparaît en tant qu'habillage pour le journal météo de Canal +, et plus spécifiquement pour son sponsor Interflora ↪ Fig 37³⁸¹. Tronqué pour une durée de quelques secondes³⁸², il est adapté au format cathodique, habillé du logo et du langage visuel de la chaîne, intégré à une grille de programme. Alors que dans sa première manifestation, le film désamorçait l'immédiacie³⁸³ du médium vidéo, ce dernier est à présent transparent. Il serait même tentant d'affirmer que la qualité esthétique du film est dénaturée, dissoute. Le voici donc apprêté au régime de représentation médiatique, et plus précisément au modèle de la publicité télévisée qui occupe une place centrale dans les cultures visuelles médiatiques de la fin des années 1980 et du début des années 1990 en Occident.

³⁸⁰ Pour une remarquable réévaluation du *film* en tant que « manière de penser les images », à la fois émancipée du *cinéma* – et de son appareil technique –, et entendu comme forme non-spécifique et transmédiatique, voir : Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, 2016.

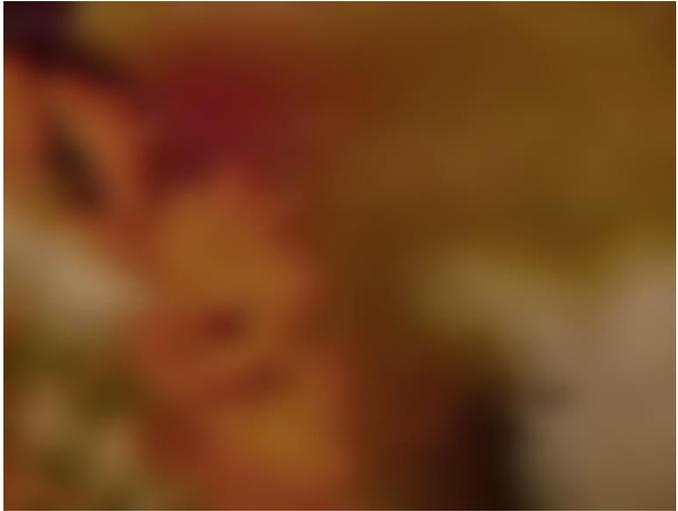
³⁸¹ N'étant pas parvenu à trouver d'enregistrement de cette itération publicitaire – celle-ci est absente des archives de l'INA –, je présente ici l'unique photogramme qui sert habituellement d'illustration dans les monographies de l'artiste ↪ Fig 37, ainsi que le jingle météo diffusé entre 1992 et 1995 sur Canal + ↪ Fig 38, et pour finir un autre habillage météo pour Interflora datant de 1991 ↪ Fig 39. Je relève également que les traces de cette œuvre – qu'il s'agisse de la vidéo d'origine ou de son remploi par Interflora – sont difficiles à exhumer. À titre d'exemple, lorsque je démarre cette enquête en 2017, quelques visuels sont accessibles sur Internet. Sept ans plus tard, plus aucun ne ressort des moteurs de recherche en ligne. Le projet ayant été réalisé alors que Parreno est encore étudiant, nous pouvons supposer qu'il est moins mis en avant. Cette rareté – paradoxale à l'ère des réseaux numériques – a également pour conséquence de renforcer son aura en tant que "première œuvre" et de distinguer cette démarche artistique des pratiques de détournement ou de remploi massivement présentes en ligne. *Fleurs* était réservée aux professionnels des médias et au monde de l'art, pas au grand public.

³⁸² Cette estimation se base sur les habillages publicitaires présents sur la chaîne la même année et plus particulièrement pour le sponsor UAP dont le générique météo duré à peine sept secondes.

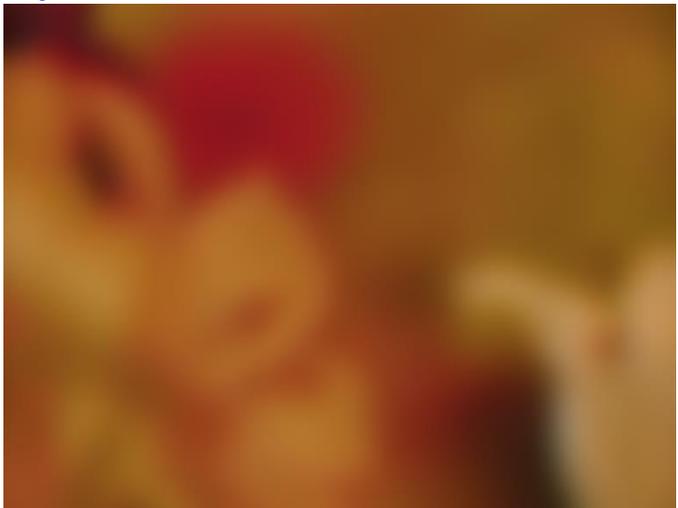
³⁸³ La logique de l'*immédiacie* « vise à rendre le médium aussi transparent et invisible que possible ».

Yves Citton, « Immédiarité intra-active et intermédiarité esthétique », *op. cit.*

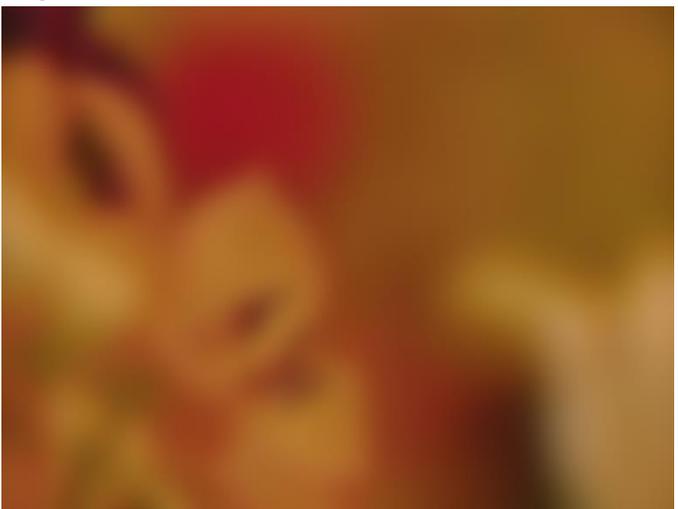
On doit le concept à Jay David Bolter et Richard Grusin dans : Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, (1999), 2000, p. 33-34.



↳ Figure 31



↳ Figure 32



↳ Figure 33



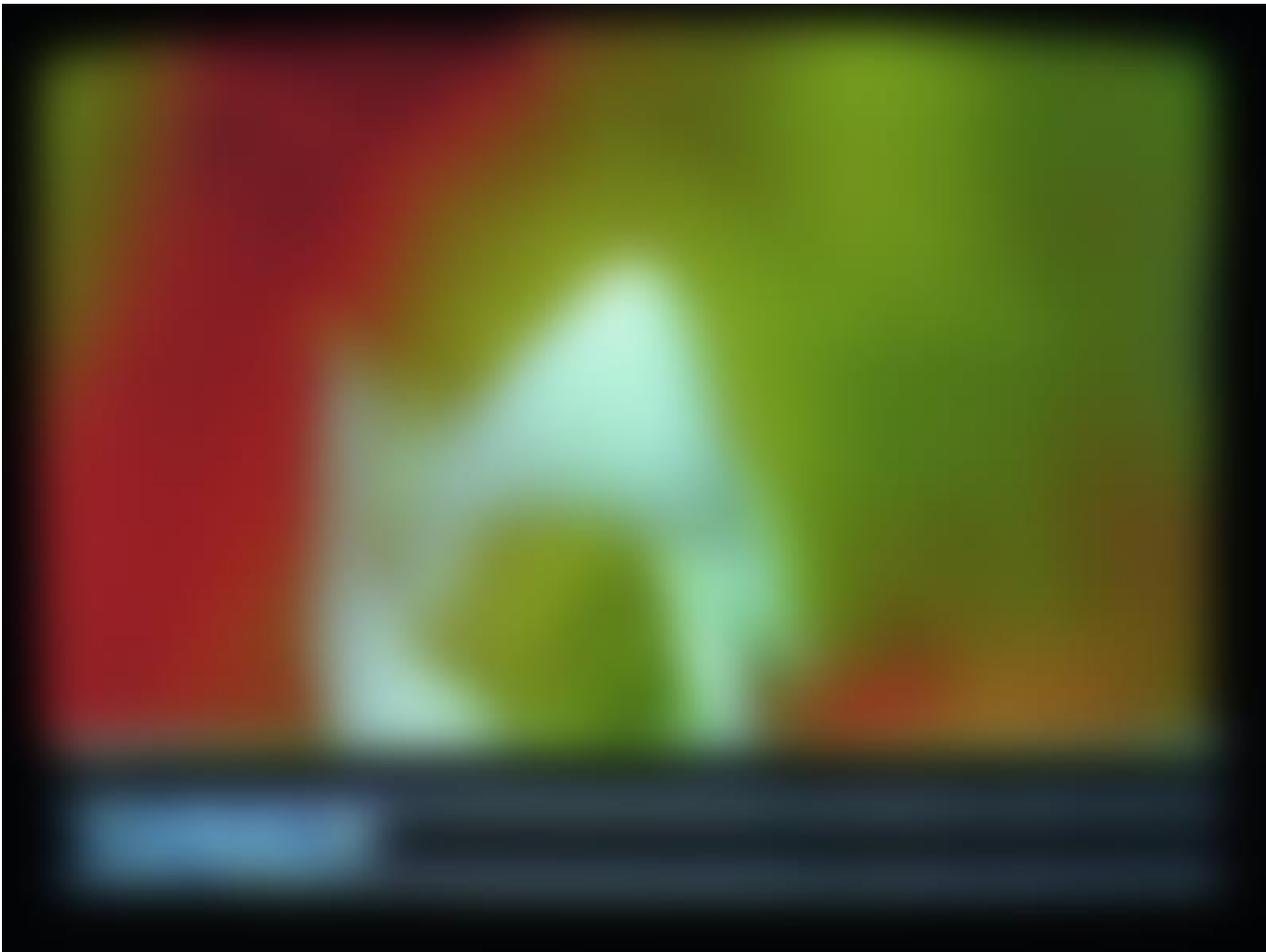
↳Figure 34



↳Figure 35

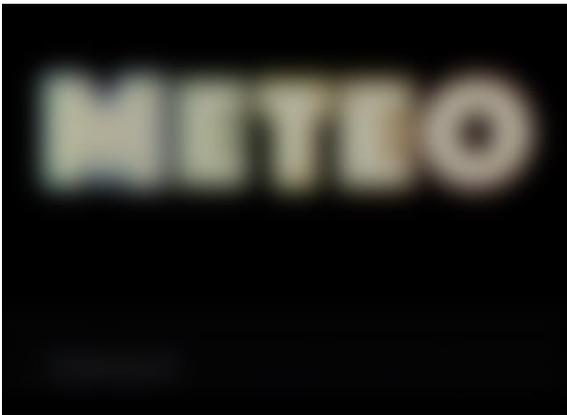


↳Figures 31-36 Philippe Parreno, *Fleurs*, 1987
Photogramme de vidéo, video 8 transféré en DCP, 52 min, couleur, muet



↳Figure 37 Philippe Parreno, *Fleurs*, 1987

Photogramme d'un habillage publicitaire diffusé sur la chaîne Canal + (1989)
Format d'origine : video 8 transféré en DCP, 52 min, couleur, muet



↳Figure 38 Photogramme du jingle du programme météo diffusé sur la chaîne de télévision Canal + de 1992 à 1995



↳Figure 39 Photogramme de l'habillage publicitaire (Interflora) du programme météo diffusé sur la chaîne de télévision Canal + en 1991

La nouvelle vie de *Fleurs* s'inscrit pleinement dans l'intention de l'artiste comme le confirme Parreno lui-même dans un entretien avec Andrea Lissoni : « L'image était complètement dénuée de sens – les fleurs, le changement de focale, l'absence de début ou de fin – et en leur [les chaînes de télévision] demandant d'accepter l'image et de la diffuser, je [je souligne] l'ai transformée. (...) Le contexte donnait donc un sens à l'œuvre³⁸⁴ ». Le but ne semble pas être de remettre en question l'autorité de la rhétorique commerciale, ni d'infiltrer l'imaginaire hertzien, ni même de s'approprier la réalité du médium télévisé comme Chris Burden a pu le faire à travers son détournement d'un programme de télévision locale – et de sa présentatrice – pour *TV Hijack*³⁸⁵ (1972) ou avec son achat de plages publicitaires dans la série *TV Commercials*³⁸⁶ (1973-1977)³⁸⁷, encore moins de prendre le contrôle de la télévision au nom d'une diffusion culturelle ouverte au plus grand nombre tel que Gerry Schum la défendait³⁸⁸ ou comme pouvait en témoigner l'émission de télé expérimentale *The Medium is the Medium*³⁸⁹ (1969) à laquelle ont participé Alan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock et Aldo Tambellini. Il n'y a pas ici de stratagème de sabotage ou d'élan

³⁸⁴ « *The image was completely meaningless – the flowers, the changes of focus, the lack of any beginning or ending – end by asking them to accept the picture and broadcast it, I transformed it. (...) Then it became the backdrop for a weather report sponsored by Interflora. So the context was providing a meaning to the work* ».

Philippe Parreno (propos recueillis par Andrea Lissoni), « Philippe Parreno in conversation with Andrea Lissoni », *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 68.

³⁸⁵ En janvier 1972, Phyllis Lutjeans demande à Chris Burden de réaliser une pièce pour une chaîne de télévision locale. Après plusieurs propositions déclinées ou censurées par la chaîne, Burden accepte un entretien télévisé. L'artiste arrive au studio avec une équipe de tournage afin de produire son propre enregistrement vidéo. Pendant l'enregistrement, il réclame une diffusion en direct. Au cours de l'entretien, Lutjeans demande à Burden d'évoquer les pièces qu'il pensait réaliser. Burden répond par une démonstration de *détournement de télévision* (*TV Hijack*). Il menace de mort Lutjeans, à l'aide d'un couteau maintenu sous sa gorge, si la transmission en direct venait à être stoppée. À l'issue de l'enregistrement, il demande la cassette et détruit la bobine. Il offre alors en échange son propre enregistrement – comprenant la destruction de la cassette – mais le directeur de la chaîne refuse. Propos de Chris Burden tirés de : Peter Noever (dir.), *et al.*, *Chris Burden: Beyond the Limits*, Ostfildern, MAK Cantz Verlag, 1996, p. 132.

³⁸⁶ Entre 1973 et 1977, Chris Burden achète des créneaux publicitaires afin de diffuser une série de quatre publicités télévisées ponctuant les programmes réguliers d'une chaîne de télévision locale par des vidéos considérées comme étranges ou dérangeantes dans le contexte de la grille des programmes habituels de la chaîne. La première de la série, *TV Ad* (1973), consiste en un enregistrement vidéo noir et blanc d'une performance qu'il réalise la même année, *Through the Night Softly*, à l'occasion de laquelle il rampe sur le ventre, ligoté, à travers des débris de verre éparpillés sur le sol d'un trottoir de Los Angeles. L'enregistrement est introduit par un encart textuel comprenant le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre. Cette publicité est diffusée cinq fois par semaine pendant quatre semaines sur KHS-Channel 9 à Los Angeles.

³⁸⁷ Dieter Daniels, « Television—Art or Anti-art?: Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s », *Media Art Net*, [en ligne], trad. de l'allemand vers l'anglais par M. Robinson, publié en 2004, consulté le 05/08/2022. URL :

http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/1/ Cité par : Nick Stillman, « Do You Believe in Television?: Chris Burden and TV », *east of borneo*, [en ligne], publié le 10/10/2010, consulté le 05/08/2022. URL : <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/>

³⁸⁸ « *The only chance for Fine Arts I see is the deliberate use of the medium TV* ».

Gerry Schum, « Letter to Gene Youngblood », dans *Videokunst in Deutschland : 1963-1982*, Wulf Herzogenrath (dir.), Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, (1969), 1982, p. 64. Cité par : Dieter Daniels, *op. cit.*

³⁸⁹ *The Medium is the Medium* est une collaboration entre la télévision publique et l'art vidéo étasuniens. En 1969, WGBH-TV à Boston demande à six artistes de produire des pièces originales pour la télévision. Les artistes en question explorent à travers leurs œuvres les potentiels du dispositif technique et médiatique ainsi que ceux de la retransmission en direct, tout en proposant une critique de la communication en réseau et des situations médiatisées par la télévision.

utopiste, pas de posture "anti" ou "pro" télévision. Les expérimentations formelles, sociotechniques et pleines d'espoir des années 1960 ainsi que les appropriations médiatiques dérangeantes de Burden durant les années 1970 ont laissé place à un travail de la latence chez Parreno, comme le commente Zoe Stillpass : « Il ne s'agissait pas d'une critique ironique, comme celles si répandues dans l'art de l'époque, de la marchandisation de la télévision, ni d'un deuil de la perte de l'original ou de l'authentique. Il s'agissait plutôt d'une célébration d'un futur ouvert³⁹⁰ ».

Or, au même moment, la culture visuelle télévisée occidentale est marquée idéologiquement par le néo-conservatisme décomplexée de Reagan et Thatcher. Aux États-Unis, l'emprise des *networks* est gonflée par la publicité³⁹¹ et l'arrivée d'un nouveau format, le vidéo-clip. Depuis les années 1920, la télévision en tant que média de masse se développe différemment aux États-Unis et en Europe : aux États-Unis les stations sont privées et financées en majorité par la publicité alors qu'en Europe elles sont nationalisées et orientées vers des programmes aux tendances culturelles et politiques plus affirmées³⁹². C'est précisément durant les années 1980 que le modèle américain perce en Europe jusqu'à son triomphe³⁹³. Canal + symbolise justement cette transformation puisqu'il s'agit de la première chaîne privée à péage en France³⁹⁴, lancée le 4 novembre 1984 par Havas Group, une agence de publicité et de conseil en communication. Le geste de Parreno s'inscrit dans ce contexte, alors que les entreprises privées commencent à faire incliner le modèle européen. On peut ainsi légitimement se demander si la proposition aurait connu la même trajectoire une décennie plus tôt, sans la sphère d'influence de fonds privés, sans l'appel d'air provoqué par l'ouverture d'un marché national – pris dans une logique idiote de bénéfices, propulsant automatiquement un objet visuel gratuit dans un calcul avantageux. Burden achète du temps d'antenne, Parreno le troque contre les droits sur sa production visuelle. La circulation de *Fleurs* est supportée par une forme de transaction. S'il ne s'agit pas d'une commodification du signe visuel, il est difficile de parler de *don*. La frontière entre valeur d'échange et valeur d'usage est mince. L'œuvre de l'artiste est extensive grâce au mécanisme de distribution des productions télévisuelles privées, sinon elle serait maintenue dans un état de latence au même titre que les projets de Jaar ou d'HadjiThomas & Joreige évoqués en Introduction. Mais cette adhésion à une mécanique libérale n'enlève rien aux qualités idéelles et esthétiques de l'œuvre. Elle la réinsère même dans une expérience "ordinaire", épousant un désir avant-gardiste de faire tomber les barrières entre *art* et *vie* : le bulletin météo participe aussi de notre vie quotidienne. Or, notre expérience ne s'en retrouve pas intensifiée et il n'y a pas de surplus attentionnel engendré chez le téléspectateur,

³⁹⁰ « *This was not ironic critique, like those so prevalent in art at that time, of the commodification of television; nor was it mourning the loss of the original or the authentic. Rather, it was a celebration of an open future* ».

Zoe Stillpass, « Remembrance of Things to Come », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 26.

³⁹¹ Jacques Mousseau, « La télévision aux USA », *Communication et langages*, n°63, 1|1985, p. 116.

³⁹² Dieter Daniels, *op. cit.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Pierre Lescure, président-directeur général de Canal + entre 1994 et 2002, déclare de manière lucide : « Je crois que le paysage français des grandes chaînes va peu à peu se rapprocher du schéma américain. Sur les networks, les films sont saucissonnés par la pub, et même charcutés tout court. Ce qui fait l'identité des grandes chaînes généralistes, ce sont les talk-shows, et, en fiction, les séries et les soaps. Au fond, la diffusion des films de cinéma sur les chaînes en clair est contre nature ». Pierre Lescure (propos recueillis par Jean-Michel Cedro), « Entretien avec Pierre Lescure », *Le Film français*, n° 2741, 2 octobre 1998, p. 33.

c'est même le contraire, l'œuvre est liminale. Le téléspectateur de l'époque ne l'a certainement pas remarquée. Elle était par définition un arrière-plan, un habillage, une décoration, un support – probablement une surface visuelle plutôt qu'une image dans cette circonstance. Contrairement à ce que l'on pourrait escompter, l'œuvre n'entre pas sur le terrain d'une lutte pour l'attention – comme le font les *TV Commercials* par exemple –, un terrain qui semble pourtant être celui de la télévision. Ce n'est d'ailleurs pas ce que recherche Parreno. En revendiquant ce déplacement comme partie intégrante du processus artistique, l'intérêt ne réside pas dans l'opportunité de transfigurer le sponsor en œuvre d'art qui s'ignore mais bien de déclarer que la latence et la performativité de l'image incarnent son geste artistique. La capacité à agir de l'image et l'ensemble de ses hypothétiques futurs constituent *Fleurs*. En cela, Parreno nous offre une *metapicture* de l'image latente, il nous demande de modifier notre perspective sur l'image. Stillpass le signifie également à sa manière : « C'est [*Fleurs*] devenu un acteur du monde³⁹⁵ ». Bien que cette affirmation puisse être nuancée par le rôle prévalant des conditions de diffusion de l'image en régime médiatique comme le repère Nicolas Brulhart :

« Le parcours de l'image active le dispositif médiatique, qui, en attribuant une place adéquate à l'image, devient performant, ou se révèle comme actif. [...] L'assignation à une place des images par une autorité qui n'est pas celle de l'auteur permet de révéler cette assignation comme une disposition et rend visible une association "inconsciente" ou "automatique" des représentations dont aucun sujet ne peut être tenu pour responsable. Le sujet n'est plus actant, que ce soit l'artiste ou le spectateur, mais ce sont les mécanismes de disposition des images qui par leur performance produisent des sujets³⁹⁶ ».

La question de savoir si une agentivité est reconnue ici à l'artiste³⁹⁷, au (télé)spectateur, à l'image, au medium ou au média serait à reformuler à l'éclairage de la théorie de l'acteur-réseau : tous sont *actants* et constituent un *réseau*. Comme le discerne Yves Citton, nous évoluons entre les images et leurs circulations « nous constituent en même temps qu'elles nous traversent³⁹⁸ ». C'est la description de leurs médiations qui m'anime ici.

I.1.b. De quelques critiques d'une culture télé-visuelle

La théorie des media et de la communication ainsi que la sociologie des médias sont imprégnées de perspectives antinomiques et de positions tranchées sur la télévision en tant que medium et média. Dès l'apparition de la télévision, la recherche s'oriente d'abord vers l'analyse de ses effets et la critique d'une communication unidirectionnelle et verticale³⁹⁹. La question du pouvoir des médias

³⁹⁵ « *It has become an actor in the world* ».

Zoe Stillpass, *op. cit.*

³⁹⁶ Nicolas Brulhart, « Comment faire d'un artiste contemporain un auteur de cinéma ? : L'hommage de Locarno à Philippe Parreno », *Décadrages : Cinéma, à travers champ*, n° 18, 2011, p. 110.

³⁹⁷ Sur ce point, Zoe Stillpass affirme que le choix de filmer un plan-séquence d'une durée équivalente à celle du support d'enregistrement permet de réduire au minimum l'agentivité du réalisateur.

Zoe Stillpass, *op. cit.*, p. 25.

³⁹⁸ Yves Citton, *op. cit.*

³⁹⁹ Grégory Derville, « Le pouvoir des médias... selon les classiques de la "com" », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 130-135.

– et par extension de leur domination – est d’autant plus prégnante alors que la télévision se voit requalifiée de « média de masse » durant les années 1950-1960⁴⁰⁰. Elle est même explicitement pointée du doigt par certains. En tant que vecteur d’une dépossession et d’une atomisation sociales pour Jean Baudrillard : « (...) la TV, c’est, par sa présence même, le contrôle social chez soi⁴⁰¹ », « elle est *la certitude que les gens ne se parlent plus*, qu’ils sont définitivement isolés face à une parole sans réponse⁴⁰² ». Alors que Marshall McLuhan l’inclut dans une « révolution de l’information » qui détermine une participation du receveur, une communication à l’échelle globale : « Dans l’environnement d’information instantanée, l’auditoire se mue en acteur, les spectateurs, en participants. Sur le “vaisseau spatial” ou sur le “théâtre global”, l’auditoire et l’équipage se changent, de consommateurs qu’ils étaient, en producteurs. Ils essaient de programmer l’événement plutôt que de se contenter de l’observer⁴⁰³ ». Pour Hans Magnus Enzensberger, cette révolution médiatique est encore à l’état de jachère en 1970 :

« Pour la première fois dans l’histoire, les media rendent possible la participation des masses à un processus productif social et socialisé, dont les moyens pratiques sont entre les mains des masses elles-mêmes. En les utilisant de la sorte, les moyens de communication, qui jusqu’à présent n’ont pas mérité ce nom, deviendraient les leurs. Dans leur forme actuelle, des équipements comme la télévision ou le cinéma ne servent pas la communication mais l’empêchent⁴⁰⁴ ».

Selon l’auteur allemand, les media électroniques recèlent véritablement un « pouvoir de mobilisation⁴⁰⁵ ». Il faut pour cela les reconfigurer en tant que media de communication plutôt que de distribution, car le problème d’une réciprocité entre transmetteur et receveur n’est pas d’ordre technique – les techniques électroniques sont autant des transmetteurs que des receveurs – mais bien politique⁴⁰⁶. La télévision est aussi régulièrement opposée au cinéma. Elle serait le lieu d’un spectacle diffusé en continu et entraînerait une pulsion scopique ainsi qu’une déréalisation du monde avec l’avènement du direct. Son dispositif organiserait un flot d’images qui déposséderait le téléspectateur de toute agentivité : les images s’enchaînent, c’est le principe même de la télévision en continu, du découpage en

⁴⁰⁰ Myriam Montagut-Lobjoit, « La télévision au prisme des TIC : Pratiques et perspectives », *Les Cahiers du numérique*, vol. 6, n° 2, 2010, p. 99-121.

⁴⁰¹ Jean Baudrillard, « Requiem pour les media », dans *Pour une critique de l’économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1972, p. 211.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Marshall McLuhan, *D’œil à oreille : La nouvelle galaxie*, Paris, Éditions Denoël, (titre original : *Essays (Processus and Media)*, Montréal, Éditions Hartubise HMH), 1977, trad. de l’anglais par D. De Kerckhove, p. 167.

⁴⁰⁴ « *For the first time in history, the media are making possible mass participation in a social and socialized productive process, the practical means of which are in the hands of the masses themselves. Such a use of them would bring the communications media, which up to now have not deserved the name, into their own. In its present form, equipment like television or film does not serve communication but prevents it* ».

Hans Magnus Enzensberger, « Constituents of a theory of the media », *Monoskop*, [en ligne], 1970, consulté le 07/08/2022, trad. de l’anglais par l’auteur, p. 15. URL :

https://monoskop.org/images/c/c2/Enzensberger_Hans_1970_Constituents_of_a_Theory_of_the_Media.pdf

⁴⁰⁵ « *Mobilizing power* ».

Ibid.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

grilles de programmes. Le cinéma quant à lui mettrait le spectateur face à une altérité, procéderait d'une expérience esthétique lui demandant de suspendre son principe de catégorisation du réel. Pour Jean-Louis Comolli, « le cinéma suspend le monde qu'il nous rend présent⁴⁰⁷ ». Le théoricien du cinéma reformule la qualité de participation prêtée aux « dispositifs télé-visuels⁴⁰⁸ » par McLuhan en un impératif de *maîtrise* :

« [...] le *cinéspectateur* est menacé d'obsolescence. Trop lent, trop compliqué, trop émotif, trop sentimental, trop naïf. Le temps est à la maîtrise. Avec les jeux, les émissions de télé-réalité, avec la publicité et les sondages qui la propagent comme liant social, avec la généralisation du zapping jusque dans l'usage des films transférés en DVD, le spectateur du moment présent est invité à *plus de maîtrise*. Le triste royaume des *non-dupes* s'ouvre à lui⁴⁰⁹ ».

Parreno rejoue cette organisation du rapport au réel qu'entretiennent ces deux médias dans certaines de ses déclarations : « Le cinéma permet de dépasser le prétendu regard objectif que porte la télévision sur la réalité, sa soi-disant position distanciée quant aux événements⁴¹⁰ ». Pourtant, son intérêt pour les formes télévisuelles dites "populaires" transparaît dans de nombreuses propositions : en 1994, pour la performance *L'homme public / Partie 2*, il demande à l'imitateur Yves Lecoq de raconter à l'audience l'histoire de l'*anime Dragon Ball* tout en imitant tour à tour Johnny Halliday, le présentateur télé Patrick Poivre d'Arvor ou encore des hommes politiques français de l'époque (Jacques Chirac, Édouard Balladur, Bernard Tapie...) ; en 1991 pour *No More Reality, 180 frames from Twin Peaks, a TV series directed by David Lynch*, il installe dans un parc un panneau indiquant l'entrée de Twin Peaks, la ville fictive tirée de la série télévisée éponyme de David Lynch ; en 1998 pour *Some Products*, il s'inspire des codes du vidéo-clip et de la publicité télévisée pour mettre en dialogue des produits disparus du marché et un album de musique ; et bien sûr en 2005 avec Douglas Gordon, pour *Zidane. Un portrait du 21^{ème} siècle*, il mobilise une équipe de tournage et d'importants moyens techniques pour filmer le joueur de foot Zinedine Zidane lors de la finale de la coupe du monde de 2006, interrogeant ainsi la figure du joueur en tant que motif visuel médiatique. S'agit-il pour autant d'une réhabilitation de la culture populaire (les publicités, le football, les vidéo-clips, les *animes*, les séries télévisées, etc.) par le levier de l'art contemporain ou bien d'un parti pris au cœur de l'opposition entre *high culture* et *low culture* ? Si l'artiste participe bien d'un changement de références acceptées dans le cadre institutionnel de l'art, il s'agit aussi d'un travail de glissement de contextes, de réactivation de motifs, de signes, de discours ou d'images. Sa démarche trouble les systèmes de représentation et les situations d'énonciation pour *re-mettre* en circulation le spectateur au sein d'un espace *trans*-médial. La dimension collaborative de son travail et l'échange avec d'autres artistes, ou tout simplement d'autres individus, sont régulièrement mis en avant par les critiques et

⁴⁰⁷ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, op. cit., p. 702.

⁴⁰⁸ Jean-Louis Comolli (propos recueillis par François Roussel), « Entretien avec Jean-Louis Comolli : La pensée dans la machine », *Rue Descartes*, [en ligne], n° 53, 3|2006, publié le 01/12/2007, consulté le 07/08/2022, p. 72-100. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-72.htm>

⁴⁰⁹ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, op. cit.

⁴¹⁰ Philippe Parreno (propos recueillis par Hans Ulrich Obrist), dans *Conversations*, vol. 1, Hans Ulrich Obrist, Paris, Manuella Éditions, 2008, p. 335.

les commentateurs⁴¹¹. Il semble que cette pratique méta-discursive s'étende également à l'image, considérée non plus comme une forme prédéterminée par son medium ou subordonnée à son agencement médiatique mais comme une entité capable de les excéder et de se mouvoir par des coopérations avec d'autres actants pris dans un état d'immédialité, c'est-à-dire « dans/parmi/entre les media⁴¹² ».

Le lieu commun critique d'un pôle décisionnaire aiguillé vers la toute-puissance de la télévision persiste néanmoins. Je note que l'agentivité de l'image reste le parent pauvre des discours sur *Fleurs* malgré la déclaration d'indépendance formulée par Stillpass. L'acte inaugural de l'artiste ainsi que les conditions médiatiques, économiques et techniques de distribution de l'image sont loués, et c'est leur concaténation qui "libérerait" le signe, lui conférant une puissance d'agir. Or, *Fleurs* fonctionne comme une balise qui révèle la disposition d'une image à circuler en milieu médiatique. Certes, elle repose sur la capacité des médias de masse à faire feu de tout bois, à recycler de l'information, des signes, des idées, des motifs, à abstraire et à mettre en circulation. C'est même une forme de renversement du détournement situationniste, une appropriation marchande des enseignements de la Pictures Generation à laquelle nous assistons. De quoi soupçonner une involution du champ des possibles concédée au signe visuel. La boucle semble bouclée. Je ne prétendrai pas que l'image circule de son propre chef, néanmoins, j'émetts l'hypothèse que cet actant dispose de qualités qui participent à une "vie des images".

I.1.c. Pollinisation des images

En tant qu'image, *Fleurs* affiche des caractéristiques formelles qui ne peuvent être attribuées uniquement aux choix de son créateur. Il y a effectivement le schème intellectuel que Parreno a intentionnellement mis en forme mais l'image ne coïncide pas *ipso facto* avec l'agencement sémantique ainsi produit. Revenons alors à son contenu. Le cadrage resserré sur des fleurs difficiles à identifier, la durée inhabituellement longue, la constance de son plan séquence, tous ces éléments semblent appeler une mise en relation, l'élaboration d'une narration, la mise en perspective d'un contexte. Pour reprendre l'hypothèse de Mitchell : nous *désirerions* dans l'image ce qu'elle ne parvient pas à montrer, et c'est précisément cette impuissance qui lui conférerait tous ses pouvoirs sur nous⁴¹³. *Fleurs* éveille en nous le besoin de lui donner une cohérence interne, mais aussi un cadre, un contre-champ, une forme d'appartenance à un sens commun. À la manière des images de stock, aujourd'hui monnaie courante dans notre économie visuelle et sur lesquelles je reviendrai en Partie III, il s'agit d'une imagerie *moyenne*, elle n'exprime pas de singularité ni d'aspérité, elle est prête au emploi. Simple, brute, générique, explicite ("une fleur est une fleur est une fleur..."), elle se conjugue parfaitement à une digestion des mécaniques publicitaires. Et si, précisément, sa capacité d'agir résidait à cet endroit ?

J'ai relevé précédemment la douce ironie de dévoiler et, dans le même mouvement, d'occulter des organes reproducteurs en gros plan à la télévision. Bien

⁴¹¹ Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p. 330.

⁴¹² Yves Citton, *op. cit.*

⁴¹³ William John Thomas Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », *op. cit.*, p. 229.

que le travail de décodage de ce choix ou encore l'interprétation des symboles convoqués ne m'intéresse pas ici, le sujet de la reproduction sexuée pourrait bien nous mettre sur la piste d'une autre théorie de la circulation des images que je nommerai théorie de la *pollinisation des images*. Ancrée dans le sol, une plante à fleur peut s'autoféconder – on parle d'autopollinisation – ou bien faire appel à un intermédiaire afin de se reproduire. Cet état de fait ne signifie pas qu'elle est impuissante. La fleur possède deux vecteurs de pollinisation externe : *abiotique* (par l'eau, le vent...) et *biotique* (par les oiseaux, les insectes...). Dans le cadre de ce second cas, la fleur a mis en place une relation de *mutualisme* entre le pollinisateur et elle-même. Elle contribue à nourrir le pollinisateur par son nectar et en échange celui-ci participe au transport du pollen. La fleur attire les pollinisateurs par une gamme de différents moyens : sa fragrance, ses couleurs, la promesse d'une récompense en nectar et en pollen, elle est même capable de produire des leurres olfactifs ou visuels, voire de piéger un insecte. *Fleurs* pourrait alors nous permettre de penser la circulation de l'image sous un autre mode que ceux traditionnellement employés : l'appropriation et le détournement – qui reposent sur l'intentionnalité d'un individu ou groupe d'individus –, la copie – valorisant une reproductibilité technique –, ou encore la contagion – que j'examinerai en Partie II. Ici, l'image appelle une appropriation médiatique, et cette dernière lui permet de se disséminer, non pas de se répéter mais plutôt de perdurer sous d'autres incarnations matérielles et à l'orée de nouvelles relations intersubjectives. Ce rapport entre de multiples actants et acteurs (l'image, l'artiste, le média, les spectateurs) pourrait alors constituer une relation de mutualisme entre l'image et son agencement médiatique. Plutôt que considérer *Fleurs* en se focalisant sur les enjeux habituels de reproduction technique, d'originalité, de mort de l'auteur ou de glissement de contexte, il semble plus fécond de suivre l'image sur son terrain. Par son auctorialité performative, Parreno sous-entend que chaque nouvelle apparition de l'image – et le réseau balisé par ses trajectoires – sera comprise dans sa démarche artistique. Il s'agit là d'une ontologie diachronique de l'art et de l'image. L'artiste entrevoit la latence de l'image et en fait dans une certaine mesure le sujet de l'œuvre.

Si l'analogie de la fleur afin de penser les mécanismes de dissémination de l'image semble naturelle, c'est sans doute aussi parce qu'elle s'insère dans une importante généalogie de la fleur considérée en tant que motif iconographique. La tradition de l'herbier, par exemple, remonte au moins jusqu'au XV^e siècle avant de revêtir, dès le XVI^e siècle, la forme que nous lui connaissons aujourd'hui – avec les herbiers de Jean Girault, Ulisse Aldrovandi ou encore Andrea Cesalpino⁴¹⁴ puis de se systématiser davantage au travers de nomenclatures élaborées, comme c'est le cas pour l'herbier de Joseph Pitton de Tournefort, considéré comme le premier « herbier historique »⁴¹⁵. Cette pratique a ceci de singulier qu'elle ne *reproduit* pas la plante en question mais incorpore un de ses spécimens directement dans un volume. La logique d'échantillonnage, d'annotation, de description et de conservation permet d'emblée de comprendre que l'intérêt pour le monde végétal et notamment pour les fleurs n'est pas exclusivement d'ordre formel ou symbolique. Il s'agit aussi de *curation*, par exemple de la reconnaissance et de la classification de plantes médicinales, de la transmission d'un savoir-faire ancien, à la fois dans le

⁴¹⁴ Jean-Baptiste Saint-Lager, « Histoire des Herbiers », *Annales de la Société botanique de Lyon*, t. 13, « Notes et Mémoires – 1885 », 1886, p. 29-68.

⁴¹⁵ Jean-Claude Jolinon, « Les herbiers historique du Muséum et la flore parisienne », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 39-2, 1997, p. 94.

temps mais également dans l'espace. Un herbier confère aux botanistes une chance d'étudier des espèces du monde entier. Pourtant les ouvrages de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928) ↪Fig 40 et *Wundergarten der Natur* (1932), rompent avec cette ambition scientifique. Cet ancien étudiant de l'École des Arts Décoratifs de Berlin produit des herbiers photographiques afin de démontrer l'harmonie formelle du monde naturel. Sa démarche permet d'appréhender un glissement dans la pratique de l'herbier : celui de l'échantillonnage vers la reproduction d'une plante. Pour Blossfeldt, l'enjeu n'est plus celui de l'étude botanique mais la création de répertoires de formes destinées à inspirer les artistes et artisans de son époque. Ces milliers de photographies vont ainsi alimenter l'architecture et les arts industriels. Ses herbiers servent à resituer l'observation du monde naturel comme source primaire et idéale de toute création artistique⁴¹⁶. Habituellement – et sans doute abusivement – rattaché à la Nouvelle Vision (*Neue Sehen*)⁴¹⁷, son travail repose sur l'évolution du médium photographique : l'agrandissement lui permet d'identifier et d'isoler des courbes, des nervures, des textures, des plissés, des proportions, des symétries. Le regard mobilisé se veut méthodique, objectif et scientifique. Dans « Petite histoire de la photographie », lorsqu'il commente les pratiques photographiques de Blossfeldt et d'autres photographes – dont Karl Dauthendey –, Walter Benjamin formule la capacité de l'appareil photographique à révéler un « inconscient optique⁴¹⁸ » auparavant invisible pour l'œil humain : « Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil⁴¹⁹ ». Toutefois, cet œil photographique est aussi esthétisant. Blossfeldt n'hésite pas à retoucher ses clichés, à tailler ou à fixer les plantes, et à les disposer devant un fond blanc ou noir pour en faire ressortir la silhouette.



↪Figure 40 Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, 1928
120 photogravures, taille de boîte : 34.7 x 27.2 x 2.6 cm, Dimensions du papier (chacun) : 23.8 x 30.8 cm ; Dimensions du cadre (chacun), 27.2 x 34.7 x 2.6 cm
© Karl Blossfeldt Archiv / Ann und Jürgen Wilde

⁴¹⁶ Catherine Auguste, « Karl Blossfeldt (1865/1932) : Un Ouvrier Des Formes », *meublepeint.com*, [en ligne], consulté le 28/05/2023. URL : https://www.meublepeint.com/blossfeldt_ouvrier_des_formes.htm

⁴¹⁷ Jean-Louis Hess, « Karl Blossfeldt ou le végétal comme modèle de la photographie documentaire », dans *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, [en ligne], Inès Cazalas (dir.), Marik Froidefond (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, consulté le 29/05/2023. URL : <http://books.openedition.org/pus/3321>

⁴¹⁸ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, [en ligne], (1931), n° 1, novembre 1996, trad. de l'allemand par A. Gunthert, publié le 18/11/2002, consulté le 12/11/2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>

⁴¹⁹ *Ibid.*

Les plantes et les fleurs font ainsi l'objet d'une collecte et d'une classification taxinomique en vue de leur étude mais également de leur circulation. En effet, puisque ces formes florales sont vouées à réapparaître dans différentes productions culturelles, nous pourrions prétendre que Blossfeldt propose en quelque sorte des catalogues d'images latentes. D'ailleurs, l'histoire de l'art est traversée par une quantité de motifs floraux : le genre de la nature morte et plus spécifiquement le système de symboles codifiés des vanités ou encore des "bouquets impossibles" – peintures hollandaises du XVII^e siècle qui donnent à voir des arrangements impressionnants d'espèces ne pouvant pourtant pas coexister en raison des limites géographiques ou saisonnières – fait la part belle à ce sujet. Des peintres comme Hans Bollongier ou Balthasar van der Ast sont représentatifs de cette tendance historique, aujourd'hui dépassée par un marché globalisé qui permet de se procurer aisément un large éventail d'espèces florales à travers le monde. Les fleurs constituent un sujet pictural privilégié dans l'histoire de l'art : Pacino di Bonaguida, Jan Brueghel l'Ancien, Pierre-Joseph Redouté, Odilon Redon, Vincent van Gogh, Édouard Manet, Claude Monet, Henri Matisse, Anselm Kiefer, Georgia O'keefe, Gerhard Richter, Andy Warhol, Carole Benzaken, Philippe Cognée, Steve Dawson, Alex Katz, Takashi Murakami ou encore Damien Hirst sont reconnus pour s'être essayés à l'exercice avec des objectifs sémantiques et des régimes esthétiques variables. Ces artistes accordent des rôles plus ou moins centraux à la fleur, tantôt isolée, parfois arrangée en bouquet ou imbriquée au sein d'une composition plus complexe (un champ, un intérieur, un paysage naturel, une scène de genre, etc.). Cette importante iconographie est l'objet du volume *Histoire florale de la peinture*. Son autrice, la philosophe française Christine Buci-Glucksmann, établit à cette occasion un lien étroit entre l'histoire des fleurs en peinture et l'histoire du regard. Si peintres et regardeurs prêtent une multitude de sens à la fleur (sexe, mal, pureté, fragilité, passage du temps, *éphémérité*...), pour Glucksmann, elle est aussi une métaphore ou une allégorie de la peinture, dans le sens où il y a une « vision première essayée dans la fleur »⁴²⁰. La philosophe se réfère ici à une œuvre d'Odilon Redon intitulée *Il y a peut-être une vision première essayée dans la fleur* → Fig 41. Cette lithographie datant de 1883 dépeint une structure florale qui possède un œil humain en guise de corolle et des cils pour calice – ou ce qui s'y apparente. Ce parallèle nous demande de penser comment nous regardons mais aussi comment nous sommes regardés. La fleur devient ainsi le lieu d'une vision originelle, pré-iconique. Elle est considérée en tant qu'objet ambigu *qui se donne à voir*. Cette affordance visuelle lui permet de se reproduire dans le milieu naturel et, une fois interprétée par le regard humain, entraîne sa reproduction en tant qu'ornement, motif, symbole ou miroir. Cette tension s'articule admirablement à l'ambivalence de l'image. En tant que vision première, la fleur serait à la fois ce qui se donne à voir pour elle-même et ce qui est vu pour autre chose, elle serait le sujet d'une opération de distanciation entre le référent et ses signes. Car la fleur est régulièrement appréhendée en tant que surface réfléchissante ou encore « langage onirique⁴²¹ », comme le suggère la psychanalyste Brigitte Eoch-Duval. Dans son article « Le "langage" des fleurs », elle revient longuement sur le travail analytique entrepris par Félix, un enfant de 12 ans.

⁴²⁰ Christine Buci-Glucksmann, *Histoire florale de la peinture : Hommage à Steve Dawson*, Paris, Éditions Gallée, coll. « Écritures/Figures », 2002.

⁴²¹ Brigitte Eoch-Duval, « Le "langage" des fleurs », *Revue française de psychanalyse*, [en ligne], vol. 71, n° 5, 2007, publié le 30/01/2008, consulté le 09/11/2022. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1673.htm>

L'enfant dessine, séance après séance, les fleurs présentes dans le vase de son cabinet. Ce travail pictural est interprété par Eoch-Duval comme une « langue primitive sans grammaire⁴²² », un « message floral⁴²³ » qui permettrait au jeune garçon de « retrouver l'accès à un réseau de pensées inconscientes⁴²⁴ ». Mais c'est l'amplitude de l'ambivalence florale – à la fois symbole de vie et de mort – qui permettrait de lier des pensées incompatibles – ici en l'occurrence, l'innocence sexuelle et le désir infantile refoulé⁴²⁵. Le travail de la figure florale, parce qu'elle est en soi une équation irrésoluble, serait ainsi capable de faire émerger un contenu latent. Bien que je n'emprunterai pas les voies de la psychologie pour défricher les terrains de l'image latente, il apparaît que la fleur constitue un objet conceptuel idéal pour penser non seulement l'image mais aussi son devenir. Néanmoins, Redon propose une autre forme de parallélisme dans sa gravure. Sa fleur possède un œil,

elle peut voir. Cette représentation insinue donc une forme de réversibilité dans l'acte de voir. En conférant des qualités du sujet observant à l'objet observé, l'artiste produit un renversement et restitue à l'observé l'origine de l'observation. Cette idée suggère alors de nous imaginer en tant qu'entités impliquées dans un réseau d'échanges de regards et de prendre en compte l'altérité qui nous observe depuis le seuil entrouvert de l'image. Cet inquiétant renvoi du regard par le truchement de l'image est relevé par Benjamin lorsque, pour développer son hypothèse d'un inconscient optique, il s'appuie sur une observation de Dauthendey à propos des potentialités de la photographie – en particulier le daguerréotype – durant sa période préindustrielle :

« On n'osait pas d'abord, rapporte-t-il, regarder trop longtemps les premières images qu'il [le daguerréotype] produisait. On avait peur de la précision de ces personnages et l'on croyait que ces minuscules figures sur les images pouvaient nous apercevoir, tant l'on était impressionné par l'insolite précision, l'insolite fidélité des premières images daguerriennes⁴²⁶ ».

↳ Figure 41 Odile Redon, *Il y a peut-être une vision première essayée dans la fleur*, 1883
Estampe sur Chine appliqué sur vélin, lithographie
Motif : 22.3 x 17.2 cm
Feuille : 48.8 x 35.2 cm

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*, Munich, Langen, (1912), 1925, p. 46-47. Cité par : Walter

Si la réciprocité du regard repose dans cette anecdote sur l'appréhension face à une technique récente et son rapport au réel déstabilisant, elle n'en est pas moins révélatrice d'une certaine agentivité propre à ce qui est latent dans l'image. C'est précisément ce dont pourrait être capable l'image photographique qui intimide ses premiers regardeurs. On pourrait alors envisager cette crainte comme une réaction imprégnée de naïveté et de fantasme. Mais qui, aujourd'hui encore, n'en a jamais fait l'expérience : croiser le regard d'un individu saisi par la photographie et, détourner les yeux, de peur d'entamer un dialogue ? Pour autant, le modèle esquissé par Redon et Dauthendey, chacun à leur manière et en fonction d'un médium particulier, devient par extension un schéma pour penser d'autres situations d'observation impliquant humains et non-humains, acteurs et actants. Cette direction sera développée au cours de la Partie II.

Il ne faudrait toutefois pas concevoir la fleur exclusivement comme une énigme première. Pour Georges Bataille, auteur du texte « Le langage des fleurs » – auquel l'article d'Eoch-Duval doit certainement son titre, et qui fut illustré par des photographies de Blossfeldt –, la fleur, avant d'être conforme à « l'idéal humain⁴²⁷ », est une « inexprimable *présence réelle*⁴²⁸ ». Le philosophe s'interroge sur le lien entre la fleur et les significations que nous lui prêtons, peut-être au point d'étouffer sous l'accumulation de ces abstractions sa matière *réelle*. Dans *Peindre au corps à corps : Les fleurs de Georgia O'Keeffe*, l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual avance une lecture novatrice du travail de la peinture de Georgia O'Keeffe. Plutôt que réitérer l'indéfectible interprétation de ces fleurs en tant qu'allégories de sexes féminins, elle nous prie de prendre le temps de *regarder vraiment* ces peintures :

« Avec ses fleurs... On est vraiment à l'orée de la fleur, on est comme en train d'entrer dans la fleur, depuis une perspective qui ne nous est pas accessible en tant qu'humain, avec un angle de vision qui ne nous est pas vraiment possible avec nos corps d'humains. Mais il y a bien des êtres qui ont cette perspective : les pollinisateurs⁴²⁹ ».

Déjà dans *Apprendre à voir : Le point de vue du vivant*, l'autrice constate l'omniprésence de la représentation du monde vivant dans l'art. Malgré cette place de premier plan, celui-ci est toujours là pour autre chose que lui-même, tantôt symbole, tantôt support de projection émotionnelle⁴³⁰. Il est en majorité traité comme un reflet de nos émotions intérieures, et c'est pour l'historienne une manière de ne pas voir le vivant⁴³¹. En accordant aux images de la fleur dans l'œuvre d'O'Keeffe une existence en dehors des effets de sens et des projections habituelles des regardeurs, en allant sur le terrain de ces images, Zhong Mengual effleure sans doute une part d'inconscient optique. Le fait que ces peintures nous forcent à adopter le point de vue de pollinisateurs permet à l'autrice de travailler dans le sens d'une « culture du vivant⁴³² » qui nous fait cruellement défaut. Dans une autre mesure, j'avance l'hypothèse qu'elles peuvent également être comprises

Benjamin, *art. cit.*

⁴²⁷ Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, n°3, 1929, p. 160.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Estelle Zhong Mengual, *Peindre au corps à corps : Les fleurs et Georgia O'Keeffe*, Arles, Actes Sud, 2022.

⁴³⁰ Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir : Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

comme « expériences de pensée visuelle⁴³³ » – telles que les conçoit le chercheur en design graphique Vivien Philizot – ou *metapictures*. Les itérations visuelles des *Fleurs* de Parreno que j'ai pu rencontrer durant mon enquête ne sont pas si éloignées – en termes de cadrage, de rapports d'échelle et d'angle de prise de vue – des peintures florales d'O'Keeffe. La transition du *regardeur* au *pollinisateur* nous octroie une chance de penser le partage, la diffusion et la reproduction des images, non plus par l'analogie fluide mais par celle de la reproduction sexuée des végétaux. Il pourrait alors m'être reproché de reconduire l'invisibilisation du vivant rapportée par Zhong Mengual en vue d'en faire une nouvelle métaphore de phénomènes humains. Pourtant, ces deux approches ne sont pas excluantes. De plus, ma proposition demande dans un premier temps de voir les représentations de fleur *pour ce qu'elles sont* – c'est-à-dire, dépouillées du bagage psychologique et symbolique – et en second de considérer l'ensemble des signes visuels en tant qu'entités incorporées à un milieu. Elle fait de l'impuissance de l'image – son manque de vie organique et donc de capacités motrices et reproductrices – l'un des vecteurs de sa circulation, précisément par une relation de mutualisme biotique entre différents actants comprenant *a minima* le regardeur et l'image.

Restons encore un moment avec la figure florale afin de mettre à l'épreuve cette hypothèse à travers l'examen de la démarche d'une autre artiste américaine, Elaine Sturtevant. Avec son titre évocateur, *Warhol Flowers* → Fig 42 est une série de répliques des *Flowers* → Fig 47 d'Andy Warhol, débutée en 1964, soit la même année que l'icône du Pop Art. Ces sérigraphies sont qualifiées de « copies parfaites⁴³⁴ ». D'ailleurs, selon la légende, Warhol lui-même aurait donné à Sturtevant un écran usagé pour ses créations, il estimait qu'une telle démarche de copie renforçait son propre principe de mécanisation et de standardisation de l'art⁴³⁵. Longtemps reléguée au courant appropriationniste des années 1980 – et son œuvre restreint aux enjeux d'authenticité, de détournement et d'autonomie de l'art –, l'artiste révèle dans un entretien que son objectif était de dépasser la surface du Pop Art pour explorer les structures souterraines du pouvoir inhérent au monde de l'art, manifestant ainsi une rhétorique poussant dans ses retranchements le discours post-moderniste⁴³⁶. Si le but de Warhol à travers ses sérigraphies était, semble-t-il, de rompre avec les spécificités du medium photographique⁴³⁷, le travail de Sturtevant a pu être décrypté au-delà des enjeux de la représentation. Dans un effort de réalignement des interprétations des commentateurs avec les intentions de l'artiste et à l'occasion de l'exposition post-mortem que lui a consacré le MoMA en 2014, le commissaire Peter Eely a tenu à rectifier les descriptions d'usage pour la présenter comme « une sorte d'actionniste, qui a adopté le style en tant que medium afin d'étudier les aspects de la fabrication, de la circulation, de la

⁴³³ Vivien Philizot, « L'horizon des images : Qu'est-ce que la critique cinématographique de l'image télévisuelle peut apporter à une épistémologie de l'horizon ? » dans *Horizons contemporains : ouverture, partition, profondeur d'espaces dans les arts de la scène et de l'écran*, Strasbourg, 28/06/2022, colloque organisé par Aurélie Coulon et Benjamin Thomas, Université de Strasbourg.

⁴³⁴ « *perfect copies* ».

Peter Eleey, *Sturtevant: Double Trouble*, cat. exp., (« Sturtevant: Double Trouble », New York The Museum of Modern Art, 9 novembre 2014 – 22 février 2015), New York, Museum of Modern Art, 2014.

⁴³⁵ Ainsi, Sturtevant rapporte une réponse savoureuse qu'aurait donné Warhol alors qu'on l'interrogeait sur sa technique : « Je ne sais pas. Demandez à Elaine ».

Bill Arning, « Sturtevant », *Journal of Contemporary Art*, vol. II, n° 2, automne-hiver, 1989, p. 44.

⁴³⁶ Sturtevant, quoted in conversation with Peter Halley, *Index Magazine*, 2005, online

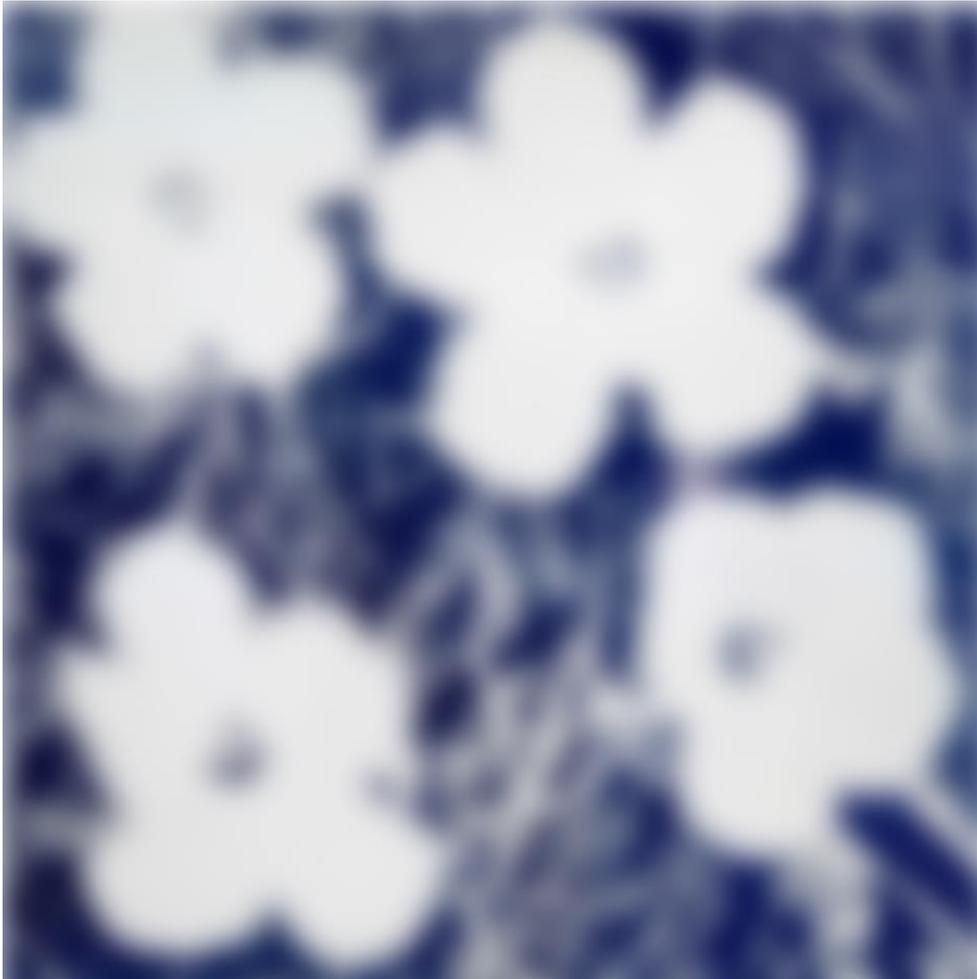
⁴³⁷ Paul Bergin, « Andy Warhol: The Artist as Machine », *Art Journal*, vol. 26, n° 4, Été 1967, p. 360.

consommation et de la canonisation de l'art⁴³⁸ ». De fait, il est probable que Sturtevant soit parvenue à saisir quelque chose du mécanisme en marche dans la diffusion des images de Warhol. Rappelons d'abord que les *Flowers* de ce dernier ont été créées à partir d'images de Patricia Claufield extraites du magazine *Modern Photography*. En 1964, la photographe publia quatre variations d'un même cliché composé de sept fleurs d'hibiscus afin d'illustrer un article décrivant des tests d'impressions et de temps d'exposition ↪Fig 48. Malgré le procès pour plagiat qu'intente et gagne la photographe, il faut reconnaître que les fleurs de Warhol ont été schématisées, condensées en formes stylisées, presque résumées à des tâches de couleurs artificielles. Elles marquent donc une originalité formelle par rapport à leurs parentes. Cet éloignement visuel du signe par rapport à son référent marque une scission avec les qualités indicelles de la photographie. Et en tant que motifs, dirions-nous même en tant que *pictogrammes*, ces images se prêtent naturellement aux logiques de répétitions et de variations. Des logiques qui mériteraient d'être envisagées au-delà de la démarche de production sérielle de Warhol. Avant même que ces sérigraphies ne soient reproduites sous d'innombrables formes et supports ↪Fig 43-46 – catalogues d'exposition, magazines, affiches, cartes postales, images numériques, tasses, marques page, tee-shirts, etc. –, Sturtevant a compris que ces images appelaient à leur propre reproduction. Non seulement, elles sont des variations de photographies "originelles" – les photos de Claufield sont de multiples variations d'un seul négatif, qui est lui-même le signe de différents représentants d'une même espèce végétale –, mais elles existent en tant que *variantes* d'un écran de sérigraphie, d'une matrice. C'est d'ailleurs cet état de *variation* que Benjamin fait valoir en contre-pied du mythe de l'*invention* originale pour décrire le mécanisme de toute forme de création dans son article « Du nouveau sur les fleurs ». Selon lui, c'est « l'une des formes les plus profondes et insondables de la création, la variante, qui a toujours été, avant toute autre, la forme du génie, des créations collectives et des créations de la nature. Elle est la contradiction fertile, dialectique de l'invention : le "natura non facit saltus" des Anciens. On voudrait pouvoir la nommer, d'une hypothèse hardie, le principe féminin et végétal de la vie. La variante est souple et consentement, malléabilité infinie, ruse et omniprésence⁴³⁹ ».

⁴³⁸ « (...) a kind of actionist, who adopted style as her medium in order to investigate aspects of art's making, circulation, consumption, and canonization ».

Peter Eleey, *Sturtevant: Double Trouble*, op. cit., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 50.

⁴³⁹ Walter Benjamin, « Du nouveau sur les fleurs », dans *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, (1928), 1997, trad. de l'allemand par C. Jouanlanne, p. 72-73.



↳ Figure 42 Elaine Sturtevant, *Warhol Flowers*, 1990
Sérigraphie sur toile
304.8 x 304.8 cm
© Estate Sturtevant, Paris



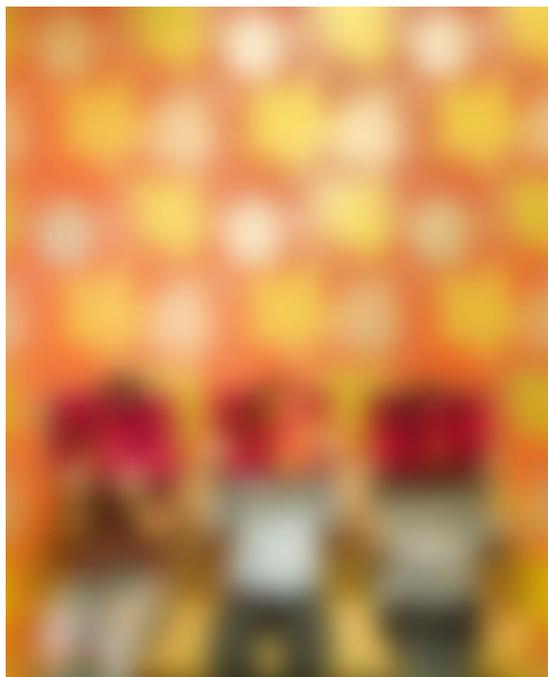
↳Figure 43 Tee-shirt « Andy Warhol Fleurs », produit et vendu par studio-54 via la plateforme *redbubble.com*



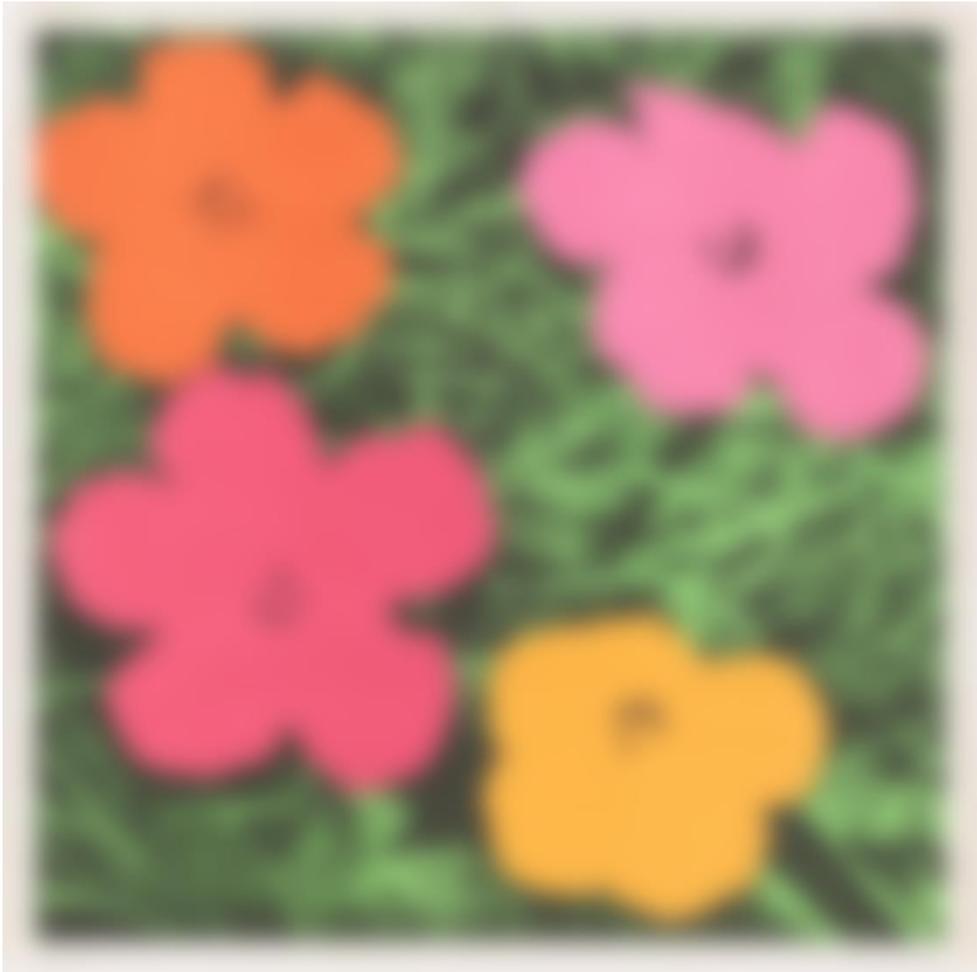
↳Figure 44 Chaussures « Andy Warhol », produites et vendues par la chaîne de magasins Uniqlo



↳Figure 45 Tasse en porcelaine « White Flowers », produite et vendue par Ligne Blanche Paris



↳Figure 46 Papier peint « Andy Warhol – Flowers orange saumon », produit et vendu par la chaîne *papierpeintdesannees70.com*

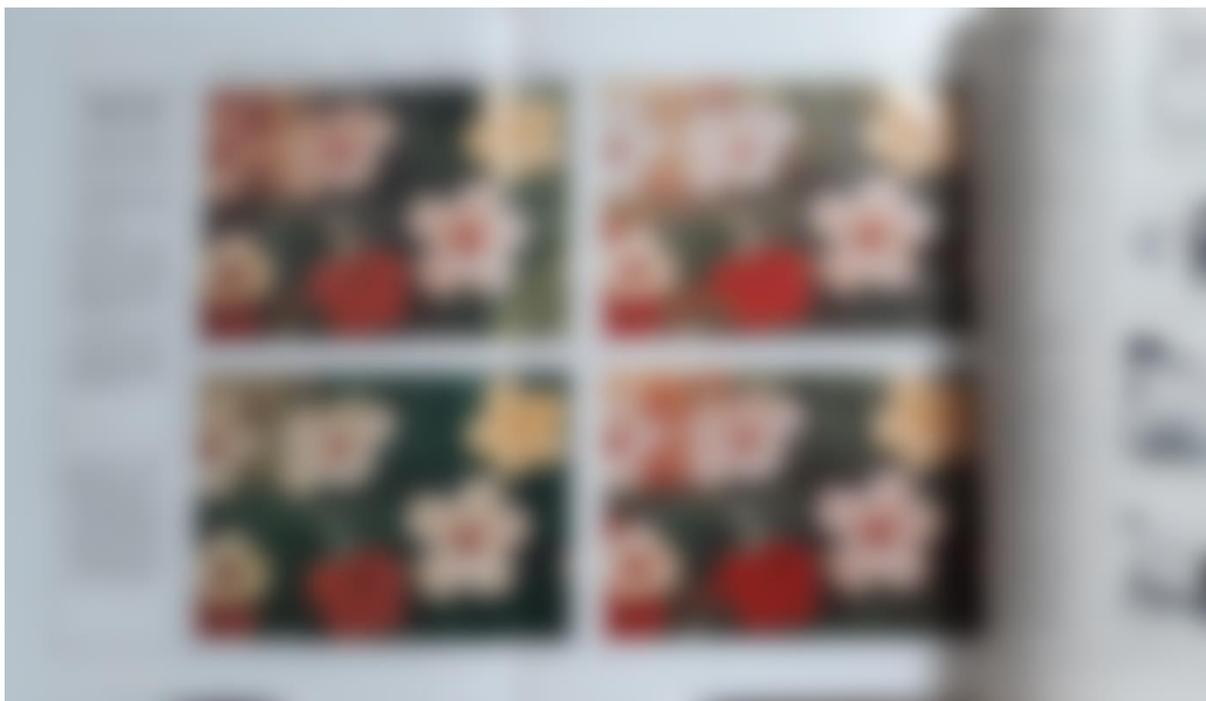


↳ **Figure 47** Andy Warhol, *Flowers*, 1964

Lithographie, motif : 55.8 x 55.7 cm, feuille : 58 x 58.6 cm

MoMA, New York

© Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York



↳ Figure 48 Patricia Caulfield, *Sans titre*, 1964

Photographies publiées en double page dans le magazine *Modern Photography* en juin 1964

En produisant une nouvelle itération, Sturtevant endosse “consciemment”, pourrions-nous dire, le rôle de pollinisateur de ces signes visuels. Dans leur milieu naturel, les fleurs ont une affordance qui correspond à un trait évolutif leur permettant de se reproduire en dépit de leur immobilité. Elles revêtent des formes qui *invitent* certains insectes afin de les utiliser comme vecteurs de reproduction. Elles ont ainsi comblé leur manque de mobilité par une stratégie visuelle⁴⁴⁰. Cette relation de mutualisme pourrait nous permettre de penser la diffusion d’images en termes de reproductions et de variations qui ne dépendent plus d’une autogenèse mais d’un échange entre des actants. Envisager ainsi les relations entre images (fleurs) et humains (pollinisateurs) nous demande d’étirer les traditionnels schémas regardeur/regardé dans une durée dépassant le moment crucial de l’observation. Considérons l’hypothèse suivante : la surface d’un objet visuel nous attire et nous venons du regard y prélever *quelque chose*. Et cette action permet en contrepartie – possiblement sans nous en rendre compte – de féconder un autre espace : un esprit, une situation, une autre image. Ce *quelque chose*, cette *nourriture* peut aussi bien tenir de l’esthétique, de l’informatif, de la sémantique, du symbolique, du

⁴⁴⁰ Je ne souhaite pas limiter l’affordance des fleurs au champ du visible. Il faut rappeler que le nectar sécrété par les fleurs peut exercer un pouvoir d’attraction de par son odeur et son goût. Les récentes recherches menées par la mathématicienne Lilach Hadany envisage même que les fleurs seraient capables de percevoir la fréquence spécifique produite par les ailes de certains insectes et d’ajuster en conséquence la teneur en sucre de leur nectar. Leur affordance relève donc d’un phénomène plus complexe et bien moins passif que nous pouvions l’imaginer. Voir : Lilach Hadani, *et al.*, « Flowers respond to pollinator sound within minutes by increasing nectar sugar concentration », *Ecology Letters*, [en ligne], n° 22 | 1, septembre 2019, consulté le 01/12/2022. URL : https://www.researchgate.net/publication/334319937_Flowers_respond_to_pollinator_sound_within_minutes_by_increasing_nectar_sugar_concentration

Toutefois, dans le cadre de cette analogie, je valoriserai, en première instance, le caractère visuel de leur affordance.

poétique, du *relationnel* voire de *l'inconscient*. L'attrait pour l'élément ou agencement d'éléments inscrit dans l'objet visuel peut d'abord s'exercer tout bonnement via une recherche de jouissance esthétique correspondant aux valeurs de beau ou de style d'un individu, c'est une nourriture esthétique. Un élément ou un agencement d'éléments peut ainsi faire sens et renseigner la perception du monde du regardeur – le conforter dans l'ordonnement qu'il avait établi ou bien le réagencer –, c'est une nourriture informative ou sémantique. Si cet élément nutritif s'aligne avec la représentation abstraite d'un concept, d'une sensation ou d'un sentiment – qu'elle tienne de la convention générale partagée par un grand nombre ou bien d'une lecture plus restreinte, voire même personnelle –, il s'agira d'une donnée symbolique. A contrario, l'élément ou agencement d'éléments peut venir inquiéter le système symbolique propre à un individu et en conséquence creuser un écart, générer des connexions ou des rencontres impensées jusqu'alors, produisant ainsi un sens irrésoluble et inépuisable, nous pouvons alors l'identifier dans le champ poétique. Ce que le regardeur vient chercher peut également revêtir une valeur sociale, une partie du signe visuel lui servira d'intercesseur dans un échange – avec un autre humain, un groupe, un non-humain ou encore un agencement des deux –, c'est un aliment relationnel. Pour finir, il faut aussi envisager que le regardeur pourrait ne pas savoir précisément ce qu'il est venu chercher au fond d'un signe visuel, son mobile peut alors être inconscient, il le découvrira à l'issue de sa recherche ou bien ultérieurement, peut-être jamais. Dans l'ensemble de ces cas, nous supposons qu'un imagement a lieu, si l'observateur considère dans un premier temps la qualité d'objet ou de signe visuel, pour que *quelque chose de plus* l'habite, il faudrait qu'une image apparaisse, sinon l'observateur n'aurait plus qu'à passer son chemin et oublier cette rencontre. Il va sans dire que cette typologie n'est pas exhaustive et qu'il pourra s'agir parfois d'un assemblage de plusieurs types de nourritures.

Mais si les fleurs offrent un nectar sucré aux pollinisateurs, c'est avant tout pour transmettre leur patrimoine génétique. Une fois abreuvé au creux d'une image, le regardeur achemine – parfois de manière consciente ou non – un élément séminal (un fragment visuel, une idée, un sens, un détail, etc.). Ce dernier donnera potentiellement naissance à une variante de l'image – de manière directe, indirecte ou diffuse. Bien évidemment, la limite de cette analogie tient au fait que les images ne sont pas des entités vivantes capables d'enfanter une quelconque descendance. Sauf dans le cas des images achéropoïètes⁴⁴¹, nous attribuons aux êtres vivants la création d'images et nous nous intéresserons spécifiquement aux humains ici. Considérons pourtant la seconde image-fleur – celle qui sera fécondée par le regardeur-pollinisateur – par rapport à la conception élargie de l'image proposée en Introduction, c'est-à-dire en tant qu'espace d'une rencontre qui peut être de nature graphique, iconique, mentale, mnésique, optique ou bien encore littéraire. Une image peut s'appréhender à partir de ce qui est vu, mais ce mode d'apparition n'est pas exclusif. Une image peut tout autant se former dans l'esprit du regardeur. Tentons alors de formuler les étapes de cette *fécondation* particulière. Le regardeur, attiré par l'Image-1, se met à rechercher dans cette même image une forme de récompense. En s'enfonçant de la sorte dans celle-ci, il emporte avec lui un élément séminal qui, au contact d'une Image-2 pourrait former une Image-3. Chacune de ces images n'est pas nécessairement de l'ordre de l'objet visuel. Et la

⁴⁴¹ L'adjectif "achéropoïète" signifie « non fait de la main de l'Homme », dans le cas d'une image, les cas les plus fameux correspondent au suaire de Turin ou encore au voile de Véronique.

formation de l'Image-3 peut résulter de l'action du regardeur ou d'un autre agent. Par exemple, imaginons un instant l'enchaînement suivant : un individu (Observateur-1) tombe sur une photographie dans un magazine (Signe-a) ; il l'observe par pur plaisir esthétique et y décèle une image (Image-1) – la fameuse *rencontre* – ; une idée difficile à stabiliser s'accroche alors à lui (Image latente-1) ; quelques temps plus tard, l'individu marche dans la rue avec un ami (Observateur-2), ils sont tous deux témoins d'un phénomène optique banal mais néanmoins un événement intense, un coucher de soleil (Signe-b) ; une seconde image se forme alors (Image-2) ; en réaction à celle-ci, le premier individu (Observateur-1) partage son idée instable (Image latente-1) – certainement sous une nouvelle forme – à son ami (Observateur-2) ; et tout d'un coup une nouvelle image leur apparaît (Image-3). Dans cette configuration, comment identifier clairement les instigateurs de ces différentes images ? Elles sont toutes trois issues de négociations entre plusieurs parties : humains et non-humains, agents et actants.

Pour revenir à notre cas, nous pourrions imaginer que Sturtevant ait trouvé une combinaison d'éléments *nutritifs* au sein des *Flowers* de Warhol et qu'elle ait en conséquence volontairement perpétué leur développement. En générant ainsi de nouveaux spécimens, elle donne à voir ce phénomène de circulation d'images par variations. C'est précisément parce que les variants *Warhol Flowers* tirent vers les répliques ou les *clones* – seulement en apparence –, que nous pouvons en venir à concevoir la circulation des images non plus en termes de copies ou de plagiat mais comme des variations, des écarts et des glissements progressifs entre différentes images. Selon cette théorie, une copie mécanique ou automatisée produit toujours une variation, même infime, parce que le signe visuel ainsi reproduit n'est pas l'unique élément constituant d'une image. Une image point par le rapport dialectique qu'elle met en mouvement chez l'observateur.

Ce modèle organique comporte bien sur ses limites – entre autres parce qu'il assigne les relations sous le sceau d'un système de récompenses. Seulement, il a l'avantage de nous forcer à penser les relations entre images et observateurs autrement, et surtout à admettre l'agentivité comme une autre forme de présence, moins évidente. En effet, il ne s'agirait pas d'amalgamer le concept d'agentivité avec un agir clair et direct. Pour les fleurs, « ne rien faire, c'est déjà agir » comme nous le déclame la comédienne Sofia Teillet dans sa conférence-spectacle *De la sexualité des orchidées* (2021), tout du moins dans le contexte de la pollinisation. Ce n'est pas parce qu'une fleur paraît immobile, passive et inanimée qu'elle n'agit pas, qu'elle ne possède aucune agentivité. Le philosophe italien Emanuele Coccia explicite ce principe en disant des plantes qu'elles « n'ont pas de mains pour manier le monde, et pourtant il serait difficile de trouver des agents plus habiles dans la construction des formes⁴⁴² », et à propos des fleurs : « Ne jamais se déplacer pour mieux permettre au monde de s'engouffrer en son sein⁴⁴³ ». Selon lui, la fleur est « un *attracteur cosmique*, un corps éphémère, instable qui permet de percevoir – c'est-à-dire d'absorber – le monde et d'en filtrer les formes les plus précieuses pour en être modifié, pour prolonger son être-là où sa forme ne saurait l'amener⁴⁴⁴ ». Pourquoi ne pas supposer qu'une agentivité similaire pourrait exister chez les images ? Je déroulerai dans la Partie II des conceptions alternatives de

⁴⁴² Emanuele Coccia, *La vie des plantes : Une métaphysique du mélange*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2016, p. 25.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 126.

l'agentivité, qui ne prennent pas le mode d'action humain comme point de référence unique.

Avant de reformuler l'hypothèse de la pollinisation des images, et avant d'interroger les voies d'échanges propres aux objets visuels numériques ainsi que les théories expliquant la diffusion des images, il est important de relever que les fleurs, en parallèle de leur pollinisation, sont incorporées à des flux marchands mais aussi financiers. Car si la fleur, en tant qu'entité vivante, est bien incapable de se mouvoir par ses seuls moyens, elle fait l'objet d'un important transit organisé au tour du globe. En effet, leur commerce et leur transport donnent lieu à un commerce mondial au sein duquel les Pays-Bas jouent un rôle central. Par exemple, la maison de ventes aux enchères Royal FloraHolland à Aalsmeer, près d'Amsterdam, abrite un entrepôt rempli de fleurs prêtes à être achetées, vendues et expédiées → Fig 49, et dont la logistique assure un transfert du producteur à l'acheteur dans un délai allant de 24 à 48 heures, notamment grâce à la chaîne du froid⁴⁴⁵. La demande mondiale en fleurs, de par la fragilité et la fugacité de ces dernières, requiert une chaîne d'approvisionnement complexe et délicatement équilibrée. Elle se compose de travailleurs, d'agriculteurs, de grossistes, de compagnies aériennes, de cargos, de négociants, de fleuristes et de supermarchés⁴⁴⁶. Les fleurs sont donc à l'origine d'un système de transit qui mobilise toutes les ressources humaines, logistiques, économiques et techniques à disposition dans un effort inouï d'efficacité et d'absurdité. Les fleurs, précisément parce qu'elles ne se déplacent pas, ont développé un principe de transport et de reproduction lent qui repose sur le mutualisme. Et ironiquement, elles sont devenues le sujet d'un système rutilant d'échanges qui paraît plus que jamais inutile de nos jours alors que le bouleversement climatique, l'effondrement systémique du vivant et l'appauvrissement des ressources naturelles nous demandent de repenser nos modes de consommation. D'autre part, je tiens à souligner la place importante qu'occupent certaines technologies de communication modernes dans l'organisation de l'un des plus grands réseaux de vente de fleurs au monde, celui d'Interflora. En 1908, un fleuriste allemand, Max Hübner, décide de renverser le problème de la livraison de fleurs. Il propose de créer un réseau de fleuristes afin de déplacer les commandes sur les lieux de livraison plutôt que les fleurs elles-mêmes⁴⁴⁷. Puis en 1927, Fleurop (pour "fleurs d'Europe"), une organisation internationale de fleuristes, voit le jour à Zurich et naturellement Hübner en devient le président⁴⁴⁸. Aux États-Unis, un autre fleuriste, John Valentine crée le Florists' Telegraph Delivery (FTD) en 1910 afin de permettre à un petit groupe de fleuristes d'échanger des commandes par télégraphe⁴⁴⁹. Grâce à cette technologie, des fleurs commencent à être *livrées* de part et d'autre du monde. Dès 1923, FTD met en place une unité britannique qui emploie comme phrase d'accroche « *Flowers by Wire* », en référence aux câbles du télégraphe⁴⁵⁰. En 1925, FTD change de nom pour devenir le réseau Florists' Transworld Delivery⁴⁵¹. Il faudra attendre 1953 pour

⁴⁴⁵ Jez Fredenburgh, « The 4,000 mile flower delivery », *bbc.com*, [en ligne], consulté le 10/04/2024.
URL : <https://www.bbc.com/future/bespoke/made-on-earth/the-new-roots-of-the-flower-trade/>

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Auteur inconnu, « Our story », *fleurop-interflora-sustainability.com*, [en ligne], consulté le 24/04/2024.
URL : <https://www.fleurop-interflora-sustainability.com/our-story/>

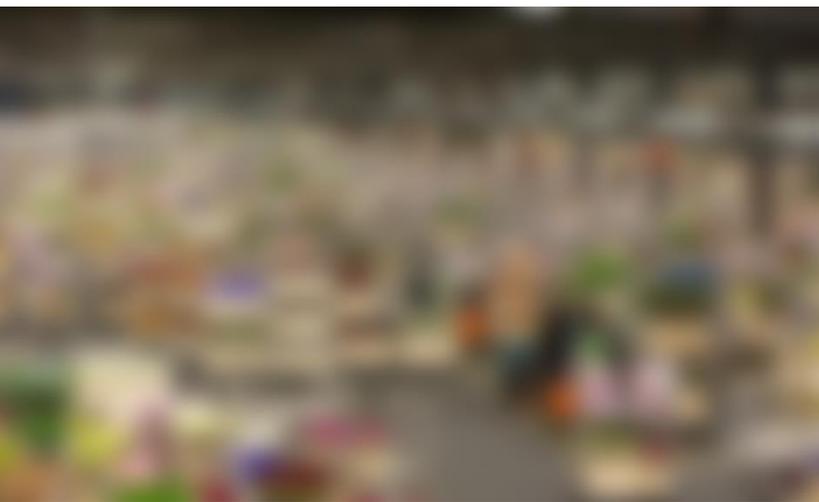
⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

que FTD devienne Interflora et pour voir l'apparition du célèbre logo représentant Mercure, affublé du slogan « *Flowers Worldwide* » →Fig 50⁴⁵². À chaque évolution des moyens de communication technologiques, Interflora s'adapte. Elle emploie le téléphone, un système semblable au Fax puis Internet dès la fin des années 1990, allant même jusqu'à développer son propre système au début des années 2000⁴⁵³. Appelé *Rose*, ce dernier a pour particularité d'utiliser une connexion à large bande permettant des commandes en temps réel⁴⁵⁴. La réapparition du film de Parreno pour un habillage Interflora donne alors une nouvelle dimension au projet. Alors que l'organisation s'était façonnée une expertise pour faire circuler les fleurs le plus efficacement possible en développant un réseau de multiples natures (social, technique, économique, médiatique et végétal), elle participe, à son insu, à la circulation d'un signe de fleur. Ce qui n'est pas en soi une nouvelle pratique pour l'entreprise puisqu'elle développe très tôt un langage publicitaire mobilisant des représentations de fleurs et de bouquets (sur des affiches, des catalogues, des cartes, des magazines, à la télévision et aujourd'hui à travers les réseaux sociaux). Le passage d'une circulation des fleurs à celle des images est ainsi très concret chez Interflora. Et elle nous offre l'opportunité de considérer un instant la possibilité que ce ne sont pas les images (les fleurs) qui sont directement transportées, mais bien des objets visuels (les commandes). Un autre mode circulaire devrait dès lors être imaginé en articulant rigoureusement l'infrastructure hébergeant des artefacts visuels et les opérations imageantes qui en découlent mais qui pourraient aussi, potentiellement, l'excéder. Plutôt que circonscrire les pratiques d'appropriation et l'échange des images numériques aux nouveaux media et à l'infrastructure du numérique, peut-être serait-il plus fécond de transposer le modèle d'Internet à un modèle, oserai-je dire, "inter-floral" dans le sens où il résulte d'une conjonction entre des infrastructures techniques et des formes vivantes.



→Figure 49 « Trade secrets ... The World's Biggest Flower Market (BBC2) »
Crédit photographique : Thomas van Galen / BBC / Endemol Shine UK / Thomas van Galen

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*



↳Figure 50 Logotype de l'entreprise Interflora, employé dès 1953

Mais l'intrication entre les fleurs et l'histoire du capitalisme ne s'arrête pas là. Pour sa série d'œuvres intitulées *Mosaic Virus 2018* et *Mosaic Virus 2019* ↳Fig 51, l'artiste britannique Anna Ridler déclare s'être inspirée du fameux épisode dit de la "crise de la tulipe" ou "tulipomanie". Durant le XVII^e siècle, aux Pays-Bas, le cours de la tulipe s'affole – notamment à cause d'une maladie, un potyvirus, qui produit des tulipes aux pétales marbrées et dont les effets ne peuvent être anticipés, suscitant en conséquence une impression de rareté et un phénomène de spéculation –, le prix des bulbes grimpe considérablement avant de chuter, cet incident bien connu est parfois considéré comme la première bulle spéculative de l'histoire⁴⁵⁵. Pour sa série donc, l'artiste a collecté, photographié et étiqueté 10 000 tulipes, élaborant ainsi un jeu de données qui va alimenter des réseaux antagonistes génératifs, soit une classe d'algorithmes d'apprentissage non supervisé⁴⁵⁶. Les algorithmes vont alors générer des représentations de tulipes *qui n'existent pas*, c'est-à-dire qui ne se réfèrent pas à un spécimen particulier mais découlent plutôt des caractéristiques formelles extraites de l'ensemble des photographies en vue de produire l'archétype visuel de la tulipe⁴⁵⁷. *Mosaic Virus 2018* est constituée d'un seul écran diffusant une grille de tulipes en constante évolution alors que *Mosaic Virus 2019* est une installation vidéo comprenant trois écrans, chacun d'entre eux retransmettant une tulipe générative issue du même programme. Dans les œuvres, les métamorphoses visuelles des tulipes sont réglées pour suivre le rythme des fluctuations du cours du bitcoin⁴⁵⁸. L'intention de Ridler est d'établir un parallèle

⁴⁵⁵ Anna Ridler, « Mosaic Virus, 2019 », *annaridler.com*, [en ligne], consulté le 10/04/2024. URL : <http://annaridler.com/mosaic-virus>

⁴⁵⁶ Pour une étude plus poussée des répercussions d'ordre imaginal dues à l'emploi de réseaux de neurones dans un cadre artistique, se référer à la sous-partie titrée « I. 5. La latence de l'image dans la machine ». *Infra*, p. 198-222.

⁴⁵⁷ Anna Ridler, *op. cit.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

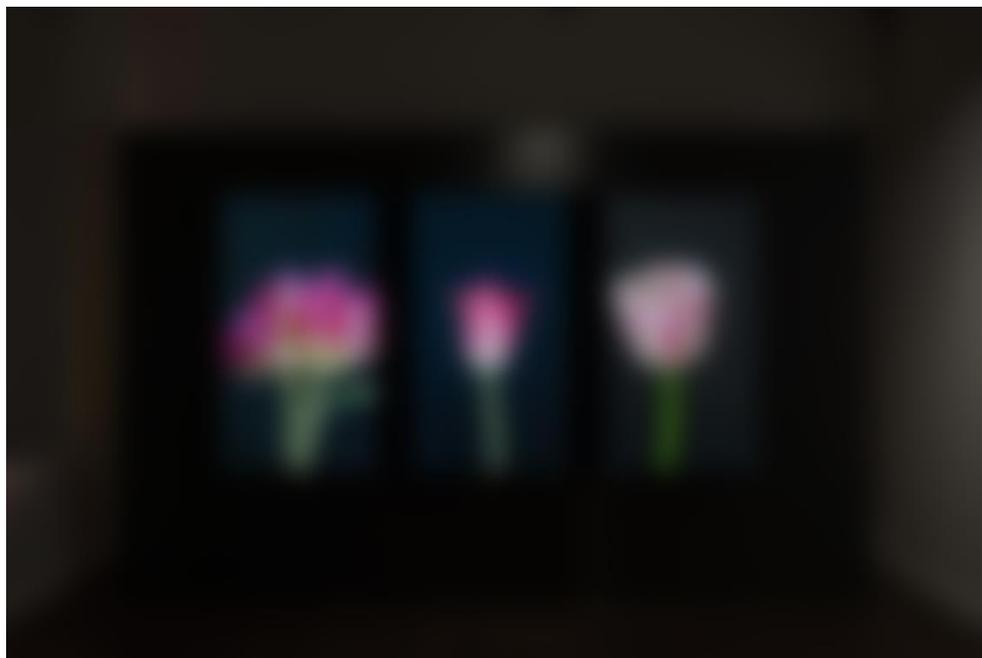
Le bitcoin est une cryptomonnaie (*cryptocurrency*) créée en 2009 par un individu – ou groupe d'individus – portant le pseudonyme de Satoshi Nakamoto. Il s'agit d'une monnaie numérique décentralisée capable de fonctionner sans autorité bancaire centrale. À la place, son système exploite une technologie de registres appelée *blockchain* et réputée incorruptible puisqu'elle permet de conserver une trace transparente de chaque transaction. Le terme Bitcoin avec une capitale désigne le système de

explicite entre deux bulles spéculatives, celle de la tulipomanie et celle du bitcoin⁴⁵⁹. Mais, au-delà de ce rapprochement, cette série – et à travers elle, les phénomènes auxquels elle se réfère – présente une occasion de penser la circulation des fleurs dans toute sa complexité et par de multiples dimensions qui pourraient bien être liées. En tant qu'entités organiques immobiles, les fleurs ont mis au point d'autres moyens pour se reproduire. Grâce à la pollinisation, elles peuvent produire des variantes d'une même espèce en passant outre leurs limitations spatiales. Mais la stratégie visuelle développée pour attirer des pollinisateurs donne lieu à d'abondantes interprétations symboliques humaines à l'origine de codes esthétiques et culturels, eux-mêmes moteurs d'une spéculation économique puis d'un marché globalisé capable d'exporter un spécimen coupé d'un continent à l'autre en quelques heures. Si l'on pousse l'analogie florale appliquée aux images, non seulement il devient possible d'imaginer une théorie alternative de la circulation des images, mais d'autres strates apparaissent également. Nous pouvons ainsi prendre en considération la monétisation de certains types de signes visuels dont la valeur d'échange fait l'objet de spéculations et animent leurs circulations. Nous pouvons même nous demander sur quelle organisation infrastructurelle repose cette mise en circulation. Mais surtout, nous devons interroger les relations entre ces différents niveaux. Par exemple, l'objet visuel correspondant aux *Flowers* de Warhol, la sérigraphie, est clairement régulé en termes de déplacements, que cela soit par le marché de l'art, les lois régissant le droit d'auteur et de propriété, les institutions muséales avec leurs conventions de transport, d'assurance ou encore d'accrochage, sans compter le fonctionnement des douanes, les systèmes de déduction fiscale en place dans certains pays ou, plus simplement, le bon vouloir de l'acquéreur de l'objet qui a été en capacité de déboursier une somme importante et qui peut tout à fait décider que la sérigraphie resterait dans son coffre-fort. Quant au signe visuel, il peut être reproduit et diffusé sans grandes difficultés. Il me suffit de taper quelques mots-clefs sur un moteur de recherche en ligne. Mais cette recherche dépend d'une infrastructure, celle du numérique, elle n'est pas libérée de toute contrainte. Enfin, l'image qui peut advenir lorsqu'un regardeur entame un dialogue avec *Flowers* (l'objet, le signe ou bien la combinaison des deux) dépend des deux modes de circulation précédents et elle les influence en retour. Si le succès d'une œuvre ne dépend pas seulement de ses qualités esthétiques, on peut tout de même supposer que plus un signe donne lieu à des imageries, plus il est observé. En conséquence, l'algorithme d'indexation du moteur de recherche pourrait le faire apparaître dans les premières occurrences d'une requête. Et peut-être que le collectionneur qui possède l'objet déciderait de le prêter à une fondation. Ce ne sont là que des exemples grossiers mais qui ont le mérite de nous inciter à considérer la circulation des images par les intrications entre différentes voies circulatoires qui pourraient, de premier abord, n'avoir rien en commun. De la même manière que, comme nous l'avons vu, la pollinisation des fleurs et leur commerce mondialisé sont liés. De plus, l'analogie du vivant apparaît comme une nécessité pour étudier la circulation des images. Non seulement dans la perspective d'une écologie des images qui inclut les spécificités de leur industrie et l'étude des rapports qu'elles entretiennent avec leur milieu, mais aussi parce que les images sont toujours une affaire du vivant en ce qu'elles sont en elles-mêmes le mouvement du vivant, qu'il soit humain ou non-humain. En effet, nous pourrions

paiement de pair-à-pair (*peer-to-peer*) adossé à cette cryptomonaie.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

sans difficulté détourner l’assertion suivante formulée par Coccia en substituant son sujet initial, la *fleur*, par l’*image* : « Elle est l’instrument actif du mélange : toute rencontre et toute union avec d’autres individus se font par elle⁴⁶⁰ ». Enfin, le modèle de la pollinisation des images a pour incidence d’envisager que, bien que les objets visuels soient échangés à travers des canaux de distribution, ce ne sont peut-être pas les images qui se déplacent mais bien nous qui allons vers elles. Les images composeraient alors un milieu sensible au travers duquel nous circulons.



↳ Figure 51 Anna Ridler, *Mosaic Virus 2019*, 2019
Installation vidéo, GAN, 3 écrans, dimensions variables

I.1.d. Contexte théorique et épistémologique : l’art *image* la théorie

Appréhendées en tant que *metapictures*, les *Fleurs* de Parreno informent notre analyse de la circulation des images dans le contexte d’une immédiatité, tout en se voyant, en retour, marquée par ce discours. À travers son œuvre, l’artiste prend position au sein des diverses théories sur les media et les cultures visuelles qui cohabitent durant les années 1980 et 1990. Si je définis le cadre chronologique du corpus artistique exploré ici à partir des années 1990, c’est aussi parce que cette période voit une série de bouleversements dans les cultures visuelles, décrite par des théoriciens comme Nicholas Mirzoeff. Durant cette décennie, les concepts de “culture visuelle” et “études visuelles” apparaissent sur la scène académique anglo-saxonne et germanique. Je ne m’épancherai pas sur l’histoire des débats et des différends intellectuels propres à ces notions, une littérature conséquente existe déjà en français⁴⁶¹. Et j’ai donné quelques éléments de réponse en

⁴⁶⁰ Emanuele Coccia, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁶¹ J’ai déjà évoqué *Les études visuelles* de Maxime Boidy. Je renvoie également à : François Brunet, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de *visual culture* », *op. cit.* ; Daniel Dubuisson, Sophie Raux, « Entre l’histoire de l’art et les *visual studies* : mythe, science et idéologie », *Histoire de l’art*, n° 70, 2012, p. 13-22 ; Susan Buck-Morss, « De l’histoire de l’art aux *Visual Studies* », *Politiques de l’image*, n° 8, *Les images de la science*, 2014, p. 52-57 ; Isabelle Decobecq, « *Visual Studies* : un état des lieux », dans *À perte de vue : Les nouveaux paradigmes du visuel*, *op. cit.* ; Tania

Introduction. Par ailleurs, mon ambition n'est pas celle d'un historien, ni d'un sociologue des sciences. Je vais néanmoins revenir sur quelques points cruciaux de ce contexte théorique et épistémologique qui, je l'espère, permettront d'éclairer un champ d'études parfois accusé de confusionnisme par rapport à d'autres disciplines traitant de l'image (histoire de l'art, études cinématographiques, sociologie des media) considérées comme plus stables ou cohérentes : « (...) la notion de "culture visuelle" apparaît floue, porteuse de tous les nivellements et de tous les amalgames⁴⁶² », écrit François Brunet.

Bien que l'histoire suivante ne reflète pas les différentes "naissances" ou préfigurations des études visuelles, il faut lui accorder au moins un intérêt, celui de permettre la synthèse d'approches divergentes : c'est en cherchant à déplacer le discours logocentré du *linguistic turn* décrit par Richard Rorty, qu'apparaissent dès les années 1990, le *pictorial turn* à l'initiative de W.J.T. Mitchell aux États-Unis et l'*iconic turn* avec Gottfried Boehm en Allemagne. L'historien Gil Bartholeyns identifie plusieurs points de confluence qui confèrent un socle commun à ces entreprises hétérogènes. Dans la perspective de ces "tournants", « les images ne sont pas à indexer sur le langage, elles possèdent une logique propre, une pensée voire une ontologie qui n'appartiennent qu'à elles⁴⁶³ » et « elles ne permettent pas seulement de décrypter le monde qu'elles semblent sans cesse redoubler, elles le constituent singulièrement⁴⁶⁴ ». Mitchell et Boehm relèvent également un intérêt pour « toutes les images (populaires, scientifiques...) et pas seulement [pour les] œuvres d'art⁴⁶⁵ ». Néanmoins, des nuances peuvent être relevées. Par exemple, l'*iconic turn* de Gottfried Boehm – auteur encore peu traduit en français – explore la relation entre image et *logos*. Selon lui, l'image est une forme de langage qui peut s'extraire de sa relation mimétique au monde et produire du sens par ses oppositions internes. Bartholeyns rappelle toutefois que son effort synthétique est « à la fois exact et erroné⁴⁶⁶ » car ces "tournants" bénéficient d'une « parenté avec la révolution épistémique dont elles sont dépositaires d'autres sciences⁴⁶⁷ ». Tania Vladova note quant à elle, en s'appuyant sur l'échange épistolaire des deux principaux concernés, la nécessité commune d'actualiser les épistémologies qui nous permettent de penser la culture et non pas une réaction à un quelconque changement des conditions de production de l'image :

« (...) ce qui est cerné par l'idiome *tournant pictural* ou *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 culture⁴⁶⁸ ».

Vladova, « Après le tournant iconique », *Images Re-vues*, [en ligne], hors-série, 5|2016, publié le 18/12/2016, consulté le 08/08/2022. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3996> ; et : Gil Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, *op. cit.*. Ce dernier ouvrage collectif comprend notamment une traduction française du fameux « Visual Culture Questionnaire » de la revue *October* publié originellement en 1996.

⁴⁶² François Brunet, *op. cit.*

⁴⁶³ Gil Bartholeyns, « Introduction : Un bien étrange cousin, les *visual studies* », *Politiques visuelles*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ Gottfried Boehm, William John Thomas Mitchell, « Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters », *Culture*,

Il faut au moins reconnaître au *pictorial turn* de jouer « le rôle d'un puissant actif coagulant, autorisant le regroupement sous une bannière commune de recherches jusqu'alors dispersées⁴⁶⁹ ». Une volonté de dépassement des cadres traditionnels de l'histoire de l'art et de l'esthétique peut être également repérée en tant que dénominateur commun des productions labellisées "études visuelles", bien que des contre-exemples puissent toujours être brandis. Et comme le souligne Isabelle Decobecq dans son état des lieux historiographique des études visuelles : « si la démarche comporte une dimension axiologique évidente, il ne s'agit ni de liquider la notion d'art, ni d'abolir les frontières entre *high* et *low*, mais avant tout de reconnaître l'hétéronomie fondamentale de l'art et son caractère socialement construit⁴⁷⁰ ».

La fameuse controverse du « *Visual Culture Questionnaire*⁴⁷¹ » publié en 1996 dans la revue *October* – marqué par une certaine défiance et un alarmisme contagieux de ses éditeurs, Rosalind Krauss et Hal Foster⁴⁷² – donne un aperçu des incompatibilités épistémologiques, voire même politiques, des "acteurs" de l'époque. À ce titre, l'attitude de Susan Buck-Morss retranscrit la nécessité d'un décloisonnement de l'art pour prétendre à une cohérence des discours sur la culture visuelle. C'est d'ailleurs sur ce point qu'elle entame sa réponse au questionnaire : « La production d'un discours sur la culture visuelle implique la liquidation de l'art tel que nous l'avons connu. L'art ne peut continuer à mener une existence autonome au sein d'un tel discours, que ce soit en tant que pratique, phénomène, expérience ou discipline⁴⁷³ ». Si pareille réinscription de l'art dans un environnement extensif n'est pas ambition nouvelle⁴⁷⁴, elle permet tout de même en seconde instance d'interroger les cloisonnements entre une pratique de l'art et une pratique de la théorie. Buck-Morss affirme alors : « nous avons besoin de théories critiques qui soient elles-mêmes visuelles, qui montrent plutôt qu'elles ne démontrent⁴⁷⁵ ». Mitchell exprime cette problématique qui semble inhérente aux études visuelles un an plus tôt dans son ouvrage *Picture Theory: Essays on Verbal*

Theory & Critic, vol. 50, n° 2-3, 2009, p. 104. Cités par : Tania Vladova, *op. cit.*

⁴⁶⁹ Isabelle Decobecq, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷¹ En 1996, la revue *October* commande et publie un questionnaire adressé à des chercheurs venants essentiellement de disciplines artistiques et littéraires (Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Tom Conley, Jonathan Crary, Thomas Crow, Tom Gunning, Michael Ann Holly, Martin Jay, Thomas Dacosta Kaufmann, Silvia Kolbowski, Sylvia Lavin, Stephen Melville, Helen Molesworth, Keith Moxey, D. N. Rodowick, Geoff Waite, Christopher Wood). Ce questionnaire se compose de quatre questions formulées par le comité de rédaction – quelque peu partisans, comme le relève Maxime Boidy. Dans les réponses, le caractère progressiste des études visuelles est remis en question, et si Thomas Crow les accuse de populisme épistémologique, c'est surtout la crainte d'une « déqualification » qui émerge.

Pour une analyse de la controverse, je renvoie à l'article déjà cité auparavant : Maxime Boidy, « "I Hate Visual Culture" : L'essor polémique des Visual Studies et les politiques disciplinaires du visible », *op. cit.* Et pour l'intégralité du questionnaire en version originale : Svetlana Alpers, *et al.*, « Visual Culture Questionnaire », *October*, vol. 77, été 1996, p. 3-4 et p. 27-70 ; et traduit en français : « Questionnaire sur la culture visuelle », dans *Politiques visuelles*, *op. cit.*, (1996), trad. de l'anglais (américain) par I. Decobecq, p. 369-439.

⁴⁷² Isabelle Decobecq, « Prendre position : *October* et le questionnaire sur la culture visuelle », dans *Politiques visuelles*, *op. cit.*, p. 367

⁴⁷³ Susan Buck-Morss, « Questionnaire sur la culture visuelle », dans *Politiques visuelles*, *op. cit.*, (1996), trad. de l'anglais (américain) par I. Decobecq, p. 378.

⁴⁷⁴ Dès 1934, John Dewey appelle à restaurer la continuité entre l'esthétique et notre environnement élargi afin de comprendre comment les conditions de manifestation de l'expérience esthétique se développent au sein de l'expérience ordinaire.

John Dewey, *L'art comme expérience*, *op. cit.*

⁴⁷⁵ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 380.

and Visual Representation, conforme au projet de renversement de son *pictorial turn* :

« Peut-être que le problème ne concerne pas seulement les images, mais la théorie et, plus précisément, une certaine image de la théorie. La notion même de théorie des images suggère une tentative de maîtrise du champ de la représentation visuelle avec un discours verbal. Mais supposons que nous inversions les relations de pouvoir du “discours” et du “champ” et tentions d’imager la théorie ?⁴⁷⁶ »

Le philosophe Ernst Cassirer voyait en l’art une énergie de l’esprit, de celle qui joue un rôle dans « la construction et l’organisation de l’expérience humaine⁴⁷⁷ », il affirme ainsi que l’art n’est pas reproductif mais bien une activité productrice emportant une valeur cognitive⁴⁷⁸.

L’art pourrait alors non seulement *informer* la théorie mais également la *former*, sans pour autant se voir niées ses qualités idéelles, matérielles et plastiques, ni l’expérience sensible qu’il offre. Plus qu’un point d’entrée dans la théorie, se pourrait-il qu’il constitue par endroits l’expérience esthétique de celle-ci ? C’est du moins ce que *Fleurs* semble produire lorsqu’on l’analyse du point de vue de l’immédiatité.

I.2. L’opération imageante au sein de milieux numériques

I.2.a. L’émergence de nouvelles typologies d’image

Dans le « *Visual Culture Questionnaire* », la réponse de Jonathan Crary est acerbe au regard d’une tendance des études visuelles à déceler de nouvelles typologies d’images matérielles : « les *visual studies* ne m’intéressent guère s’il s’agit seulement d’élargir ou d’actualiser les catégories traditionnelles de l’imagerie, s’il s’agit seulement de revendiquer tout un nouvel étalage de produits médiatiques contemporains et d’objets relevant de la culture de masse, pour les constituer en objet d’étude⁴⁷⁹ ». Il est vrai que les théories de l’image ne manquent pas de nouvelles catégories d’images dont certaines ont déjà été abordées ici. On y dénombre, entre autres : image dialectique⁴⁸⁰, image-cristal⁴⁸¹, image technique⁴⁸²,

⁴⁷⁶ « *Perhaps the problem is not just with pictures, but with theory and, more specifically, with a certain picture of theory. The very notion of a theory of pictures suggests an attempt to master the field of visual representation with a verbal discourse. But suppose we reversed the power relations of “discourse” and “field” and attempted to picture theory ?* ».

William John Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, op. cit., trad. de l’anglais (américain) par l’auteur, p. 9.

⁴⁷⁷ Ernst Cassirer, *Essai sur l’homme*, Paris, Éditions de Minuit, trad. de l’anglais par N. Massa, (1944), 1975, p. 236.

⁴⁷⁸ Ernst Cassirer, « Langage et Art II », dans *Écrits sur l’art, Œuvres*, t. 12, Paris, Cerf, (1942), 1995.

⁴⁷⁹ Jonathan Crary, « Questionnaire sur la culture visuelle », dans *Politiques visuelles*, op. cit., p. 383.

⁴⁸⁰ Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIX^e siècle : Le livre des Passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », (1927-1940), 1989, trad. de l’allemand par J. Lacoste.

⁴⁸¹ Gilles Deleuze, *Cinéma II : L’image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

⁴⁸² Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, (titre original : *Ins Universum der technischen Bilder*, 1985), 2011, trad. de l’allemand par N. A. Ross.

image discrète⁴⁸³, image médiation⁴⁸⁴, image survivante⁴⁸⁵, image opératoire⁴⁸⁶, image pauvre⁴⁸⁷, image utilitaire⁴⁸⁸, image-objet⁴⁸⁹, photographie vernaculaire⁴⁹⁰, *transplane image*⁴⁹¹, image partagée⁴⁹², image logistique⁴⁹³, photographie non-humaine⁴⁹⁴, image appareillée⁴⁹⁵, image radioactive⁴⁹⁶, transimage⁴⁹⁷, narco-image⁴⁹⁸, la liste pourrait se poursuivre ainsi longuement. Elle recouvre entre autres et de manière non excluante : des épistémologies particulières de l'image, des objets visuels générés par des appareils (productions visuelles machiniques aux qualités performatives, photographies prises par des entités non-humaines, imagerie tridimensionnelle...), des conditions de l'image en contexte d'échange numérique (images définies par leurs qualités méta-narratives, signes de faible résolution comme artefacts de notre économie, images capables de contaminer des subjectivités humaines à travers les media...), ou encore des images définies en fonction de leur négation de reconnaissance institutionnelle (photographies utilitaires, objets visuels produits par des amateurs, créations visuelles instables évoluant au fil de multiples emplois...). Il s'agit aussi bien de théories ontologiques de l'image que d'études de cas de phénomènes médiatiques singuliers ou bien encore d'analyses des enjeux théoriques de nouveaux dispositifs techniques, de nouveaux media ou de nouvelles configurations médiatiques.

Bien entendu, le concept d'*image latente* ne fait pas exception à cet élan nominaliste et taxinomique qui doit sans doute beaucoup à l'émergence de champs transdisciplinaires tels que les études culturelles, les études visuelles, la théorie des media, les sciences de l'information et de la communication ou les humanités numériques. Pourquoi borner les phénomènes imageants à l'imagerie, au visible, au visuel et à la vision ? Crary pointe cette problématique lorsqu'il appelle à l'étude des autres « types de forces et relations de pouvoir⁴⁹⁹ » en jeu dans la formation du

⁴⁸³ Bernard Stiegler, « L'image discrète », dans *Échographies de la télévision : Entretiens filmés*, op. cit., p. 161-183.

⁴⁸⁴ Serge Tisseron, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, Paris, Aubier, 1998.

⁴⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

⁴⁸⁶ Harun Farocki, « Phantom Images », *Public*, n° 29, 2004, p. 12-24.

⁴⁸⁷ Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », op. cit.

⁴⁸⁸ Vinzenz Hediger (dir.), Patrick Vonderau (dir.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

⁴⁸⁹ Artie Vierkant, « The Image Object Post-Internet », *jstchillin.org*, [en ligne], 2010, consulté le 29/06/2023. URL : <https://jstchillin.org/artie/vierkant.html>

⁴⁹⁰ Clément Chéroux, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, op. cit.

⁴⁹¹ Jens Schröter, *3D: History, Theory and Aesthetics of the Transplane Image*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2014.

⁴⁹² André Gunthert, *L'image partagée : La photographie numérique*, op. cit.

⁴⁹³ John Durham Peters, *The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016 ; et Ned Rossiter, *Software, Infrastructure, Labor: A Media Theory of Logistical Nightmares*, New York, Routledge, 2016.

⁴⁹⁴ Joanna Zylińska, *Nonhuman Photography*, Cambridge, MIT Press, 2017.

⁴⁹⁵ Nicolas Giraud, « Balistique des images », *Inframince*, n° 12 « L'image tactique », Trézélan / Arles, Filigranes Éditions / École nationale supérieure de la photographie, novembre 2018, p. 19.

⁴⁹⁶ Yves Citton, « L'hétéromation des images radioactives : Entretien entre Lauren Huret et Yves Citton », dans *Praying for my haters*, Lauen Huret, Paris, Centre culturel suisse, 2019.

⁴⁹⁷ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, op. cit.

⁴⁹⁸ John Menick, « The Narco-Image », *Do Not Research*, [en ligne], publié le 09/11/2023, consulté le 11/02/2024. URL : <https://donotresearch.substack.com/p/john-menick-the-narco-image>

⁴⁹⁹ Jonathan Crary, op. cit., p. 384.

visuel et lorsqu'il remet en question la place hégémonique accordée à la vision, rappelant ainsi que son entreprise scientifique a été de « montrer que la vision était inséparable de questions historiques plus vastes portant sur la construction de la subjectivité⁵⁰⁰ ». En lieu de l'engouement pour l'imagerie numérique qu'il semble avoir repéré dans les productions académiques affiliées aux études visuelles de l'époque, il préconise « d'étudier dans leurs mutations historiques des formations incolores, discursives et non visuelles⁵⁰¹ » alors même qu'il opère une distinction avec les représentations : « les problèmes historiques posés sur la vision se distinguaient d'une histoire des représentations matérielles⁵⁰² ». Bien que j'entende ces mises en garde, revenir à l'image, s'attarder à sa lisière et séjourner dans son seuil, il me semble, permet de déplier bien plus qu'une enquête sur l'imagerie. Il faut pour cela revenir à la démarcation opérée dès le Préambule entre *signe visuel* et *image*. Le premier se réfère *bêtement* au réel ou donne à voir un *abstract* sans épaisseur. La seconde correspond au *processus imageant*, à un *entrelacement* de sens, à un *horizon* ouvert que Jean-Christophe Bailly nomme *imagement*, comme je l'ai déjà indiqué. Mais elle pourrait être également rapprochée de la « troisième image⁵⁰³ » du metteur en scène Romeo Castellucci – bien qu'il ne s'agisse plus ici de la production intentionnelle d'un artiste – ou du « troisième sens⁵⁰⁴ » de Roland Barthes, une expérience spectatorielle inexplicable et insaisissable qu'il nomme « signifiante ». Je ne partage pourtant pas la conception de Bailly de l'image en tant que *suspens*, *stase* ou *retrait* du vivant⁵⁰⁵. Les images sont à la fois le résultat d'une opération imageante et simultanément un seuil entrouvert vers d'autres images potentielles. Elles ont la capacité de suspendre l'expérience sensible ou l'*être-là* du regardeur mais si elles se retirent du vivant, elles retournent à l'état de signe. L'image est toujours l'opération d'un *acteur* – humain, et certainement aussi non-humain – mais elle prend une part active à cette opération en tant qu'*actant*. C'est pourquoi la focalisation sur l'image en tant que point d'ancrage, nœud ontologique de multiples forces, ne me semble jamais isolée des relations de pouvoirs ou des formes historiques, discursives et non visuelles soulignées par Crary.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 383.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 384.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 383.

⁵⁰³ « Les images sont en nombre infini. Mais il reste une chose à faire à l'artiste : il peut les combiner indéfiniment entre elles. C'est là que quelque chose peut se produire : la naissance d'une troisième image, qui n'est plus visible ni sensible. La troisième image est celle qui n'est pas vue mais imaginée, formée par l'association des deux autres qui la déterminent dans l'espace intermittent qui les sépare ». Romeo Castellucci, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », *Le Monde*, supplément Festival d'Automne à Paris, dimanche 6 - lundi 7 septembre 2015.

⁵⁰⁴ « [...] je ne peux encore me détacher de l'image. Je lis, je reçois (probablement même, en premier), évident, erratique et têtu, un troisième sens. Je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, mais je vois bien les traits, les accidents signifiants dont ce signe, dès lors incomplet, est composé [...] Par opposition aux deux premiers niveaux, celui de la communication et celui de la signification, ce troisième niveau – même si la lecture en est encore hasardeuse – est celui de la signifiante [...] ».

Roland Barthes, « le Troisième sens : Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », dans *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, (1970), 1982, p. 44.

⁵⁰⁵ « Pour être, les images ont dû se retirer de la vie, elles ont dû cesser d'être comme est – existe – le vivant : elles existent, mais autrement que le vivant, autrement que ce qui continue de vivre, et ce saut hors du temps est leur violence, leur violence constitutive – celle justement de ce qui est échappé à la violence et au devenir, celle d'une stase en droit infinie, qui suspend l'existence, qui promeut dans l'existence ce qui normalement n'y existe pas et n'y vient jamais, c'est-à-dire une forme achevée, sans repentir et qui n'évoluera pas ».

Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 51.

I.2.b. Image technique et objet digital

Pourtant, de quoi ces déclinaisons conceptuelles sur l'image sont-elles les témoignages ? Quels changements fondamentaux ont pu marquer l'histoire de l'image ? L'une des idées les plus justes me semble être celle d'« image technique ». Vilém Flusser la développe dans son ouvrage *Ins Universum der technischen Bilder* paru en 1985 et traduit en anglais – entre autres – sous le titre *Into the Universe of Technical Images* en 2011. Le philosophe tchèque ne pourrait être affilié à la catégorie des *Media Studies*, n'appréciant guère le terme de media⁵⁰⁶, sa foisonnante et libre pensée a pu être qualifiée de « nomadologie⁵⁰⁷ ». Dans une perspective d'anthropologie des techniques, il décrit et pense le contexte « techno-imaginaire⁵⁰⁸ » de son époque pour écrire de manière prospective ce que la rupture historique et ontologique de l'image technique pourrait faire advenir dans un futur proche – utopie positive ou négative – au sein duquel nous étions déjà engagés en 1985⁵⁰⁹. Selon Flusser, les *images techniques* sont fondamentalement différentes des *images traditionnelles*. Contrairement à ces dernières, elles ne se constituent plus de *surfaces* – observations d'objets se manifestant sous la forme de représentations, soit des abstractions du monde réel – mais de « mosaïques assemblées à partir de particules⁵¹⁰ ». Elles abstraient à partir de textes, qui sont eux-mêmes des abstractions réalisées à partir des images traditionnelles⁵¹¹. C'est-à-dire que les textes ne permettent plus de médiations picturales, ils ne sont plus représentables, ils se sont effondrés en particules et nécessitent les niveaux de calcul et de computation des images techniques pour être rassemblés, pour être de nouveaux représentables⁵¹². Les images techniques peuvent être comprises comme des computations de concepts réalisées à l'aide d'*appareils*. Les appareils sont des dispositifs techniques. Ils sont automatisés grâce à un *programme* qui traduit le réel de manière textuelle. Ils produisent de l'information et des images : ils sont développés pour « saisir l'insaisissable, visualiser l'invisible, et conceptualiser l'inconcevable⁵¹³ ». Les images techniques sont fondamentalement de nouveaux média, une révolution culturelle⁵¹⁴. Là où les images traditionnelles étaient bidimensionnelles, les images techniques n'ont pas de dimension, elles sont « post-historiques »⁵¹⁵. Elles ne correspondent plus au découpage linéaire du temps par

⁵⁰⁶ Breno Onetto Muñoz, « Media », dans *Flusseriana: An Intellectual Toolbox*, Siegfried Zielinski (dir.), Peter Weibel (dir.) et Daniel Irrgang (dir.), Minneapolis, Univocal Publishing, 2015, p. 272. Cité par : Riccardo Venturi, « Les Images techniques et leur médium. Exposer la pensée de Vilém Flusser », *Critique d'art*, n° 46, printemps / été 2016.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Emmanuel Alloa, « Dans l'univers des images techniques – en VF », *Flusser Studies*, [en ligne], n° 31, juillet 2021, consulté le 11/08/2022. URL :

<https://flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/alloa-universum.pdf>

⁵⁰⁹ Vilém Flusser, « Warning » dans *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, (titre original : *Ins Universum der technischen Bilder*, 1985), 2011, trad. de l'allemand par N. A. Ross, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 3-4.

⁵¹⁰ « *mosaics assembled from particles* ».

Vilém Flusser, « To Abstract » dans *Into the Universe of Technical Images*, *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 6.

⁵¹¹ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹² Vilém Flusser, « To Abstract » dans *Into the Universe of Technical Images*, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹³ « *grasp the ungraspable, visualize the invisible, and conceptualize the inconceivable* ».

Vilém Flusser, « To Make Concrete », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 16.

⁵¹⁴ Vilém Flusser, « To Abstract », *op. cit.*, p. 7.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

l'histoire, cette dernière serait arrivée à son terme car elle consisterait en une « explication progressive des représentations⁵¹⁶ ». Il faut également noter un point crucial qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de cette enquête sur l'image latente : les images techniques « ne reçoivent pas leur signification de l'extérieur mais projette plutôt du sens vers l'extérieur⁵¹⁷ », « ce sont des modèles qui donnent forme à un monde et à une conscience qui se sont désintégrés ; ils sont censés "informer" ce monde⁵¹⁸ ».

I.2.c. Le risque d'une latence programmée et programmante

Par cette ambitieuse relecture transhistorique des images, Flusser déconstruit la traditionnelle bipartition entre *imagerie analogique* et *imagerie numérique*. Les images techniques ne renvoient pas au réel mais à des lignes de texte, au signal et à l'information matérielle plutôt qu'à l'objet⁵¹⁹. L'appareil photo est un parfait exemple de ce niveau d'abstraction du réel puisqu'il recèle les caractéristiques des appareils en général selon Flusser lui-même⁵²⁰. Les photographies concrétisent les possibilités de produire des états de chose du programme de l'appareil photo, il ne s'agit pas d'images du réel mais des codes fonctionnels de l'appareil, des productions de la technique même si elles peuvent nous apparaître comme ce qui est réel⁵²¹. Ainsi, Flusser décèle une lutte entre l'intention du photographe et le programme de son appareil : « tous les critères du photographe se trouvent contenus dans le programme de l'appareil sous forme de concepts⁵²² ». En effet, l'appareil photo aurait cette capacité à absorber les intentions du photographe et ainsi « programmer la société à adopter un comportement en *feed-back* qui favorise l'amélioration progressive des appareils⁵²³ ». Le programme de l'appareil photo est ici à comprendre dans une conception en cascade de méta-programmes, il cache derrière lui : « celui de l'industrie photographique, celui du parc industriel, celui de l'appareil socio-économique⁵²⁴ ». Reste alors au photographe à épuiser le programme de l'appareil – réaliser ses possibilités, presque inépuisables – ou bien à jouer *contre* l'appareil, c'est-à-dire prendre conscience que l'agencement appareil/programme/information/image est le problème auquel le photographe doit se confronter. Il s'agit alors, dans une tentative émancipatrice, de « produire des informations imprévues⁵²⁵ », de « mettre en image quelque chose qui ne figure pas

⁵¹⁶ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit., p. 14.

⁵¹⁷ « don't receive their meaning from outside but rather project meaning outward ».

Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, op. cit., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 170.

⁵¹⁸ « They are models that give form to a world and a consciousness that has disintegrated; they are meant to "inform" that world ».

Ibid.

⁵¹⁹ Emmanuel Brassat, « L'intrusion de l'image technique dans le réel à l'âge des appareils », *Essaim*, n° 23, 2|2009, publié le 01/01/2010, consulté le 11/08/2022, p. 37-50. URL : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2009-2-page-37.htm>

⁵²⁰ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit., p. 23.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 49.

⁵²² *Ibid.*, p. 38.

⁵²³ *Ibid.*, p. 49.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 84.

dans son programme⁵²⁶ ».

À lire Flusser, cet assujettissement du photographe à son appareil semble presque inéluctable, indivisible du geste photographique et même propre à un éventail plus large, allant de la production à la diffusion de photographies. Les canaux de distribution – médiaux et médiatiques – sont également des appareils codifiés, programmés⁵²⁷. Une pratique critique de la photographie en tant qu'image technique devrait alors interroger comment les media prédéterminent la signification des photos, permettant en conséquence de rendre visibles l'environnement médial dans lequel elles évoluent⁵²⁸, de contrecarrer son immédiateté. Ce plaidoyer inquiet décrit comment un univers de possibles peut constituer un danger si cette *latence* est programmée et automatisée, si elle est enfermée dans une boucle de laquelle l'agentivité humaine n'aspire qu'à améliorer un programme. Dans son essai *Pour une philosophie de la photographie*, l'appareil photo décrit par Flusser se compose d'une riche palette de possibilités, mais le geste du photographe – s'il n'a pas conscientisé le programme – se réduit à accomplir ses potentiels prédéterminés, à appuyer sur le déclencheur. Il faudrait alors déjouer cette latence programmée et explorer d'autres champs de possibles. Au sein des media, l'image technique court donc le risque d'être subordonnée à un déterminisme technologique. En effet, la production de l'image technique « se déroule dans un champ de possibilités⁵²⁹ » car les particules qui la composent « ne sont rien d'autre que des possibilités d'où quelque chose émerge accidentellement⁵³⁰ ». Ces particules sont des concepts qui ont perdu leur cohérence, impossibles à saisir, à comprendre et à représenter, elles peuvent néanmoins être calculées et rendues visibles à l'aide d'appareils spécifiques⁵³¹. L'image technique serait donc « une possibilité aveuglément réalisée, quelque chose invisible qui est devenu aveuglément visible⁵³² ».

Pour le philosophe, le cas de la photographie est un exemple permettant d'illustrer la lutte émancipatrice de l'humain contre les « appareils automatiques, programmées et programmant⁵³³ » dans le contexte post-industriel. L'inclination fataliste de *Pour une philosophie de la photographie* est toutefois nuancée dans *Into the Universe of Technical Images*. Flusser y conçoit la menace d'un « totalitarisme global des appareils⁵³⁴ ». Il s'agirait d'une automatisation extrême des appareils – pas seulement technologiques mais aussi militaires, politiques, administratifs ou encore industriels – capables de s'émanciper d'acteurs humains au point de retourner contre eux les intentions initiales ayant motivées leur production, à savoir des intérêts de liberté⁵³⁵. Bien qu'en 1985, Flusser précise que les appareils

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 56 et 58.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 57 et 58.

⁵²⁹ « *occurs in a field of possibilities* ».

Vilém Flusser, « To Make Concrete », *op. cit.*, p. 16.

⁵³⁰ « *possibilities from which something accidentally emerges* ».

Ibid.

⁵³¹ Vilém Flusser, « To Abstract », *op. cit.*, p. 10.

⁵³² « *a blindly realized possibility, something invisible that has blindly become visible* ».

Vilém Flusser, « To Make Concrete », *op. cit.*, p. 16.

⁵³³ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 84.

⁵³⁴ « *global totalitarianism of apparatuses* ».

Vilém Flusser, « To Instruct », dans *Into the Universe of Technical Images*, *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 75.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 74.

ne peuvent pas encore se passer d'opérateurs humains, en pleine guerre froide, il discerne tout de même un mouvement de synchronisation et d'unification des deux blocs antagonistes vers une forme de « métaprogramme global⁵³⁶ », un agent de standardisation de masse coordonnant automatiquement la totalité des programmes. Sa réponse à un tel scénario consiste alors en ce qu'il nomme un jeu *télématique* « qui pourrait soutenir un dialogue mondial sur l'appareil⁵³⁷ ». Il s'agirait de plier les appareils – à une échelle technique mais aussi politique – pour qu'ils servent une fonction démocratique avant que « les appareils dans leur ensemble ne dépassent les capacités de la société dans son ensemble⁵³⁸ ». L'expression *télématique* est un néologisme formé à partir de *télécommunication* et *informatique*, et elle singularise la récente prise de conscience – durant les années 1980 – de la révolution des images techniques pourtant ancienne, à savoir que celles-ci sont intrinsèquement dialogiques⁵³⁹. Une société télématique serait ainsi structurée en un réseau de dialogue collectif en tant que « supercerveau global⁵⁴⁰ ». C'est une société créative qui échange de l'information pour créer de nouvelles informations (principalement des images techniques)⁵⁴¹ : « un réseau contrôlé cybernétiquement dans lequel les éléments concrets ne seraient plus constitués de nœuds (individus isolés) mais de fils (relations interpersonnelles)⁵⁴² ». Dans cette vision idéale, la société télématique redirigerait notre intérêt vers de l'information pure, des images techniques immatérielles⁵⁴³.

Il est possible de relever des préoccupations similaires chez le philosophe hongkongais Yuk Hui dans son étude des « objets digitaux » fortement imprégnée de la phénoménologie de Martin Heidegger et des travaux de Gilbert Simondon sur les « objets techniques » dans *Du mode d'existence des objets techniques*, son histoire spéculative de la technologie. Hui définit un objet digital comme un nouvel objet industriel, un programme informatique composé de données, de formats de données et de métadonnées⁵⁴⁴, il peut donc apparaître sur un écran et ainsi correspondre aux observations de Flusser sur les images techniques. Mais Hui appréhende avant tout ces objets en tant que milieux numériques tissés par différentes relations, l'amenant ainsi à développer l'idée d'une « interobjectivité » en réponse aux lectures intersubjectives habituellement employées en philosophie⁵⁴⁵. Il s'agit de comprendre les systèmes techniques par la corrélation entre un objet et son *milieu* plutôt que son *contexte* : « un contexte est toujours une sélection de significations du sujet, un milieu est plus opportun ; il dure, et pour qu'il change, il

⁵³⁶ « *global metaprogram* ».

Ibid.

⁵³⁷ « *which could support a worldwide dialogue about the apparatus* ».

Ibid., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 76.

⁵³⁸ « *the apparatuses as a whole will surpass the capacities of the society as a whole* ».

Ibid., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 77.

⁵³⁹ Vilém Flusser, « To Discuss », dans *Into the Universe of Technical Images*, *op. cit.*, p. 79-80.

⁵⁴⁰ « *global superbrain* ».

Vilém Flusser, « To Play », dans *Into the Universe of Technical Images*, *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 90.

⁵⁴¹ Vilém Flusser, « Summary », dans *Into the Universe of Technical Images*, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁴² « *a cybernetically controlled net in which the concrete elements would no longer consist of knots (single individuals) but of threads (interpersonal relationships)* ».

Ibid., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 172.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ Yuk Hui, *On the Existence of Digital Objects*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 154.

faut un processus de (re)structuration⁵⁴⁶ ». L'interobjectivité se réfère donc à « la *matérialisation* des relations internes et externes des objets⁵⁴⁷ ». Huik précise également que « les interobjectivités matérialisées créent leurs propres milieux qui relient à la fois la nature et les artefacts⁵⁴⁸ ». Le concept d'interobjectivité remet lui aussi en question la configuration cartésienne sujet-objet⁵⁴⁹. Il décentre l'humain du schéma pour se concentrer sur les relations discursives propres à l'esprit humain qui sont maintenant objectivées dans des circuits matériels et courent le risque d'être manipulées par des algorithmes⁵⁵⁰. Cette rupture épistémologique permet néanmoins de penser des ensembles de relations interobjectives en rapport aux humains. Car selon Hui, nous entretenons des liens toujours plus symbiotiques avec les objets digitaux, générant ainsi des temporalités de plus en plus surdéterminées et automatisées qui court-circuitent nos relations intersubjectives⁵⁵¹. Les milieux numériques ont donc un impact sur nos capacités imaginatives, notre vie quotidienne « devient de plus en plus un processus algorithmique qui analyse et produit des relations pour ouvrir la voie à l'expérience du prochain maintenant ou du futur immédiat⁵⁵² ». Ces objets digitaux s'immiscent dans nos processus de pensée, de sorte que nos décisions et actions « sont systématiquement déterminées par des algorithmes au lieu de reposer sur la sélection subjective de significations⁵⁵³ ». La réponse critique à cette crainte – résonnant pleinement avec le discours pessimiste de Flusser – se trouverait dans la *technique*, dans son essence ontologique et pas technologique. Il faudrait alors adopter une logique *transductive* – empruntée à Simondon – pour penser des individuations collectives avec les objets digitaux⁵⁵⁴. En effet, Hui pense que « la technique est fondamentalement philosophique, voire métaphysique⁵⁵⁵ » et que « la philosophie est aussi pratique et technique que la technique peut l'être⁵⁵⁶ ». Ainsi, la transduction « fournit un type de pensée qui ne se déplace pas de manière unidirectionnelle de l'intérieur vers l'extérieur, de l'extérieur vers l'intérieur, de l'individu vers le collectif, du collectif vers les individus, mais se présente plutôt comme le processus *empirique* de la *transformation des formes et des structures*⁵⁵⁷ ». Hui reprend une expression de

⁵⁴⁶ « *a context is always a selection of significations of the subject, a milieu is more timely; it lasts, and for it to change requires a process of (re)structuralization* ».

Ibid., trad. de l'anglais par l'auteur, p. 158.

⁵⁴⁷ « *it refers to the materialization of both internal and external relations of objects* ».

Ibid., p. 160.

⁵⁴⁸ « *materialized interobjectivities create their own milieux that connect both nature and artifacts* ».

Ibid.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 244-245.

⁵⁵² « *becomes more and more an algorithmic process that analyzes and produces relations to pave the way for the experience of the next now or the immediate future* ».

Ibid., p. 221-222.

⁵⁵³ « *are systematically determined by algorithms instead of relying on the subjective selection of signification* ».

Ibid., p. 223.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁵⁵ « *technics is fundamentally philosophical, if not metaphysical* ».

Ibid.

⁵⁵⁶ « *philosophy is as practical and technical as one may think technics to be* ».

Ibid.

⁵⁵⁷ « *provides a type of thinking that doesn't move uni-directionally from inside to outside, outside to inside, individual to collective, collective to individuals, but rather presents itself as the empirical process* ».

Simondon pour définir l'opération transductive en tant qu'« individuation en progrès⁵⁵⁸ ». Elle implique une convergence entre humain et machine, leur interopérabilité, leur compatibilité et incompatibilité, une structure à la fois individuelle et collective⁵⁵⁹. C'est un changement structurel et un processus d'amplification qui mènent à une transformation à travers différents domaines⁵⁶⁰. Dans le cadre de la théorie de l'esthétique des media de Yuk Hui, les objets digitaux sont des transducteurs entre les machines connectées par des réseaux mais aussi des transducteurs qui interviennent dans l'acquisition d'informations et la production de connaissances⁵⁶¹.

L'image latente, en tant que mode de pensée de l'imagement, n'est pas restreinte à une typologie d'actants, qu'il s'agisse d'*image technique* ou d'*objet digital*. En revanche, la puissance dialectique et la dimension émancipatrice de l'image latente sont à réinscrire dans un contexte technologique post-industriel et post-historique profondément marqué par les appareils techniques et leurs programmes. Ces derniers agissent comme médiateurs aptes à représenter des états insaisissables ou invisibles du monde, ils sont donc à même de participer activement à nos processus imageants. Les entreprises épistémologiques de Vilém Flusser et Yuk Hui confèrent des outils méthodologiques qui complètent ceux de la sociologie de l'acteur-réseau ou de la sociologie des images, notamment par les concepts d'interobjectivité, de transduction et de télématique. De plus, elles me permettent d'esquisser les limites inhérentes à l'image latente en tant que pratique prospective lorsque ses acteurs et actants évoluent dans un milieu structuré par des transducteurs automatisés. Le risque consisterait alors en un prédéterminisme et une standardisation de son champ des possibles conditionné par des formes grandissantes d'automatisation. Si l'on poursuit la réflexion de Flusser, en tant que producteurs et diffuseurs de visuels, il serait possible que nous participions à un programme automatisé sans en avoir conscience, nous contentant de l'améliorer en réalisant ses possibles et en lui fournissant des *feed-back*. Nos milieux numériques, s'ils ne sont pas habités sur un mode dialogique et critique, risquent de produire des relations systématiquement déterminées ainsi que des conditions artificielles de possibilités, refermant ainsi les points de fuite en cascade qui font de l'image latente un outil d'encapacitation individuel et collectif. Si l'image latente consiste en une manière d'appréhender l'image depuis ses devenirs hypothétiques, comment peut-elle participer à des ensembles de relations et même à des processus d'individuation, voire de *transindividuation* pour reprendre la formule de Simondon ?

of the transformation of forms and structures ».

Yuk Hui, « Induction, Deduction and Transduction: on the aesthetics and logic of digital objects », *Networking Knowledge*, [en ligne], vol. 8, n° 3, publié le 06/2015, consulté le 17/08/2022, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 12. URL :

http://fox.leuphana.de/portal/files/7213108/Hui_Digital_Objects_Aesthetics_2015.pdf

⁵⁵⁸ « *Transductive operation is an individuation in progress* ».

Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2005, p. 32-33. Cité par : Yuk Hui, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵⁹ Yuk Hui, *On the Existence of Digital Objects*, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ Yuk Hui, « Induction, Deduction and Transduction: on the aesthetics and logic of digital objects », *op. cit.*, p. 13.

I.2.d. Déjouer les programmes : l'image latente, l'attente de l'image

Si, dans le régime esthétique des arts, « l'image est une manière dont les choses (...) parlent et se taisent⁵⁶² », un rapport de dissemblance et de ressemblance entre le visible et le dicible⁵⁶³, comme le conçoit Rancière, alors l'image latente semble redéfinir ce rapport. Dans le long-métrage de Wim Wenders, *Alice dans les villes* (*Alice in den Städten*, 1974), un homme, Philip Winter (interprété par Rüdiger Vogler) entretient une relation bien singulière avec les signes. Cette étude filmique⁵⁶⁴ va permettre d'envisager l'image latente en tant que pratique d'être au monde et opération de transindividuation ; plus qu'une *metapicture*, il faut l'envisager comme une expérience de pensée visuelle. Cet exemple sera complété par un autre film décrivant également une pratique photographique singulière. Ces choix volontairement focalisés vers le geste photographique vont permettre de formuler une réponse à la vision quelque peu alarmiste de Flusser au sujet du geste photographique sclérosé par avance par le programme de l'appareil photo.

Le synopsis de *Alice dans les villes* est le suivant : Philip Winter passe plusieurs semaines aux États-Unis pour écrire un texte sur les paysages américains. Il y rencontre Alice, une jeune fille de neuf ans jouée par Yella Rottländer et sa mère, Lisa. La mère disparaît et laisse Alice avec Philip. Le duo va alors errer en Hollande et en Allemagne à la recherche de la famille d'Alice. Pendant tout le film, les rapports des personnages avec leur environnement, et même avec les éléments clefs du scénario, se font par le prisme du visuel ↪Fig 52-53. Philip a besoin de prendre en photo les paysages américains qu'il sillonne pour tenter de définir sa propre image de l'Amérique, en dehors des signes omniprésents qu'il traverse en voiture. Pour lui, les signes ont remplacé les paysages américains, ils se répètent infiniment, tels des déserts dans lesquels tout est nivelé par le visuel. Les personnages, et principalement le duo, sont entourés par le visuel, ils se perdent en son sein. Et ils nous paraissent tout aussi vides. Ils échouent constamment à donner du sens au visuel. Les photos que prend Philip tout au long du film sont des photographies instantanées prises à l'aide d'un appareil Polaroid. À plusieurs reprises, des personnages lui font remarquer qu'il n'y a rien à voir ↪Fig 54-55. La surface de l'image est encore blanche, il s'agit d'une image latente, comme le vocabulaire de la photographie argentique l'entend. Les personnages, Philip compris, ne parviennent pas à percevoir la différence entre l'absence et la latence. Le fait qu'il s'agisse de photographies instantanées n'est bien sûr, pas anodin. Dans *La Caméra de Claire* (*클래어의 카메라*, 2017) de Hong Sang-soo, Claire, interprétée

⁵⁶² Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 21.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Je note que Gilles Deleuze, dans son chapitre sur l'image-affection au sein de *L'image-mouvement*, cite à plusieurs reprises ce film. Il montre comment Wenders permet la transplantation et la réconciliation de deux types de fantômes, ceux produits par les « moyens de communication-translation » (moyens de locomotion) et ceux des « moyens de communication-expression » (médias). Il écrit alors : « Le voyage d'«*Alice dans les villes*» est scandé par les polaroids, au point que les images du film s'éteignent suivant le même rythme, jusqu'au moment où la petite fille dit : "tu ne fais plus de photos ?", quitte à ce que les fantômes prennent alors une autre forme ». Cette réflexion pourrait donner lieu à une analyse méta-filmique qui irait chercher l'image latente dans les rapports étroits qu'entretiennent le cinéma, la photographie et les transports – les protagonistes voyagent en voiture, avion, train, bateau, bus et tramway – dans et en dehors du film. Celle-ci aurait alors pu enrichir les recherches menées sur l'analogie du fantôme en Partie III. Mais faute de temps, je dois pour l'heure me contenter de cette note. Gilles Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 143.

par Isabelle Huppert, ne se déplace pas sans son appareil Polaroid, tout comme Philip. Mais Claire prend des photos pour révéler le rapport de dissemblance et le caractère transitoire de l'image ↳Fig 56-57. Pour Claire, l'acte photographique a une incidence sur le sujet, il est *performatif* par nature. Claire se sert des images pour naviguer, agir et interagir dans un environnement, qui est lui aussi un monde de signes et d'images, le festival de Cannes. La dérive de Philip dans le visuel semble en contradiction avec le rapport actif de Claire à l'image. Pourtant, dans *Alice dans les villes*, les personnages, en évoluant *dans* le visuel, *avec* le visuel, guidés *par* le visuel, semblent parvenir à *dérivée*, ils se laissent aller dans cet état de latence, où rien n'arrive, mais où tout peut encore arriver. Ainsi, les signes deviennent des *images*, par les relations qu'entretiennent les protagonistes avec eux. En évoluant dans l'espace de latence du visuel, ils redéfinissent un système de signes creux en un nouveau paysage combinatoire d'images, parce qu'une fissure, un vacillement y apparaît, la répétition se transforme en possibilités. Lorsque Philip s'endort devant son poste de télévision, dans un motel générique américain et qu'il se perd dans un film réduit en un simple signal sonore et visuel monotone par le programme de l'écran télé, il rêve, dérive, jusqu'à se réveiller et détruire rageusement le poste. Le signal audiovisuel émis par la télévision se transforme en image parce que le personnage tisse un lien avec et en perçoit la latence, l'espace de projection qu'il peut nouer avec l'image. Dans le film, l'impossibilité de la communication entre les personnages se ressent, mais à l'instar des films de Michelangelo Antonioni, il serait réducteur de l'analyser à partir de ce seul nœud scénaristique. Bien souvent, le langage manque aux protagonistes : la mère de Lisa ne comprend pas l'américain, Philip ne comprend pas le néerlandais, le *dicible* fait défaut. Philip ne parvient pas à raconter une histoire, ni à son éditeur, ni à Alice. Les signes se glissent bien souvent entre les personnages. Reste alors le *visible*. Mais le visible pour lui-même. Philip prend en photo les paysages américains, sans chercher à générer une narration, ni à agencer ses clichés. Ses « cartes postales » comme les décrit son éditeur ne servent que de comparatif à ce qui ne semble plus être réel, le *landscape* américain, un autre visible amputé de toute narration, de toute cohérence, de tout dicible. Mais, au fil de leur déambulation, de villes en villes, d'images en images, nous comprenons que ces photographies sont bien plus, elles forment un monde, à la fois intérieur et extérieur. C'est le mot qui manque à Alice lors de la partie de pendu, le *traum* (*rêve* en français), ce qui « n'existe pas » selon la jeune fille. Pourtant, tout comme le rêve, l'image latente *existe*, son champ de potentiels est une réalité, un environnement, un relief, un monde, un temps. En tant que potentiel qui ne s'accomplit pas, elle est avant tout un processus qui s'explore.

En jouant le jeu du programme de l'appareil photo, Philip et Claire déplacent le centre de gravité traditionnel de la photographie. L'enjeu n'est pas la représentation iconographique mais l'indétermination du geste. Peu importe les possibles préinscrits dans le programme. Le geste photographique est un processus performatif qui permet au photographe d'être au monde, d'engager un processus de transindividuation, il cherche à se transformer en même temps qu'il transforme ses sujets et son milieu. Le geste photographique est ici une opération imageante qui ne cherche pas à *fixer* mais à *suspendre*, à *indéterminer*. C'est une manière de se déplacer dans les potentiels de l'image, de déborder le programme de l'appareil et de faire de la latence le terrain de relations dialogiques, c'est-à-dire un réseau dans lequel l'instabilité sert de médiateur.



↳ Figure 52



↳ Figure 53



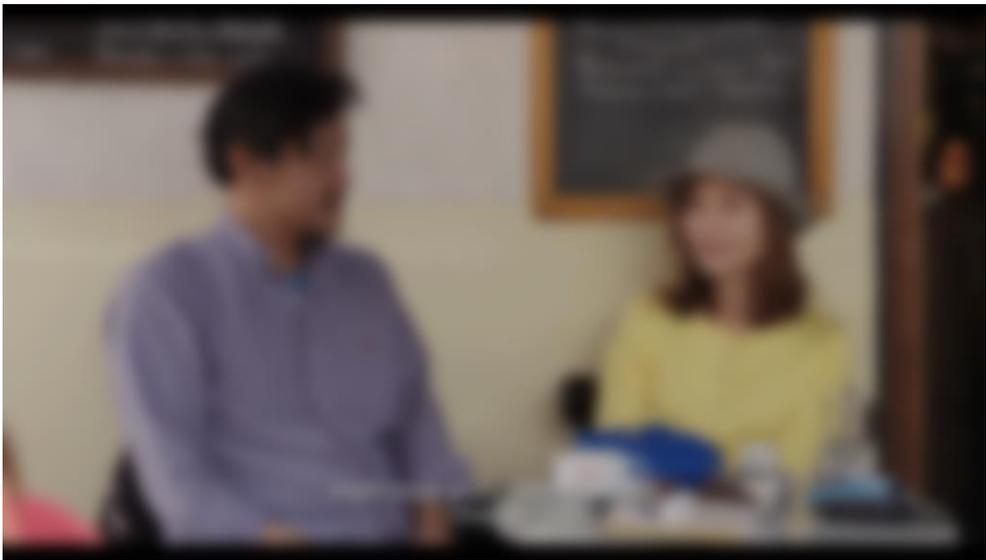
↳ Figure 54



↳ Figures 52-55 Wim Wenders, *Alice dans les villes* (*Alice in den Städten*), 1974
Photogramme, film cinématographique, noir & blanc, son, 110 min



↳Figure 56



↳Figures 56-57 Hong Sang-soo, *La Caméra de Claire* (클레어의 카메라), 2017
Photogramme, film cinématographique, couleur, son, 69 min

I.2.e. Déjouer les programmes : l'image pauvre

Un processus dialogique peut également prendre place à travers les programmes automatisés de certains objets digitaux. Parmi l'organisation des *infrastructures numériques*⁵⁶⁵, l'artiste Hito Steyerl identifie un type d'imagerie qu'elle propose d'appeler « image pauvre⁵⁶⁶ » (*poor image*). Dans son texte notoire *In Defense of The Poor Image*, elle décrit en 2009 l'image pauvre comme :

« (...) une copie en mouvement. Sa qualité est mauvaise, sa résolution en-dessous des standards. Plus elle accélère, plus elle se détériore. C'est un fantôme d'image, un aperçu, un *thumbnail*, une idée errante, une image itinérante distribuée gratuitement, pressée par des connexions numériques lentes, compressée, reproduite, déchirée, remixée, ainsi que copiée et collée dans d'autres canaux de distribution⁵⁶⁷ ».

Ces images sont les *restes*, les *débris* d'un système audiovisuel de production et d'échange, elles montrent le *tout*, l'*évident*, le *banal*, le *rare* mais elles sont aussi capables de remettre en cause un *système hiérarchique des images*⁵⁶⁸. Un système imposé par les *images riches*, autrement dit les *images officielles*, avec leur niveau technologique élevé, leur culte de la qualité, de l'efficacité et leurs droits d'auteur exclusifs⁵⁶⁹. Les images pauvres déplacent ces valeurs. Omniprésentes dans les réseaux informatiques, elles symbolisent une accessibilité élargie, un champ de possibles, un potentiel sans cesse ouvert. Leur circulation peut aussi constituer une forme de défiance, de résistance, d'appropriation et de mise en relation que Steyerl définit comme « liens visuels » en reprenant l'expression de Dziga Vertov : « une sorte de langage communiste, visuel, adamique, qui pouvait non seulement informer ou divertir, mais aussi organiser ses spectateurs⁵⁷⁰ ». Elles sont pourtant ambiguës car adaptées au tournant sémiotique et conceptuel du capitalisme : « Le tournant sémiotique du capital, tel que décrit par Félix Guattari, joue en faveur de la création et de la diffusion de paquets de données compressés et flexibles qui peuvent être intégrés dans des combinaisons et des séquences toujours nouvelles⁵⁷¹ ». Certes, elles produisent des réseaux alternatifs collectifs et anonymes, provoquent des glissements de sens et des erreurs de traduction fécondes, fédèrent des alliances et génèrent de nouvelles discussions⁵⁷². Et leur économie permet une vaste distribution ainsi que la participation d'un plus grand

⁵⁶⁵ *Infra*, p. 174.

⁵⁶⁶ « *The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution* ».

Hito Steyerl, « *In Defense of the Poor Image* », *op. cit.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ « *a sort of communist, visual, Adamic language that could not only inform or entertain, but also organize its viewers* ».

Ibid.

⁵⁷¹ « *Capital's semiotic turn, as described by Felix Guattari, plays in favor of the creation and dissemination of compressed and flexible data packages that can be integrated into ever-newer combinations and sequences* ».

Ibid.

⁵⁷² *Ibid.*

groupe de producteurs qu'auparavant : « Les utilisateurs deviennent les rédacteurs, les critiques, les traducteurs et les (co-)auteurs d'images pauvres⁵⁷³ », précise-t-elle. Et l'autrice prend des précautions en soulignant que les images pauvres ne constituent pas une pratique progressiste par défaut, elles peuvent aussi intégrer un marché ou former un capital, véhiculer des messages de haine, de propagande, de la publicité ou participer à des formes de harcèlement en ligne⁵⁷⁴. C'est aussi ce que démontre Nathalie Delbard au cours d'un séminaire intitulé *L'esthétique à l'heure du pixel* qui s'est tenu en 2022 au Jeu de Paume à Paris. Elle y interroge, entre autres, la technique de la pixellisation en tant qu'instrument de camouflage de faits de violence⁵⁷⁵. En outre, Peter Szendy, à l'occasion du colloque *Haute et basse définition* organisé par Antonio Somaini et Francesco Casetti en 2013, ne manque pas de pointer les incohérences et les faiblesses du raisonnement de Steyerl. Il relève notamment une confusion quant à l'emploi des concepts de « valeur d'échange » et de « valeur d'exposition » de l'image⁵⁷⁶. En effet, pour aller au-delà de la valeur d'échange, Steyerl propose une autre forme de valeur, plus appropriée aux images pauvres selon elle, qui serait définie par « la vélocité, l'intensité et la propagation⁵⁷⁷ ». Mais pour Szendy, cette alternative relève en fin de compte de la « valeur d'exposition⁵⁷⁸ » (*Ausstellungswert*) telle qu'elle est spécifiée par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, c'est-à-dire son accessibilité, le fait qu'elle soit rendue visible⁵⁷⁹. Pour Benjamin, les méthodes de reproductibilité technique moderne entraînent une prévalence de cette valeur par rapport à la valeur culturelle qui était auparavant dominante dans notre rapport aux œuvres d'art⁵⁸⁰. Nous pourrions alors peut-être reformuler la nouvelle valeur qui semble déterminante dans ce régime visuel à partir des analyses d'André Gunthert qui insiste sur l'appropriabilité des images numériques⁵⁸¹. La valeur des images pauvres serait ainsi à redéfinir en tant que *valeur d'appropriation*. Elles s'évalueraient par leur disposition à faire l'objet de multiples appropriations, c'est-à-dire la richesse des potentiels sémantiques, esthétiques, intertextuels et relationnels qu'elles recèlent. Par conséquent, il s'agirait en somme de la valeur de leur latence.

La surface visuelle des images pauvres témoigne formellement de leur circulation et des réseaux auxquelles elles prennent part. Ces images portent les stigmates de leur immédiatité. Chacun peut y voir une matière prise dans un faisceau d'interactions entre humains et non-humains et simultanément la

⁵⁷³ « *Users become the editors, critics, translators, and (co-)authors of poor images* ».

Ibid.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Nathalie Delbard, « Esthétique du pixel et éthique médiatique », dans *L'esthétique à l'heure du pixel*, Paris, 14/01/2022, séminaire organisé par Jacques Aumont, Emmanuelle André et Antonio Somaini, Jeu de Paume.

⁵⁷⁶ Peter Szendy, « Vers une stéganographie générale : *Redacted*, ou la plus-définition », dans *La haute et la basse définition des images : Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁷⁷ « *velocity, intensity, and spread* ».

Hito Steyerl, *op. cit.* Citée par : Peter Szendy, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁷⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, (titre original : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dernière version de 1939), 2014, trad. de l'allemand par L. Duvoy, p. 31-37.

⁵⁷⁹ Peter Szendy, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁸⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸¹ André Gunthert, « Introduction : L'image fluide », dans *L'image partagée : La photographie numérique*, *op. cit.*, p. 11.

médiation de ces interactions. Il est impossible de savoir où elles se situent exactement sur leur trajectoire. La conception de l'image inscrite dans une temporalité linéaire est caduque pour appréhender les images pauvres. Malgré leur incorporation à une série de programmes imbriqués les uns dans les autres – canaux de distribution, formatage des fichiers, langage de balisage, etc. –, elles permettent d'entraîner une partie de l'itinéraire parcouru – par la déperdition de leur résolution, par certaines altérations formelles distinctives d'un mode de formatage, mais aussi par leur taille, leur titre, leurs métadonnées – et également, dans une certaine mesure, ce vers quoi elles tendent – l'économie d'appropriation généralisée à laquelle elles prennent part nous enjoint à envisager leur degré de *virilité*, leur potentiel d'intertextualité ainsi que leur compatibilité avec un sens commun. L'ontologie des images pauvres est un processus d'appropriation et de circulation virtuellement sans fin parce qu'il n'est pas circonscrit à un mode de production d'images "officielles", avec leur existence rythmée par des modalités d'apparition, de diffusion et de stockage quantifiées, régulées et centralisées.

Dans un contexte de détournement et d'appropriation massifs de signes en ligne, certaines typologies d'images pauvres sont plus à même d'endosser une qualité conversationnelle. Dans son texte, Steyerl se concentre sur le cinéma indépendant et l'art vidéo. Or, un objet digital dépendant entièrement des réseaux numériques semble mettre en place une autre forme de jeu télématique : le *mème*. Comme il l'a déjà été énoncé, le sujet de cette recherche n'est pas la pratique du détournement ni de l'appropriation. Néanmoins, les pratiques du « RE⁵⁸² », pour reprendre la formule de Pierre Huyghe, prennent un rôle de premier plan dans ces lignes. De telles pratiques ne sont pas nouvelles, mais dans notre culture visuelle et numérique contemporaine, elles sont devenues quotidiennes et massives⁵⁸³. Elles ne sont plus circonscrites aux horizons littéraires, artistiques ou encore musicaux. L'une des incarnations les plus courantes de cette ouverture vers un public élargi est le *mème*. Ces formes relationnelles sont résumées par Albin Wagener, enseignant-chercheur en sciences du langage et auteur de l'ouvrage *Mémologie : Théorie postdigitale des mèmes* (2022), de la sorte : « ces petites vignettes qui combinent texte et image, souvent avec humour, sont devenues une manière d'exprimer un avis, de commenter l'actualité et même de marquer son engagement politique⁵⁸⁴ ». Les mèmes sont à la fois des « artefacts culturels⁵⁸⁵ », des jeux sémiotiques, des médiateurs conversationnels, des objets « politiques⁵⁸⁶ », et des objets « postdigitaux par essence⁵⁸⁷ » car ils « participent (...) à la réimplantation de la culture du web dans un espace qui le dépasse largement⁵⁸⁸ ». Et parce qu'ils sont « faciles à comprendre, à décoder et à ré-encoder pour de nouvelles utilisations, les mèmes deviennent des objets sociaux à part entière⁵⁸⁹ ». Ils permettent ainsi de communiquer des informations, des concepts, des opinions, des critiques, des

⁵⁸² Pierre Huyghe (propos recueillis par Hans Ulrich Obrist), « Entretien avec Pierre Huyghe : Hans Ulrich Obrist », dans *Celebration Park*, cat. exp. (« Celebration Park », Paris, Musée d'Art moderne de Paris, 1 mars 2006 – 1 mars 2007), Paris, Paris-Musées, 2006, p. 120.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Albin Wagener, « Une politique du mème », *AOC*, [en ligne], publié le 04/02/2022, consulté le 18/08/2022. URL : <https://aoc.media/analyse/2022/02/03/une-politique-du-meme/?loggedin=true>

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*

partis pris, des vues d'esprit ou même des affects et dépendent entièrement du contexte culturel dans lequel ils s'inscrivent. En effet, un mème n'est jamais autosuffisant. Afin de produire un sens commun – parfois erroné ou incomplet –, il doit s'inscrire dans un langage culturel filé, formé au minimum par un signe visuel, un commentaire textuel, un contexte culturel partagé par une ou plusieurs communauté(s) ainsi qu'un milieu d'énonciation – un réseau social par exemple. Il est alors le lieu de mise(s) en abyme de référent(s), bien souvent tiré(s) de la culture populaire du web, mais pas exclusivement, il peut aussi s'agir de représentations politiques tirées de l'actualité, de documents historiques, de productions médiatiques, de photos vernaculaires anonymes, d'œuvres d'art, ou encore de sources plus obscures. Cette mise en abyme peut fonctionner à plusieurs niveaux et permet ainsi de générer une *metapicture*. Un mème consiste en un savoir visuel qui nous renseigne sur les caractéristiques dialectiques, instables, conversationnelles et contextuelles de l'image. Néanmoins, ce serait oublier une de ses qualités fondamentales : c'est un objet transitoire qui existe par la copie, la circulation, la manipulation, la recontextualisation et la détérioration. Un mème ne peut ainsi pas être isolé à une seule vignette, celui-ci emporte en cascade l'ensemble des itérations précédentes, et celles à venir. C'est une *metapicture* au carré qui peut être analysée par sa latence.

Résumons alors une partie de l'histoire de l'un des plus célèbres d'entre eux, *Pepe the Frog* ↪ Fig 58, ou comment un signe visuel à première vue aussi anodin qu'une grenouille anthropomorphique, hilare et sans doute sous l'influence de drogues, peut muter en symbole international de la « fachosphère⁵⁹⁰ » par un détournement et une réappropriation massifs. Ce personnage fictif est né sous les traits de Matt Furie en 2005 dans le *comic book Boy's Club* et n'a originellement aucun lien avec l'idéologie d'extrême droite⁵⁹¹. La grenouille devient rapidement un mème omniprésent sur les réseaux sociaux, utilisé par une grande variété d'utilisateurs, initialement afin de transmettre des messages divertissants et innocents. Jusqu'en 2015, sur un fil de discussion du controversé forum *4chan*⁵⁹² dans lequel Pepe est associé, par des usagers anonymes, à l'iconographie nazie. Rapidement, le symbole migre sur *Twitter* et se voit récupéré par des défenseurs zélés de Donald Trump et l'*Alt-right* ↪ Fig 60⁵⁹³. Le but affiché de cette réappropriation communautaire semble être de banaliser l'idéologie des nationalistes blancs⁵⁹⁴. L'histoire de ce signe nous permet d'analyser le

⁵⁹⁰ Dominique Albertini, David Doucet, *La Fachosphère : Comment l'extrême droite remporte la bataille d'Internet*, Paris, Flammarion, coll. « Documents et essais », 2016.

⁵⁹¹ Émilie Laystary, « Le cas Pepe the Frog : de l'impossibilité de faire mourir un mème à l'heure d'Internet », *Mashable avec France 24*, [en ligne], publié le 09/05/2017, consulté le 14/05/2017. URL : <http://mashable.france24.com/medias-sociaux/20170509-pepe-frog-mourir-personnage-fictif-meme?ref=fb>

⁵⁹² Forum Internet anonyme et anglophone, basé sur un réseau d'échange d'images. Il est mis en ligne en 2003 par Christopher Poole. Originellement prévu en tant que plateforme de discussions autour du manga, de l'*anime* et de la culture japonaise. Son manque de modération des informations en fait rapidement un des espaces d'échanges les plus controversés d'Internet, dans lequel se côtoient, entre autres : propos racistes, sexistes, mèmes et *Anonymous*.

⁵⁹³ Abréviation d'*alternative right*. Il s'agit d'une mouvance politique radicale et conservatrice issue du Parti Républicain américain. Connue pour défendre des idées sexistes, racistes, antisémites, conspirationnistes, elle est opposée à l'immigration et défend le nationalisme blanc.

⁵⁹⁴ Olivia Nuzzi, « How Pepe the Frog Became a Nazi Trump Supporter and Alt-Right Symbol », *Daily Best*, [en ligne], publié le 26/05/2016, consulté le 14/05/2017. URL : <http://www.thedailybeast.com/articles/2016/05/26/how-pepe-the-frog-became-a-nazi-trump-supporter-and-alt-right-symbol>

fonctionnement du même depuis une perspective différente de celle de Wagener et plus largement d'examiner les logiques circulatoires qui sont en jeu. Jonathan Crary décrit la modernisation comme « un processus par lequel le capitalisme déracine et met en mouvement ce qui est fixe, évacue ou oblitère ce qui fait obstacle à la circulation, et transforme un objet unique en objet d'échange⁵⁹⁵ ». Malgré un élargissement et un décloisonnement récents, il semblerait que ces pratiques du « RE » participent à cette norme de mise en mouvement du signe visuel issue de la modernisation, le démultipliant, le déclinant, jusqu'à lui conférer une valeur d'échange. Le même est utilisé pour communiquer, il accompagne parfois un message textuel, illustre un article ou constitue l'unique élément de la communication. Le signe visuel Pepe peut tout autant soutenir un tweet sans conséquence de Katy Perry → Fig 59⁵⁹⁶ qu'être arboré sous forme de pin's par le suprémaciste blanc Richard Spencer lorsqu'il déclare que ce signe est devenu « une sorte de symbole... », avant d'être frappé au visage par un anonyme → Fig 61⁵⁹⁷. S'il apparaît que le mécanisme à l'œuvre dans le même soit en partie hérité d'une formule capitaliste, il ne peut pas pour autant être abrégé ainsi. Le même n'a a priori pas de destinée mercantile. Il semble, dans un premier temps, permettre une attitude polysémique envers un objet visuel. En ce sens, il s'inscrit dans la lignée d'un idéal critique, émancipateur, expérimental et collaboratif annoncé lors des débuts d'Internet⁵⁹⁸, accompagnant plus largement les aspirations de divers mouvements : du *Do It Yourself*, en passant par les *hackers*, mais aussi les *makers* ou encore le *culture jamming*, tous censés perturber ou tout du moins se positionner en rupture avec les mécanismes du capitalisme. Pourtant, comme le montre l'histoire de Pepe, le même risque aussi d'enfermer l'image dans un cycle d'autoréférences, engluée dans une idéologie unique, écrasant inéluctablement toutes les autres tentatives d'ouvertures plurielles, et même jusqu'à son sens originel. Depuis 2016, un groupe de spéculateurs, d'internautes et d'artistes anonymes tentent de prolonger la mue de Pepe. En utilisant la technologie de la *blockchain*, ils essaient de créer une nouvelle forme de marché dans lequel n'importe qui pourrait proposer, vendre, acheter et échanger des représentations de Pepe, en utilisant le principe de la cryptomonnaie⁵⁹⁹. Le but affiché est de montrer que la *blockchain* peut être utilisée pour déplacer la hiérarchie du pouvoir dans le monde de l'art, redistribuant le contrôle aux artistes plutôt qu'aux galeries ou à une autre institution commerciale⁶⁰⁰. Pour résumer sommairement, la *blockchain* est une technologie d'échange de données fonctionnant sur un principe de décentralisation des données par un réseau d'ordinateurs, entièrement transparente, et il est impossible de corrompre ces données ou de les modifier sans

⁵⁹⁵ Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur : Vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, (1990), 2016, trad. de l'anglais (américain) par F. Maurin, p. 39.

⁵⁹⁶ Triple Zed, Don Caldwell, « Pepe the Frog », *Know Your Meme*, [en ligne], publié le 26/03/2015, consulté le 15/04/2018. URL : <http://knowyourmeme.com/memes/pepe-the-frog>

⁵⁹⁷ Oliver Roeder, « People Are Paying Thousands Of Dollars To Own Pictures Of Pepe The Frog », *FiveThirtyEight*, [en ligne], publié le 06/03/2018, consulté le 12/04/2018. URL : <https://fivethirtyeight.com/features/pepe-the-frog-symbolism-cryptoart-blockchain/>

⁵⁹⁸ Bernard Conein, « Communauté épistémique et réseaux cognitifs : coopération et cognition distribuée », dans *Lib_LOGS 1 : Coopération*, Alfortville, Éditions è@e, 2005, p. 48. Cité par : Philippe Franck, « Makers/hackers cultures, l'art du co », *Facettes : Ensemble !*, n°2, Lille, 50° nord Réseau transfrontalier d'art contemporain, 2016, p. 63.

⁵⁹⁹ Oliver Roeder, *op. cit.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

laisser une trace publique⁶⁰¹. Cette technologie prétendue “ultra sûre” est à l’origine du bitcoin, mais peut être virtuellement utilisée pour n’importe quelles données, telle qu’un objet digital ou une œuvre d’art numérique⁶⁰². Le site *Rare Pepe Wallet* propose toute une série de mèmes de Pepe, souvent sous la forme de cartes à échanger → Fig 62, chacun d’entre eux porte un jeton digital (*token*), qui n’existe qu’en nombre fini, ni plus ni moins, c’est en réalité ces jetons qui sont achetés⁶⁰³. L’objet visuel peut être copié, collé, transféré, partagé, peu importe, le jeton certifie la propriété⁶⁰⁴. Le signe – et peut-être par extension, l’image – n’a plus la même importance. Ce sont ses métadonnées qui intéressent les spéculateurs : l’histoire, le contexte, la part invisible. Le signe visuel est relégué à l’arrière-plan parce qu’il est saturé, il renvoie à des boucles temporelles, à des abymes de lectures et de réappropriations, à une culture de la masse, sans cesse en mouvement, jusqu’à vider le sens d’une image collective pour la réduire à une monnaie d’échange. Le mème endosse finalement une qualité marchande. Et la *blockchain* finit de décomposer l’utopie du numérique collaboratif et libre que symbolisait Internet à ses débuts, puisque le *copyright* reprend sa place⁶⁰⁵. Ce qui est paradoxal pour le mème, qui est par définition et au détriment de l’auteur du signe d’origine, sans propriétaire, sans droit d’auteur, gratuit, une image qui naît, évolue et gagne en sens par l’échange et le dialogue collectif. Le signe *Pepe The Frog* serait devenu une *coquille vide* – comme celui d’Ann Lee, étudié dans la Partie II –, une surface malléable, interchangeable, générique, un mutant qui n’existe plus, transparent, une monnaie d’échange. Il permet néanmoins de comprendre comment des communautés perçoivent l’image latente dans un signe et tentent de se l’accaparer afin d’en épuiser les horizons politiques ou de la renvoyer à une donnée sur laquelle spéculer, et comment l’image pauvre peut être un puissant médiateur et transducteur d’individuation collective : des communautés s’identifient et se fédèrent autour d’elle mais aussi, en la manipulant, engagent un dialogue actif avec cet actant.

⁶⁰¹ Gabriel Coutagne, « La technologie “blockchain” est-elle l’avenir de la photographie professionnelle ? », *Le Monde*, [en ligne], publié le 16/01/2018, consulté le 16/04/2018. URL : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/01/16/la-technologie-blockchain-est-elle-l-avenir-de-la-photographie-professionnelle_5242362_4408996.html

⁶⁰² Oliver Roeder, *op. cit.*

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*

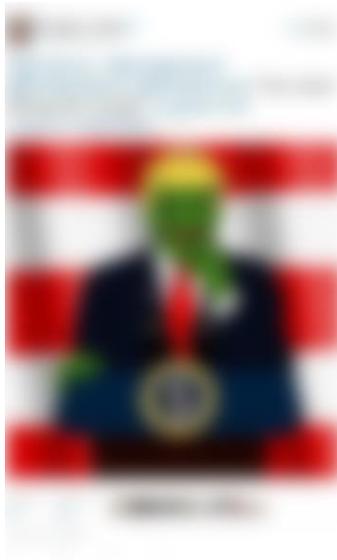
⁶⁰⁵ Plusieurs entreprises, dont Kodak, s’intéressent à la *blockchain* pour sa capacité à protéger le droit d’auteur, puisqu’elle peut être utilisée comme certificat d’authenticité. Voir : Gabriel Coutagne, *op. cit.*



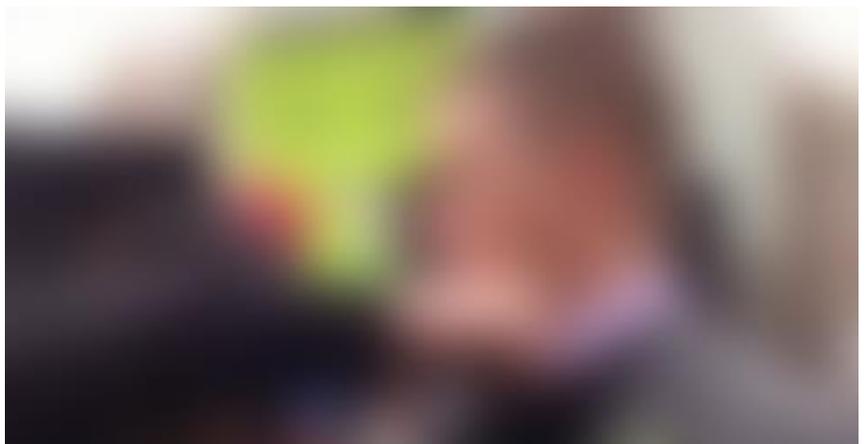
↳ Figure 58 Matt Furie, *Pepe the Frog*, 2005
Illustration extraite du *comic book Boy's Club*



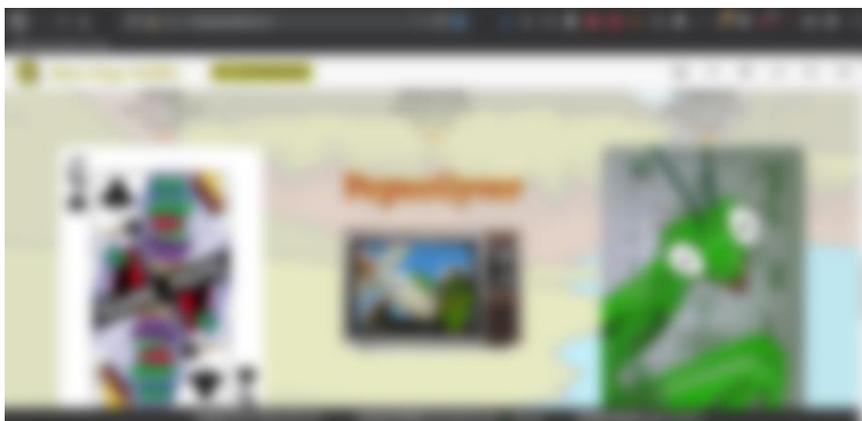
↳Figure 59 Capture d'écran de tweet publié par Katy Perry le 8 novembre 2014



↳Figure 60 Capture d'écran de tweet publié par Donald Trump le 13 octobre



↳Figure 61 Photogramme d'un entretien vidéo avec Richard Spencer mené par Zoé Daniel pour *ABC News Australia*, diffusé le 21 janvier 2017



↳Figure 62 Capture d'écran du site internet *Rare Pepe Wallet*, 30 novembre 2020

I.3. L'analogie du flux d'images

I.3.a. Une rhétorique ancienne et itérative

La quantité des images pauvres est une donnée essentielle à cette typologie d'images. Le nombre des objets visuels en circulation est parfois employé comme un argument en vue d'élaborer des théories générales de l'image. Ainsi, parmi la littérature importante traitant de la production et de la circulation des images, une rhétorique réapparaît régulièrement : celle d'une saturation de nos espaces publics et intimes par un agencement de formes visuelles protéiformes. Ce discours s'impose même comme une évidence dans nos expériences quotidiennes de l'image. Sans entamer une démarche analytique poussée, il suffit à chacun de prêter suffisamment attention à sa propre routine pour dresser aisément le constat d'un envahissement du visuel. Les logotypes, contenus audiovisuels en *streaming*, affiches et spots publicitaires, sans oublier les photos partagées en ligne, les séances à répétition de visioconférences, la presse imprimée, les émissions télévisées, les productions cinématographiques, les éléments de signalétique, ou encore l'imagerie vernaculaire ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres. Et cette impression se mue en discours critique dans les écrits de nombreux spécialistes de l'image.

En 2004, Jean Baudrillard constate la disparition du réel sous la profusion des images, et simultanément la disparition des images sous le poids de la réalité⁶⁰⁶. Car en se rapprochant au plus près du réel, les images auraient perdu de leur magie originelle⁶⁰⁷. Il appréhende alors la disparition de l'image « sous le coup du Marché de l'image, de la spéculation, de la mode, sous le coup du principe économique et même, sous le coup du principe esthétique de l'image⁶⁰⁸ ». Dans sa ligne de mire, ce sont particulièrement les images de télévision, les images de synthèse, les images virtuelles, les nouvelles technologies médiatiques du visuel et même les régimes de la communication et de l'information qui sont mis en cause⁶⁰⁹. Il appelle alors à résister à ce « déferlement automatique des images et à leur succession perpétuelle⁶¹⁰ ». En somme, ces nouveaux rythmes de circulation des images empêcheraient l'image de bénéficier d'une mise en suspens, condition essentielle pour qu'elle devienne véritablement une image⁶¹¹. Afin de retrouver « l'événement pur de l'image⁶¹² », il préconise le silence et l'immobilité de la photographie, qui est elle-même en danger du fait de cette mise en mouvement effrénée et d'un « monde voué à l'hyper-réel⁶¹³ ». Par ailleurs, dès 2010, l'historien de l'art Horst Bredekamp s'inquiète des « myriades d'images qui, jour après jour, jaillissent sur les téléphones mobiles, les écrans de télévision, sur Internet et dans la presse écrite, partout dans le monde, comme si la civilisation actuelle voulait

⁶⁰⁶ Jean Baudrillard, « La violence faite aux images », [en ligne], dans *Exposer/montrez*, Paris, 19/05/2004, École Normale Supérieure, cycle de conférences, consulté le 16/04/2024. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=218>

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*

s'enfourer dans une sorte de cocon d'images⁶¹⁴ ». Le photographe et auteur américain James Estrin partage des craintes similaires en formulant un effet possible de l'expansion des téléphones à caméras sur le marché dans un article publié en 2012. Nous serions, selon lui, bombardés par tant de stimuli visuels via le web et les réseaux sociaux qu'il deviendrait presque impossible de nous élever au-dessus de ce déluge d'images⁶¹⁵. Alors que Joan Fontcuberta dépeint en 2015 dans « La condition post-photographique » notre culture visuelle contemporaine comme une « avalanche d'images pratiquement illimitées⁶¹⁶ » et avance que « l'image n'a plus un rôle de médiation avec le monde, elle en est l'amalgame, quand elle n'en est pas la matière première⁶¹⁷ ». L'image se confondrait ainsi avec le monde. Pourtant, ces interprétations ne sont pas spécifiques aux conditions de production et de diffusion de la photographie ou de l'imagerie numérique. En 1859, Charles Baudelaire s'inquiète déjà d'une « invasion de la photographie⁶¹⁸ », et dès 1983, alors que la photographie numérique n'est pas encore répandue parmi le grand public, Vilém Flusser annonce l'apparition d'un « flux incessant d'images produites en toute inconscience⁶¹⁹ » comme une conséquence de la relation symbiotique du photographe amateur avec la fonction de son appareil photographique. Et en 2009, Harun Farocki, pour justifier l'intérêt qu'il porte aux images opératoires, convoque le « déferlement des images non opératoires⁶²⁰ » qui se contente de confirmer de la manière la plus banale l'état du monde par une pratique de remythologisation du quotidien, notamment par le truchement des programmes de télévision⁶²¹. Il est important de signaler que ces discours, dans leur majorité, font preuve de nuances et de précautions⁶²², ils ne sont pas monolithiques et s'efforcent de décrire

⁶¹⁴ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image : Conférence Adorno, Francfort 2007*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Politique et sociétés », (titre original : *Theorie des Bildakts: Frank- furter Adorno-Vorlesungen 2007*, 2010), 2015, trad. de l'allemand par F. Joly et Y. Sintomer, p. 9. Cité par : André Gunthert, « Le "visual turn" n'a pas eu lieu », *L'image sociale : Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [en ligne], publié le 10/06/2017, consulté le 29/10/2019. URL : <https://imagesociale.fr/4603>

⁶¹⁵ « We are bombarded with so much visual stimuli via the Web and social media that it becomes almost impossible to rise above the flood of images ».

James Estrin, « In an Age of Likes, Commonplaces Images Prevail », *The New York Times*, [en ligne], publié le 07/09/2012, consulté le 28/07/2021, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : <https://lens.blogs.nytimes.com/2012/09/07/in-an-age-of-likes-commonplace-images-prevail/?mtrref=undefined&qwh=3940F8D95B06D5CC92FE52657C09BADA&gwt=pay&assetType=PAYW>
[ALL](#)

⁶¹⁶ Joan Fontcuberta, « La condition post-photographique », dans *Le Mois de la photo à Montréal, biennale internationale de l'image contemporaine : la condition post-photographique*, cat. exp. (« La Condition Post-Photographique », Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 10 septembre – 11 octobre 2015), Joan Fontcuberta (dir.), Montréal, Kerber, 2015, p. 12.

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n° 6, (1859), 1999, p. 25. Cité par : Estelle Blaschke, Davide Nerini, « Introduction : Vers l'image augmentée », dans *Transbordeur : Photographie histoire société*, n° 3 « Câble, copie, code. Photographie et technologies de l'information », 2019, p. 7.

⁶¹⁹ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 60.

⁶²⁰ Harun Farocki, « La guerre trouve toujours un moyen », dans *HF|RG [Harun Farocki|Rodney Graham]*, cat. exp. (« HF|RG [Harun Farocki|Rodney Graham] », Paris, Jeu de Paume, 7 avril 2007 – 7 juin 2009), Paris, Blackjack éditions / Éditions Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2009, p. 96.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Joan Fontcuberta appelle par exemple à une « analyse critique plus profonde qui tienne compte non seulement des conditions spécifiques de l'image, mais aussi de ses logiques de gestion, de diffusion et de contrôle ».

Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 12.

Il relève également ce qu'il nomme le « métabolisme des images ». Si elles paraissent infinies, les images seraient tout de même déterminées par une obsolescence programmée.

des distinctions entre des typologies d'images et parfois des régimes médiatiques. Je les relève ici car, à leur manière, ils participent à installer l'analogie du flux d'images. Ils convergent vers le constat itératif formulé par Jean-Louis Comolli d'une « société réduite au visible⁶²³ » ou encore d'un « espace à cent pour cent tenu par l'image⁶²⁴ », selon la formule consacrée par Walter Benjamin. Son texte de 1929 « Le surréalisme : Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » est souvent convoqué⁶²⁵ afin d'établir une historicité de l'évolution de la place qu'occupe l'image. Mais nous pourrions également citer le texte antérieur de Paul Valéry qui dresse un parallèle entre d'une part l'infrastructure des réseaux de distribution modernes en énergie et d'autre part les modes d'existence et de diffusion des objets visuels que nous connaissons aujourd'hui⁶²⁶ :

« Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe⁶²⁷ ».

Néanmoins, bon nombre de théoriciennes et de théoriciens ne partagent pas ces bilans fatalistes ni cette analogie du fluide et en pointent les limites. Si la prolifération des objets visuels reste bien souvent traitée comme une conséquence ou une spécificité du prétendu "tournant numérique", certains chercheurs, comme Andrew Ross, nous invitent à considérer une épistémologie matérialiste de la production, de la distribution et de l'usage des objets visuels à grande échelle, soit une écologie des images⁶²⁸. Marlene Manoff, pour sa part, met l'accent sur la matérialité des objets digitaux et de leur infrastructure⁶²⁹. Quand d'autres, à la manière de Micheal Leja, retracent l'emploi d'expressions comme « *flood of pictures* » dès la moitié du XIX^e siècle aux États-Unis⁶³⁰ ou encore dans les écrits du

Ibid., p. 18, 19.

⁶²³ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, *op. cit.*, p. 196.

⁶²⁴ Walter Benjamin, « Le surréalisme : Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres*, t.II, Paris, Gallimard, (1929), 2000, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, revue par P. Rusch, p. 133. Cité par : Peter Szendy, « Introduction », dans *Le supermarché des images*, *op. cit.*, p. 14.

⁶²⁵ Dans un essai qu'elle consacre à Walter Benjamin, la philosophe Véronique Fabbri analyse l'expression « espaces d'images » afin de lui redonner toute sa valeur politique et de la distinguer de la notion de spectacle à laquelle on aurait tort de la réduire. Elle écrit : « L'ensemble de ces images [produites par des appareils] constitue un "espace d'images", dont le concept annonce l'idée de spectacle au sens où l'entend Debord. En se tournant vers l'image plutôt que vers l'idée, Benjamin entend analyser la manière dont la société produit à son insu le corps feuilleté de l'idéologie. L'espace d'images ne se réduit pourtant pas à celui de l'idéologie : il constitue un champ de forces d'où émerge la puissance critique de l'image, à travers les images surréalistes et les images dialectiques, mais aussi les images utopiques ». Pour Benjamin, l'espace tenu par les images n'entraîne donc pas une perte du réel au profit des images. Au contraire, il constitue un champ de potentiels usages émancipateurs de l'image.

Véronique Fabbri, *L'Enfance de la ville : Essai sur Walter Benjamin*, Paris, Hermann, 2013, p. 223.

⁶²⁶ On peut dire qu'à certains égards, des travaux récents sur la corrélation entre l'infrastructure numérique et l'infrastructure électrique donnent raison à cette prévision. Voir par exemples : Fanny Lopez, *À bout de flux*, Paris, Éditions Divergences, 2022.

⁶²⁷ Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1928), 1966, p. 1284.

⁶²⁸ Andrew Ross, *op. cit.*, p. 329.

⁶²⁹ Marlene Manoff, « The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives », *Portal: Libraries and the Academy*, vol. 6, n° 3, juillet 2006, p. 311-325.

⁶³⁰ Michel Leja, « Scenes from a History of the Image », *Social Research: An International Quarterly*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 78, n° 4, hiver 2011, p. 1015.

sociologue Siegfried Kracauer qui recourt à l'expression « marée d'images [*Bilderflut*]⁶³¹ », comme le rappellent Estelle Blaschke et Davide Nerini. Tandis que, dès ses prémices, la photographie, en tant qu'image technique et medium hybride, est affaire de mobilité et de fluctuation, comme le relève Michelle Henning⁶³². Pour sa part, Dork Zabunyan met en perspective l'histoire de cet argument catastrophiste, devenu « un leitmotiv que l'on retrouve diversement dans les écrits de Guy Debord, de Jean Baudrillard ou encore de Paul Virilio, qui rabattent globalement l'image en mouvement sur le terrain de l'aliénation spectaculaire, et par voie de conséquence sur une perte du réel pour celles et ceux qui tentent pourtant de le transformer⁶³³ ». L'auteur insiste alors sur le fait que cette saturation visuelle ne cause pas nécessairement d'effets de déréalisation des événements représentés⁶³⁴. Alors qu'Andrew Ross fait valoir un point de confusion largement répandu dans les études culturelles : nous ne *consommons* pas les images comme nous consommons d'autres biens, les images peuvent être utilisées et réutilisées selon des modalités qui ne correspondent pas aux biens de consommation plus traditionnels⁶³⁵. Enfin, Jacques Rancière reconfigure la problématique du trop-plein d'images en affirmant : « Il n'y a pas de torrent d'images⁶³⁶ ». Au contraire, les médias dominants en réduisent le nombre, et surtout en ordonnent la mise en scène⁶³⁷. Il y a, selon lui, dans l'organisation médiatique du visuel « une mise en scène du rapport entre l'autorité de la parole autorisée et le visible qu'elle sélectionne à notre intention : celles des événements qui comptent selon que comptent ceux auxquels ils adviennent⁶³⁸ ».

« Flux », « déluge », « torrent », « myriade », « avalanche », « prolifération », « virulence », par l'accumulation d'un champ lexical catastrophiste traduisant une perte de contrôle, un débordement, voire une asphyxie, ces analyses de nos milieux visuels, aussi fines puissent-elles être, participent à l'acceptation intellectuelle d'une forme d'incapacité à traiter et à démêler la saturation visuelle qui caractériserait notre paysage contemporain, au point peut-être même de produire un lieu commun introductif et indépassable de tout travail sur les images. Et à force de la répéter, l'affirmation en viendrait à se justifier d'elle-même. En effet, en concentrant l'attention du lecteur/observateur sur un phénomène général, ce dernier tend à devenir l'objet d'étude, en lieu et place des trajectoires singulières qui le composent et le structurent. À l'inverse, d'autres approches reconsidèrent cette tradition, comme le relèvent Maxime Boidy et Stéphane Roth lorsqu'ils définissent le programme théorique de W.J.T. Mitchell en tant que « contrepied des définitions catastrophistes du postmodernisme, largement entendu comme un palais des glaces sémiotique où des images omniprésentes et dépourvues de référents matraqueraient le spectateur et abrutiraient sa conscience sociale et

⁶³¹ Estelle Blaschke, Davide Nerini, *op. cit.*, p. 7.

⁶³² Michelle Henning, *Photography: The Unfettered Image*, Londres / New York, Routledge, 2018, p. 127-139.

⁶³³ Dork Zabunyan, *L'insistance des luttes : Images, soulèvements, contre-révolutions*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence éditeur, 2016, p. 11.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Andrew Ross, *op. cit.*, p. 335.

⁶³⁶ Jacques Rancière, « Le théâtre des images », dans *Alfredo Jaar : La politique des images*, Nicole Schweizer (dir.), Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007, p. 71-81.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

historique⁶³⁹ ».

Face à l'impasse méthodologique de la rhétorique alarmiste, la nécessité de développer une méthode d'analyse adaptée à la circulation à grande échelle d'objets visuels apparaît. En réponse à la rengaine du flux d'images, quelques chercheurs élaborent des propositions, en se concentrant notamment sur les arrangements matériels concrets – économiques, sociaux, perceptifs et technologiques – que tendrait à effacer la persistance des métaphores fluides comme le propose Michelle Henning⁶⁴⁰ ou, à l'image d'Anabella Pollen, en adoptant une approche microhistorique pour étudier l'échelle macroscopique de la production du visuel depuis ses singularités⁶⁴¹. Toutefois, des questions persistent : comment observer et mesurer l'activité de ces objets, leur trajectoire ? Comment étudier les réseaux empruntés ? Chacune desinstanciations d'un même objet visuel est-elle comparable ?

1.3.b. Quand l'art *image* la théorie du flux

Dans le catalogue de l'exposition « Le supermarché des images », son commissaire général, Peter Szendy, épaulé par Emmanuel Alloa et Marta Ponsa, rapporte également un « monde de plus en plus saturé d'images⁶⁴² » afin de proposer une exposition traitant des enjeux de l'« iconomie », soit « cette économie générale des images qui tente de saisir les lois de leur circulation et de leurs échanges⁶⁴³ ». Mais Szendy double cette intention d'une perspective généalogique car son intérêt se porte « non seulement [sur] le devenir des routes et des véhicules iconomiques à l'ère du numérique, mais aussi [sur] leur histoire, leur généalogie à partir des voiries passées qui ont strié le visible⁶⁴⁴ ». Il annonce ainsi une volonté de questionner l'infrastructure et l'historique des itinéraires de ces échanges iconomiques. À l'instar de Jacques Rancière, il s'agit d'éviter le piège de l'iconoclasme théorique, « la double dénonciation de la consistance et de l'inconsistance des images⁶⁴⁵ » ou la critique stérile d'un monde qui se confondrait avec le visuel. Certaines œuvres exposées au sein de ce *supermarché* constituent des études de cas éclairantes en vue d'établir une méthode d'analyse de cette

⁶³⁹ Maxime Boidy, Stéphane Roth, « Avant-propos », dans *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 8-9.

⁶⁴⁰ Michelle Henning, *op. cit.*, p. 127-149.

⁶⁴¹ Anabella Pollen, « The Rising Tide of Photographs: Not Drowning But Waving? », *Captures*, vol. 1, n° 1, mai 2016, consulté le 21/09/2021. URL : <https://revuecaptures.org/node/249>

⁶⁴² Peter Szendy, *op. cit.*, p. 14.

Peter Szendy appuie ces propos en citant deux études. La première, menée par Simon Faulkner, Farida Vis et Francesco D'Orazio, affirme qu'il y avait en 2015 plus de trois milliards d'images partagées chaque jour sur les réseaux sociaux. La seconde, réalisée par la société d'études InfoTrends prévoyait plus de mille milliards de photographies prises dans le monde entier en 2015. Mais Szendy rappelle que ces ordres de grandeur sont insuffisants pour nous faire une idée de la prolifération des images, il faudrait pour cela inclure leur « économie de l'ombre » – les masses de travailleurs invisibilisés et les routes matérielles qu'empruntent les images – ainsi que la « culture visuelle invisible » telle que Trevor Paglen la conçoit, soit l'ensemble des images produites *par* et *pour* des machines, excluant les humains de leur boucle.

Peter Szendy, « Voiries du visible, iconomies de l'ombre », dans *Le supermarché des images*, *op. cit.*, p. 18-21.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ Jacques Rancière, « Les images veulent-elles vraiment vivre ? », dans *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 249.

économie en contexte numérique. *Since You Were Born (2019)* (2019) est une installation *in situ* pour laquelle l'artiste américain Evan Roth imprime les fichiers images stockés dans son cache web personnel depuis la naissance de sa seconde fille en 2016 → Fig 63. À l'aide d'un logiciel qu'il remanie, il délègue à des algorithmes la sélection et l'organisation de ces objets visuels – photos personnelles, publicités, logos, captures d'écran, etc. – avant de recouvrir murs et sols des espaces d'exposition par un *all-over* de vignettes imprimées. Cet effet de *wallpaper*, cette omniprésence du visuel, traduit un rapport aux images sensiblement différent de nos usages habituels. Contrairement à l'assemblage de l'artiste, ces objets digitaux ne sont normalement pas visibles simultanément mais par le biais d'une distribution étalée dans une durée donnée. En dehors d'une traduction visuelle lisible pour un appareil de vision humain, ces objets existent en tant que fichiers numériques. Un tel paradoxe met l'emphase sur nos charges mémorielles respectives. L'agencement d'artefacts visuels ainsi rematérialisés par l'artiste recomposent les traces habituellement invisibilisées de nos itinéraires en ligne. Derrière une navigation en apparence dématérialisée, s'accumule une masse d'objets digitaux qui se compte en octets et en métadonnées, captée par le modèle économique de grandes plateformes numériques qui articulent extraction de données et canalisation de l'attention⁶⁴⁶. Ainsi, des chercheurs, tel Jonathan Crary, se sont employés à démontrer comment les objets visuels produits et mis en circulation aujourd'hui dépendent d'« un vaste champ d'opérations et de réquisits non visuels⁶⁴⁷ ». Pour Crary, les institutions hégémoniques exigent de l'observateur contemporain une immersion constante dans un contenu visuel accessible en permanence parce que le fonctionnement de la plupart d'entre elles repose sur l'impératif suivant : l'observateur *doit* regarder des objets visuels⁶⁴⁸. Le chercheur s'attache alors à décrire comment l'*observateur* est devenu un *objet d'observation* et comment l'accès à l'imagerie de la culture de masse a perdu son potentiel émancipateur : « les actes individuels de vision sont sollicités à l'infini pour être convertis en une information qui va à la fois servir à renforcer des technologies de contrôle *et* être une forme de plus-value sur un marché fondé sur l'accumulation de données au sujet du comportement de l'utilisateur⁶⁴⁹ ». L'économie des objets visuels est donc organisée en fonction d'une attention devenue une ressource ainsi qu'un levier d'auto-régulation, de surveillance et de docilité, notamment grâce à des appareils de mesure tels que les scanners oculométriques⁶⁵⁰. Il faudrait alors la penser dans une logique plus large d'injonctions à la communication et à la consommation sans discontinuité présentée comme la seule option viable par les institutions hégémoniques⁶⁵¹. On peut en conséquence interroger l'analogie du flux d'images en tant que motif idéologique ou modèle inéluctable qui, par son omniprésence aussi bien dans le champ de la théorie que dans celui de la représentation, empêche de concevoir et d'imaginer d'autres modalités de circulation, d'autres rapports au visuel, plus viables et désirables.

⁶⁴⁶ Shoshana Zuboff, *L'âge du capitalisme de surveillance : Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, op. cit.

⁶⁴⁷ Jonathan Crary, *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, Éditions La Découverte, (titre original : *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, 2013), 2016, trad. de l'anglais (américain) par G. Chamayou, p. 58.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 61-62.



↳ Figure 63 Evan Roth, *Since You Were Born (2019)*, 2019
Installation, MOCA Jacksonville, Floride, États-Unis

Une autre œuvre citée par Szendy dans le catalogue d'exposition et par de multiples théoriciens de l'image (Anabella Pollen, Suzanne Paquet, Christine Bignet ou encore Estelle Blaschke et Davide Nerini) fonctionne sur un procédé d'agrégation et de re-matérialisation similaire au processus d'élaboration de *Since You Were Born* (2019). Pour *24 HRS In Photos* (2011), le photographe et collectionneur néerlandais Erik Kessels fait imprimer l'ensemble des photos publiées sur la plateforme Flickr au cours d'une journée et les installe dans un espace d'exposition – le FOAM à Amsterdam en 2012 ou encore le Palais de l'Archevêché à Arles en 2013 – sous la forme d'amoncellements composés d'environ 250 000 clichés ↪ Fig 64. Si l'intention affichée est bien de concrétiser un phénomène de productions d'*images dématérialisées*⁶⁵², il s'agit également d'une traduction visuelle de cette *avalanche* d'images qui génère en retour une nouvelle image. Or, cette image de nature artistique passe à côté des processus multidimensionnels à l'œuvre dans le modèle de production sur lequel s'appuie les intentions de l'artiste. Dans leur analyse de l'œuvre, Blaschke et Nerini rappellent « l'architecture rigoureuse de la plateforme de partage exploitée par Kessels pour constituer son corpus⁶⁵³ » comme un contresens face aux monceaux chaotiques présentés dans l'œuvre. Pour appréhender ces réseaux d'échange d'images numériques, le rapport d'échelle proposé par l'installation serait faussé. L'ampleur et la temporalité de ces réseaux ne sont plus de l'ordre de la visualisation. Le schéma d'un observateur humain reconfigurant une réalité depuis un point de vue aristotélicien est caduc, impossible de les embrasser du regard, de les manipuler ou de les spatialiser. Comme le soutient Szendy, l'icône est une histoire de circulation et de variation d'états, et non pas un entassement figé et concentré en un point du réel⁶⁵⁴. Il faudrait inclure à cette équation un principe d'organisation du visuel qui passe par un découpage du visible et de l'invisible. L'icône doit se conjuguer avec une politique d'aménagement des infrastructures qui la soutiennent, comme le pointent Szendy lui-même mais également l'historienne de l'architecture et des techniques Fanny Lopez qui démontre comment l'infrastructure numérique dépend de son double, l'infrastructure électrique, et à quel point notre rapport immédiat aux objets connectés invisibilise ce continuum électro-numérique⁶⁵⁵. Et pour Crary, il est nécessaire de penser les conditions de cette circulation par-delà une simple explication causale reposant sur des avancées technologiques⁶⁵⁶. En s'appuyant sur les thèses de Marx, il souligne que les mécanismes du capital se fondent sur des processus non seulement *temporels* – il y est question d'homogénéiser le temps sous une forme ininterrompue et de dépasser ses contraintes naturelles et sociales – mais également *métamorphiques*⁶⁵⁷ : de cette façon, la valeur d'une forme est prise dans un « état de transformation infinie⁶⁵⁸ », elle est tantôt valeur d'échange, tantôt valeur d'usage⁶⁵⁹. La notion de *fluidité* pourrait donc se formuler également par un principe de convertibilité libérée de

⁶⁵² Erik Kessels, « Arles : Les rencontres de la photographie », [en ligne], consulté le 24/03/2020. URL : <https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/486/24hrs-of-photos>

⁶⁵³ Estelle Blaschke, Davide Nerini, « Introduction : Vers l'image augmentée », dans *Transbordeur : Photographie histoire société*, n° 3, 2019, p. 7.

⁶⁵⁴ Peter Szendy, *Le supermarché des images*, op. cit., p. 30.

⁶⁵⁵ Fanny Lopez, op. cit.

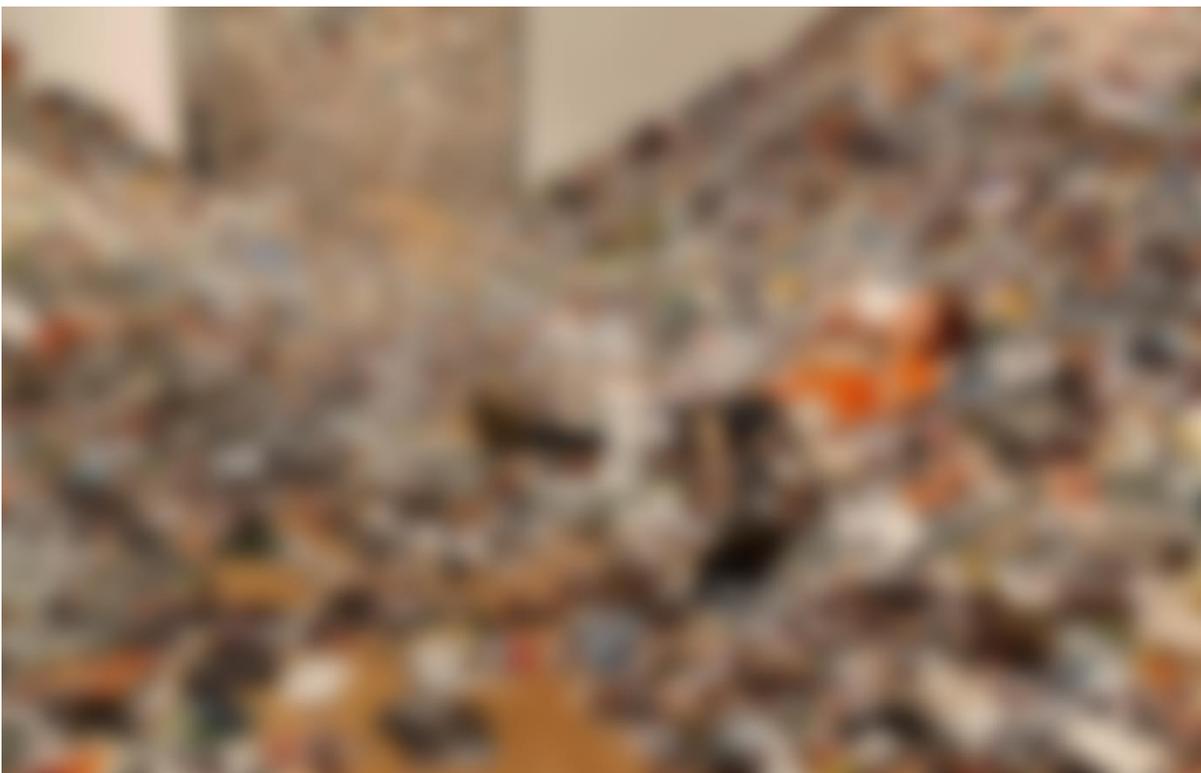
⁶⁵⁶ Jonathan Crary, op. cit., p. 77.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 76-77.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

toute valeur arrêtée par les grands principes du capitalisme. Dans ce contexte, le “flux” d’images pourrait être compris, non plus comme la circulation des objets visuels organisée en écoulement mais plutôt comme la nature fluide de ces objets, édictée par les mécanismes du capital. Le statut d’un objet visuel varie donc, au gré des fluctuations de ce régime économique et idéologique, entre marchandise, bien fongible, bien non fongible, monnaie, donnée, outil et pourquoi pas même, image.



↳Figure 64 Erik Kessels, *24 HRS In Photos*, 2011
Installation de plus de 350 000 photographies, Amsterdam, Pays-Bas

Since You Were Born (2019) et *24 HRS In Photos* incarnent avec leurs propres grammaires formelles le phénomène de saturation visuelle qui parcourt une certaine critique visuelle théorique et artistique. Ces installations nourrissent l’imaginaire d’un flux qui finirait par engloutir le réel en son sein. Pour reprendre la proposition de Mitchell, ces œuvres *imagent* la théorie⁶⁶⁰ : elles fonctionnent comme des *metapictures*. Mais quelles théories visualisent-elles ? Leurs effets de massification et de mosaïque réduisent l’image à un motif visuel, indissociable d’une totalité et difficile à isoler. Certes, ceci permet de replacer l’image parmi un ensemble médial au sein duquel toute image se regarde en rapport à d’autres. Mais ces œuvres *agglomèrent* les images, elles les réifient en unités physiques cohérentes et délimitées à un espace, celui de l’exposition. Le flux est traité comme si, en tant que visiteur d’un espace, il était possible de s’en extraire, de l’observer depuis une *distance ontologique de sécurité*⁶⁶¹. Or, il semblerait que ce type d’images structure et médiatise nos échanges, elles n’existent pas en tant qu’images *en dehors* de nous. Inabordable en tant que métalangage, si flux il y a, ne serait-ce pas *depuis* l’intérieur qu’il faudrait l’appréhender ? Et surtout, ne serait-il pas nécessaire d’inclure une forme de récolte, de produire un corpus pour développer une science des images depuis la pratique du montage plutôt qu’une accumulation faussement désordonnée qui renverrait à un phénomène fantasmé de submergement ?

J’ai déjà annoncé en Introduction l’importance de penser les images depuis le terrain que nous partageons avec elles, autrement dit depuis une immédiatité comme le suggère Citton, et même, si l’on prolonge la proposition de Rancière, par un degré de porosité entre elles et nous-mêmes. Alors, l’idée de nous repositionner en tant qu’observateurs localisés au cœur du flux ne paraît pas insensée. C’est même ce que propose Christine Bignet dans un article intitulé « Images en liberté – Un nouveau milieu à apprivoiser ». Au cours d’analyses de multiples stratégies artistiques de positionnement par rapport au flux de photographies en ligne, l’historienne des arts interroge la rassurante distance que suggère l’expression “face au flux” et propose de dialoguer avec celui-ci, de s’y arrêter, de se laisser aller au gré de ses remous, ou au contraire de le prendre à contre-courant⁶⁶², voire même de pratiquer une forme de dérive situationniste *online* comme le suggérait déjà Suzanne Paquet⁶⁶³. Elle invite alors à réinsérer la photographie dans un mouvement et dans une existence insaisissable, à sortir de l’illusion d’une confrontation au flux et à laisser ces photographies « nous ramener à l’altérité – c’est-à-dire à l’autre plutôt qu’au même –, à l’immaîtrisable du réel dont elles ont toujours été empreintes (...)»⁶⁶⁴. Pour affûter son hypothèse, Bignet convoque la théorie des media de Marshall McLuhan qui conçoit les media en tant que « prolongements de notre organisme et de notre système nerveux⁶⁶⁵ », et établit

⁶⁶⁰ William John Thomas Mitchell cité par : François Brunet, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *op. cit.*

⁶⁶¹ Timothy Morton, *Hyperobjets : Philosophie et écologie après la fin du monde*, *op. cit.*

⁶⁶² Christine Bignet, « Images en liberté – Un nouveau milieu à apprivoiser », *Focales*, [en ligne], 1 | 2017, publié le 01/06/2017, consulté le 19/07/2023. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1326>

⁶⁶³ Suzanne Paquet, « Trafics numériques : Le Web en cascades d’images (photographiques) », dans *Le Mois de la photo à Montréal, biennale internationale de l’image contemporaine : la condition post-photographique*, *op.cit.*

⁶⁶⁴ Christine Bignet, *op. cit.*

⁶⁶⁵ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média : Les prolongements technologiques de l’homme*, Paris, Mame / Éditions du Seuil, coll. « Points », (1964), 1968, p. 233. Cité par : Christine Bignet, *op. cit.*

ainsi une correspondance entre le *flux des images* et le *flux de la pensée* :

« (...) non seulement ce flux d'images et de leur circulation ininterrompue crée un nouveau prolongement mais, de plus, il se trouve que celui-ci fait écho directement à notre cerveau et au flux lui aussi permanent de la pensée comme de ce qui dans notre organisme nous constitue vivant⁶⁶⁶ ».

Nous ferions donc preuve d'un rapport familier au flux puisque le mouvement qui le caractérise serait celui du vivant. Il serait alors nécessaire d'éviter une confusion entre le sujet et l'objet, et ainsi penser en termes de milieu, soit « ce qui nous entoure, dans quoi nous sommes plongés, tout autant que nous contribuons à [le] fabriquer, à [le] transformer⁶⁶⁷ ». Buignet s'appuie sur la mésologie d'Augustin Berque pour nous enjoindre à « veiller à une bonne *médiance*⁶⁶⁸ », c'est-à-dire à envisager la corrélation ainsi que l'interdépendance entre l'individu et son milieu, entre notre *corps animal* et notre *corps média*⁶⁶⁹. Selon elle, les êtres humains et Internet interagissent « tant par les circulations multiples que nous y déployons que par les éléments que nous y insufflons, mais aussi, par les modifications de comportement et de pensée qu'il engendre en nous⁶⁷⁰ ». L'une de ses propositions consiste alors à développer, en tant qu'observateur, une conscience et une connaissance de ce milieu afin d'en apprivoiser les potentialités, mais surtout de parvenir à situer notre point de vue⁶⁷¹. La notion d'« *ethnoscape*⁶⁷² », empruntée à Arjun Appadurai, joue un rôle essentiel dans son argumentaire. En tant qu'outil heuristique, l'ethnoscape a été développé afin de penser les relations entre les flux mondiaux, autant leurs entrelacements que leurs disjonctions, mais également leur caractère mouvant et processuel⁶⁷³. Sans accorder une prévalence à l'un des flux par rapport aux autres, l'ethnoscape permet de les considérer différemment en fonction du point de vue depuis lequel nous nous positionnons, il réinscrit ainsi de la localité dans ce qui semble globalisé et indistinct⁶⁷⁴. En ce qui concerne les images, il s'agirait alors, selon Buignet, de mettre en place des laboratoires de mises en relation critiques des images qui préservent l'hétérogénéité du flux, sa dimension erratique et ses potentiels ouverts⁶⁷⁵.

Cette hypothèse semble effectivement appropriée aux enjeux de la circulation d'images en ligne. D'ailleurs Kessels et Roth ont chacun à leur manière déterminé un point de vue localisé au sein d'un flux plus large. Kessels a choisi un temps (24 heures) et un espace (Flickr) afin de proposer au spectateur une expérience adaptée à son échelle perceptive, lui permettant ainsi de se mesurer à un échantillon de ce flux. Roth partage avec le spectateur sa propre localité, en déployant sous ses yeux une topographie de sa circulation en ligne personnelle

⁶⁶⁶ Christine Buignet, *op. cit.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ Augustin Berque, *La Mésologie : Pourquoi et pour quoi faire ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 33 et p. 37 ; cité par : Christine Buignet, *op. cit.*

⁶⁷⁰ Christine Buignet, *op. cit.*

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », (1996), 2015, p. 71-72 ; cité par : Christine Buignet, *op. cit.*

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ Christine Buignet, *op. cit.*

mais également de son interaction avec son milieu, en tant que producteur, consommateur et diffuseur d'images. Si chacun produit une masse d'objets visuels, c'est aussi pour configurer un terrain au sein duquel le spectateur aura l'opportunité de penser son propre positionnement par rapport à un flux, grâce à un glissement plastique : les artefacts numériques avec lesquels nous interagissons, par définition protéiformes, instables et majoritairement non visuels, sont rematérialisés sous une forme homogénéisée, stabilisée et appréhendable en tant que composition visuelle. Bien entendu, ce stratagème procède d'une spectacularisation de notre rapport aux flux mais il permet sans doute à chaque spectateur de déceler une ou des image(s) au sein de ces amas d'objets et de signes. Une opération imageante peut avoir lieu et se composer à partir d'une relation entre le corps animal et le corps médial du spectateur puisque celui-ci fait une expérience incarnée et individuée du flux et simultanément une expérience immédiate et « imaginaire⁶⁷⁶ » des éléments qui le composent.

Toutefois, la métaphore conceptuelle du *flux* perdure. Et comme le note Bignet, plusieurs analogies du flux – en l'occurrence celles des images en ligne et de la pensée humaine – semblent convergées au point d'en devenir indistinctes et interchangeables. Ce phénomène culturel a été relevé par l'historien des media Jeffrey Sconce à l'occasion d'une introduction aux *media hantés* – sur lesquels je reviendrai dans la Partie III. Dans son texte, Sconce propose une synthèse historique de la confluence d'une série de métaphores du flux suggérant des analogies entre l'électricité, l'information et la conscience⁶⁷⁷. Dans le cadre de la réception historique des media de télécommunication électroniques (du télégraphe à la réalité virtuelle), rappelle-t-il, la culture populaire a toujours imaginé la convergence de trois agents à cause de leur apparente liquidité : l'électricité qui alimente la technologie, l'information qui habite le medium et la conscience du spectateur/usager⁶⁷⁸. Sconce retrace ainsi ce développement : dès 1890, le

⁶⁷⁶ J'emploie ici le terme « imaginal » dans la lignée du *mundus imaginalis* ou « monde imaginal » réinvestit par le philosophe français Henry Corbin dans ses livres *Corps spirituel et terre céleste : De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite* (1979) et *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî* (1969). Par l'emploi de ce néologisme, Corbin cherche à désigner un phénomène distinct de ce que nous entendons habituellement par "imagination" ou "imaginaire". À partir de la spiritualité iranienne, il définit ce qui rend possible le passage réversible des *formes sensibles* aux *formes intelligibles*. Selon lui, le monde imaginal est à la fois un monde médian et un médiateur. Mon usage au sein de cette recherche permet de décrire la potentialité d'une opération imageante, c'est-à-dire un phénomène pris dans un mouvement entre une intériorité et une extériorité. Bien qu'en apparence immatérielle, ce phénomène dispose pour autant d'une consistance ontologique qui lui est propre. Au même titre que nous recourons couramment aux termes "pensable", "visible", "dicible" ou "sensible", j'affirme la nécessité de l'adjectif "imaginal" plutôt qu'"imaginable" qui se contente de désigner ce qui peut être conçu, soit le produit de l'imagination. Il s'agit ici de signifier ce qui peut devenir image et par extension ce qui appartient au domaine de l'image. Là où l'image latente indique les potentiels chaînes d'imagement partant d'une image qui est déjà là. On peut ainsi lire dans son texte « Pour une charte de l'Imaginal », la définition suivante : « La fonction du *mundus imaginalis* et des Formes *imaginales* se définit par leur situation médiane et médiatrice entre le monde intelligible et le monde sensible. D'une part, elle immatérilise les Formes sensibles, d'autre part, elle "imaginalise" les formes intelligibles auxquelles elle donne figure et dimension. Le monde imaginal symbolise d'une part avec les Formes sensibles, d'autre part avec les Formes intelligibles. C'est cette situation médiane qui d'emblée impose à la puissance imaginative une discipline impensable là où elle s'est dégradée en "fantaisie", ne secrétant que de l'imaginaire, de l'irréel, et capable de tous les dévergondages ».

Henry Corbin, *Corps spirituel et terre céleste : De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, Paris, Buchet Chastel, (1979), 2005.

⁶⁷⁷ Jeffrey Sconce, « from Introduction to *Haunted Media* », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 245-255.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 251.

psychologue William James emploie l'expression « *stream of consciousness*⁶⁷⁹ » (flux de conscience) qui correspondrait selon lui à la métaphore la plus naturelle pour décrire la pensée humaine. Et plus d'un siècle après, Raymond Williams introduit le concept de « flux⁶⁸⁰ » dans les *Media Studies* afin de retranscrire la caractéristique déterminante de la diffusion et de la réception des media électroniques, à la fois en tant que technologies et formes culturelles⁶⁸¹. Ainsi, l'articulation culturelle de notre présence au sein de ces media dépend de la façon dont l'imagination publique considère les flots d'électricité, d'information et de conscience à un moment historique donné⁶⁸². Lorsque ces métaphores conceptuelles fusionnent et se confondent, elles entraînent une relation dissociative entre le corps, l'esprit, le temps et l'espace⁶⁸³. Elles permettent de penser la substance qui anime notre corps en comparaison à celle qui anime nos technologies et nos media, entretenant alors la conception métaphysique et fantastique d'une substance qui pourrait perdurer au-delà de son incarnation, l'esprit pourrait alors persister au-delà des limitations du corps organique et se prolonger dans les media via le courant électrique⁶⁸⁴. Cette métaphore entretiendrait également la possibilité d'un échange analogue entre conscience et information à travers l'électricité⁶⁸⁵. Ce fantasme, selon Sconce, persiste de nos jours dans une forme de continuité métaphysique⁶⁸⁶. L'analogie du flot d'images en ligne se pense alors en conjugaison avec, non seulement celle de la conscience, mais également celles de l'information et de l'électricité. Cette confusion de registres, paradoxalement, participe à compartimenter ce qui relèverait du matériel en rapport à l'immatériel et, *in fine*, à renforcer le fantasme d'une substance désincarnée passant sans distinction d'un corps à un medium puis à une infrastructure électronique. En conséquence, il paraît essentiel de parvenir à un équilibre entre une esthétique de la multiplicité, du diffus et du matériel. Et même si les intentions de Kessels et Roth ne sont pas d'illustrer empiriquement le milieu des images numériques, en proposant un déplacement de point de vue propre au régime esthétique de l'art, ils produisent néanmoins un discours qui n'est pas disjoint de notre imaginaire et de nos conceptions culturelles.

Pour autant, il s'agit également d'éviter le piège de l'*aplanissement* des images. Dans les œuvres de Roth et de Kessels, le contenu des objets visuels n'a plus grande importance, chacun d'entre eux est pris dans un rapport d'équivalence avec ceux qui l'entourent, chacun paraît presque interchangeable au cœur de la masse. Si les spectateurs peuvent se focaliser sur certaines images, isoler des éléments pour mieux les penser en relation à un ensemble, il est nécessaire de se demander si cette opération peut avoir lieu dans le cadre des dispositifs aménagés. Comment pratiquer un tel montage d'images en tant que spectateur lorsque les supports visuels sont autant amalgamés ? Ou encore, lorsque la distance physique entre ces supports mais aussi entre le spectateur et les objets visuels est si mince ?

⁶⁷⁹ William James, *Principles of Psychology*, New York, H. Holt, 1890, p. 239 ; cité par : Jeffrey Sconce, *op. cit.*, p. 251.

⁶⁸⁰ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Wesleyan University Press, 1992, p. 80-112 ; cité par : Jeffrey Sconce, *op. cit.*, p. 251.

⁶⁸¹ Jeffrey Sconce, *op. cit.*, p. 251.

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Ibid.*

Le risque serait de rendre les images *muettes* au sein de ce dispositif et ainsi d'accepter d'une certaine manière leur traitement en tant que données, marchandises ou aiguillages d'attention. Une analyse rigoureuse des processus de circulation d'images ne devrait pas faire l'impasse sur les qualités esthétiques et phénoménologiques de ces « objets temporels ». D'après Bernard Stiegler « un objet temporel (...) est constitué par le fait que comme nos consciences, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît⁶⁸⁷ ». Effectivement, la migration des images implique des moments de « cristallisation⁶⁸⁸ » d'état pour nous apparaître, des étapes de *coagulation* des transits iconiques⁶⁸⁹. Pour Szendy « toute image pourrait être conçue comme un différentiel de vitesses immobilisé, provisoirement stabilisé ou suspendu⁶⁹⁰ ». Toutefois, suspendre et figer ce flux en *snapshot* d'un moment donné risque d'entretenir une impression illusoire de stabilité prêtée au phénomène interrogé. Quant au terme « flux », il soutient une forme de continuité linéaire qu'il s'agit de repenser. Plutôt que des flux constants ou des voiries ininterrompues, il est possible de penser cette circulation sur le mode de la « cascade d'images » pour reprendre un concept latourien redéployé par Suzanne Paquet dans son article « Trafics numériques : Le web en cascades d'images (photographiques) »⁶⁹¹. Contrairement à Paquet – qui adopte l'idée du flot continu pour décrire la circulation photographique sur le web –, je souligne que la cascade, bien qu'elle constitue une autre analogie liquide, se découpe en mouvements intermittents et saccadés. Elle est discontinue, opère par chevauchements et superpositions. Mais avant tout, la cascade d'images doit être envisagée sous la forme d'une *intertextualité*, soit une « relation profonde est inextricable qu'entretient chaque image avec toutes les images déjà produites, la relation complexe de kidnapping, d'allusion, de destruction, de distance, de citation, de parodie et de lutte⁶⁹² ». Cette conception est également partagée par le projet d'anthropologie des images développé par Hans Belting, pour qui :

« Toute anthropologie de l'image devra rapidement constater que de tout temps les images ont convoqué d'autres images ou de nouvelles images, parce qu'elles ne pouvaient être que des réponses provisoires et toujours déjà inadaptées aux questions que se posait la génération qui lui succédait. Chaque image conduit ainsi, dès lors qu'elle a rempli son rôle, à une autre image⁶⁹³ ».

Imaginer une épistémologie adaptée aux cascades d'images en ligne demande de prendre en considération la temporalité des images, leur fluctuation d'états et de remonter les pistes de leurs relations rhizomatiques.

J'ai mentionné précédemment l'antériorité de l'analogie du flux d'images, celui-ci n'étant pas spécifique à Internet. De la même manière, les œuvres traitant de l'abondance d'images en circulation ne sont pas propres à la post-photographie

⁶⁸⁷ Bernard Stiegler, *Ars Industrialis : association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit*, [en ligne], consulté le 24/03/2020. URL : <http://arsindustrialis.org/objet-temporel>

⁶⁸⁸ Emmanuel Alloa, Marta Ponsa, Peter Szendy, « Entrée », dans *Le supermarché des images*, Peter Szendy (dir.), *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸⁹ Peter Szendy, « Voiries du visible, iconomies de l'ombre », dans *Le supermarché des images*, Peter Szendy (dir.), *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Suzanne Paquet, « Trafics numériques : Le Web en cascades d'images (photographiques) », *op. cit.*, p. 150-155.

⁶⁹² Bruno Latour, « Iconoclash : Au-delà de la guerre des images », *op. cit.*, p. 189.

⁶⁹³ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 76.

ou au post-internet. Dès 1971, l'artiste allemand Dieter Hacker débute son projet *All Power to Amateurs (Alle Macht den Amateuren)* → Fig 65 pour lequel il collecte des milliers de photographies. Ces clichés proviennent de marchés aux puces, de divers anonymes mais surtout d'amateurs enthousiastes. Sa pièce est composée d'approximativement 10 000 photographies installées pour certaines sur des étagères en bois sommaires et pour la majorité à même le sol. Pour Dieter, il s'agit de rendre visible la masse de photographie amateur qui n'est pas reconnue par le monde professionnel : « Ce qui est vu en masse et découvert individuellement reste caché de la perception sociale et de la critique⁶⁹⁴ », déclare-t-il. Cette culture visuelle de la photographie amateur constitue une « menace latente⁶⁹⁵ » pour le statu quo social alors que le photographe professionnel « met ses capacités au service de la part de la société qui établit les standards⁶⁹⁶ ». L'artiste cherche alors à valoriser la pratique de photographes amateurs souhaitant manifester leur enthousiasme, leurs intérêts, leurs opinions, ou encore à communiquer leur colère. Pour ce faire, il ne déverse pas des tas comme Kessels mais éparpille les photos sur le sol des espaces d'exposition. Cela permet au spectateur de déambuler et de consulter plus simplement les images, avec certainement pour objectif de ne pas étouffer le potentiel subversif qui leur est prêté par un amoncellement trop dense. Le spectateur est même explicitement invité à manipuler les photos par un marquage au sol. L'installation ne produit pas le même effet de submersion que les œuvres de Kessels et Roth, au risque peut-être de dévaluer cette production iconographique en posant une majorité sur le sol sans apparente précaution alors que certaines sont surélevées et exposées de manière plus conventionnelle. Il faut toutefois préciser que Dieter maintient une distinction entre l'art contemporain et cet art populaire : c'est bien lui, en tant qu'artiste, qui produit une œuvre. Et son travail de sélection, son regard critique constitue un apport essentiel. Contrairement à Kessels et Roth, il ne substitue pas ce travail de sélection à un échantillonnage aveugle et automatisé d'un milieu donné. Bien entendu, l'œuvre de Dieter résonne particulièrement à l'ère du partage d'images en ligne et des réseaux sociaux. Mais nous pourrions nous demander si cette masse de photographie créative évoluant à la marge des conventions en cours durant les années 1970 n'est pas source de nouveaux standards à l'ère du Web 2.0.

⁶⁹⁴ « *What is seen in masses and discovered individually remains hidden from social perception and criticism* ».

Dieter Hacker, texte de cadrage de l'exposition « All Power to the Amateurs : 1971–1984 » présentée du 9 juin 2018 au 16 septembre 2018 au ZKM | Center for Art & Media, Karlsruhe, Allemagne, trad. de l'anglais par l'auteur.

⁶⁹⁵ « *latent threat* ».

Ibid.

⁶⁹⁶ « *puts his capabilities at the disposal of the part of the society that sets the standards* ».

Ibid.



↳Figure 65 Dieter Hacker, *All Power to Amateurs (Alle Macht den Amateuren)*, 1978

Installation, approximativement 10 000 photographies couleur et noir & blanc, 10 étagères en bois (photographies, plexiglas, bois)

Vue d'exposition, « All Power to the Amateurs : 1971–1984 », 9 juin – 16 septembre 2018, ZKM | Center for Art & Media, Karlsruhe, Allemagne

Photographie : Felix Grünschloß

Ces trois œuvres – bien qu’elles procèdent de milieux iconomiques différents et décrivent des rapports distinctifs aux images –, par leurs dispositifs artistiques résumant des écologies d’images complexes en une métaphore homogène, celle du flux. Ce traitement risque d’aplanir des typologies d’images qui nécessiteraient d’être mises en relation afin d’enclencher toute démarche critique. L’unité iconique ainsi formée nous méprend quant aux réalités techniques, économiques, structurelles et énergétiques qu’elle occulte. Car il faut rappeler que ces objets visuels dépendent d’un réseau constitué d’infrastructures matérielles et d’opérateurs situés : satellites, câbles sous-marins, antennes-relais, centres de données (*data center*), usines d’assemblage, mines de terres rares, modérateurs de contenu, ouvriers, esclaves modernes, etc. En outre, Lopez insiste sur le fait que l’infrastructure numérique possède un double, l’infrastructure électrique, et que leurs échelles, complexités mais aussi leurs enchevêtrements les rendent difficiles à distinguer⁶⁹⁷. L’indistinction et l’opacification de ces infrastructures empêchent ainsi de penser collectivement et de mettre en débat leur organisation et leur intérêt général⁶⁹⁸. À titre d’exemple, le secteur du numérique consommerait environ 10 % de la production électrique mondiale⁶⁹⁹. Les grands acteurs privés du numérique, en plus de concentrer et de privatiser des biens communs numériques, utilisent l’électricité des réseaux électriques publics sur un modèle qui impose l’accessibilité, l’immédiateté et le haut-débit des contenus digitaux en tant que norme voire même nécessité vitale⁷⁰⁰. Comme Crary, Lopez souligne le caractère morbide du modèle 24/7 qui devrait être interrogé collectivement afin de permettre *in fine* de « débrancher des segments, réinventer des liens techniques sans forcer ni arraisonner le vivant ; repenser les structures et la gouvernamentalité des réseaux pour bâtir d’autres communs techniques⁷⁰¹ ». De plus, l’organisation des réseaux de production et de distribution électrique et les systèmes techniques développés par ces acteurs engendrent un urbanisme spécifique, ils ont la capacité de modeler l’espace et le temps, autant que l’économie et la politique, ajoute-t-elle⁷⁰². Il faut, en effet, bien se garder de penser les infrastructures matérielles comme des constructions anodines, élaborées simplement dans le but désintéressé de rapprocher les individus, de les libérer des contraintes de la distance ou du temps. Les réseaux de communication et d’échange modernes ne constituaient pas des « conduits neutres⁷⁰³ » comme le rappelle Crary, mais « les instruments d’une alchimie propre à engendrer les abstractions constitutives d’un capitalisme immanquablement destiné à devenir global⁷⁰⁴ ». Il semble donc que l’imagerie qui circule en ligne soit le sujet d’un procédé d’abstraction qui masque des réalités matérielles complexes dépassant les seuls enjeux d’une architecture des infrastructures numériques.

C’est en partie ce que le duo d’artistes italiens Eva & Franco Mattes met en scène dans leur œuvre *Personal Photographs, September 2009* (2019) → Fig 66-67, une installation formée de chemins de câbles parcourant habituellement l’intérieur

⁶⁹⁷ Fanny Lopez, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 35, 64.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

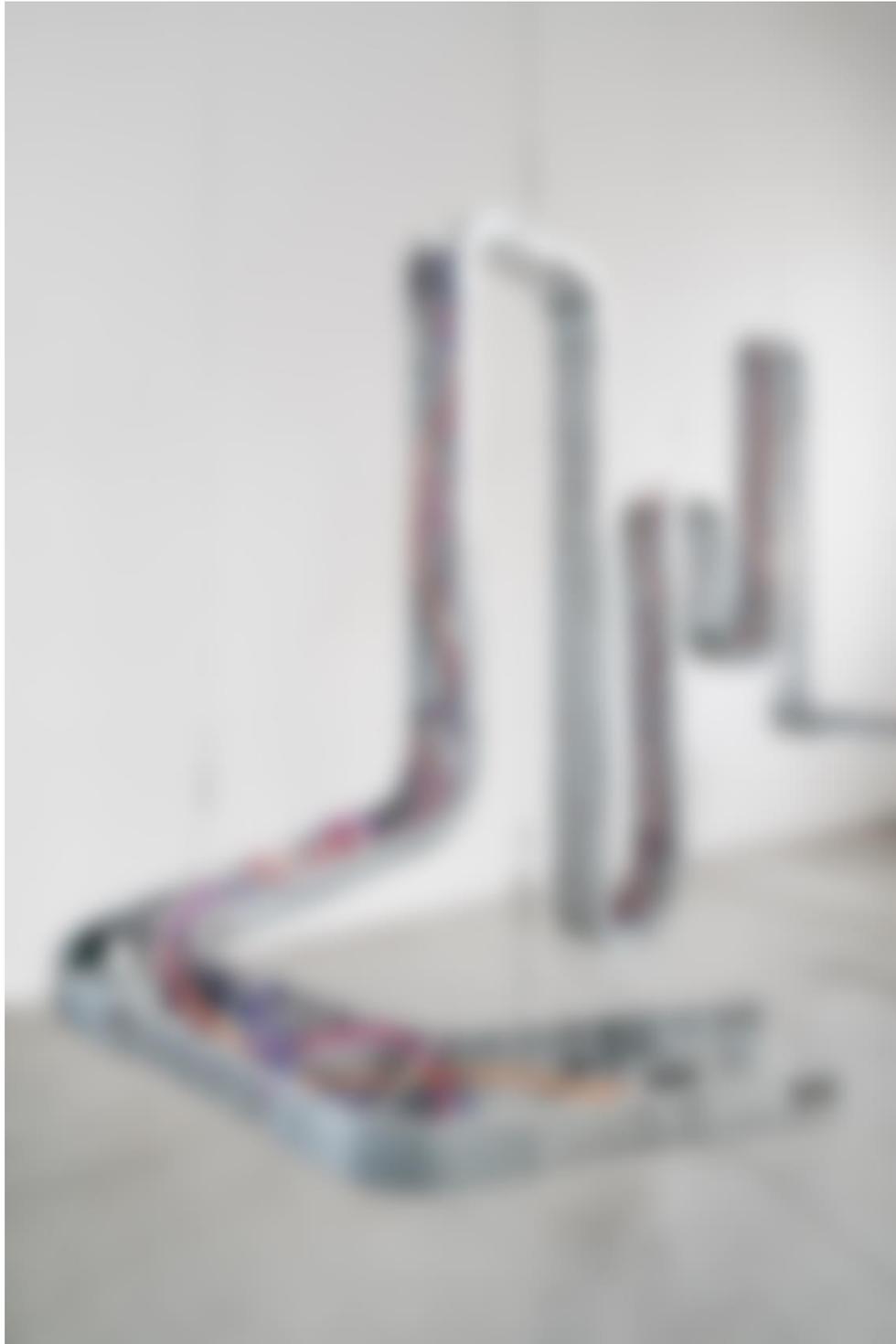
⁷⁰² *Ibid.*, p. 41.

⁷⁰³ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

et l'extérieur des lieux d'exposition. Ces réseaux énergétiques sont normalement invisibilisés, placés au-delà du champ de vision du spectateur, ils courent sur les plafonds, les murs ou au niveau des sous-sols. Pourtant, ils occupent un rôle fondamental dans le bon fonctionnement de ces espaces. Ici, les artistes les déplacent au centre de l'attention, ils révèlent l'envers du décor. Le titre nous apprend que ces câbles font circuler en continu les photographies prises par les artistes en septembre 2009, sous la forme d'impulsions électriques. Eva & Franco Mattes réorientent le débat à propos du flux d'images vers sa réalité matérielle. Contrairement aux œuvres de Roth et de Kessels dans lesquelles les contenus iconiques se fondent indifféremment dans un ensemble, les objets visuelles passent ici en arrière-plan, jusqu'à disparaître, inaccessibles à l'œil humain. Le *poids* de ces images numériques n'est plus alors traité sur le même modèle : l'*avalanche* est ordonnée en *routes médiales* et réinscrite dans l'agencement structurel des réseaux numériques, au sein même de notre réalité physique quotidienne. Plutôt qu'un *amalgame* entre le monde iconique et notre environnement *perceptible*, il serait peut-être nécessaire d'imaginer une *cohabitation planifiée* sous la forme de différents *empilements (stacks)*⁷⁰⁵, dont les infrastructures seraient volontairement invisibilisées, pour des raisons techniques, politiques, économiques et même idéologiques. Plutôt que penser les images comme *jaillissant* de nulle part – on serait parfois tenté de les imaginer comme des processus autopoïétiques, apparaissant par elles-mêmes – ou depuis notre inconscient de producteurs d'images – coupables par nature –, il faudrait alors déplacer le débat vers les empilements infrastructurels qui leur permettent de circuler "comme si" elles étaient libérées de toute question matérielle : poids énergétique, dette écologique, production économique, exploitation ouvrière. L'image *n'est pas* la matière première du monde. Elle en est une matière combinée à d'autres, certainement essentielle, mais un matériau invariablement *composite*. Partir de cet état de fait ne permet pas de remettre en cause un élément crucial, un angle mort critique : comment en arrivons-nous à penser qu'elle pourrait devenir cette matière première ? Quelles sont les dynamiques en jeu qui nous poussent à accepter son poids et à ne voir *que* sa surface ? Nous pouvons alors nous demander quel terrain, quel *milieu* – en tant que *medium* – nous partageons en commun.

⁷⁰⁵ Benjamin H. Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty*, Cambridge, MIT Press, 2015.



↳ **Figure 66** Eva & Franco Mattes, *Personal Photographs, September 2009*, 2019
Installation, chemins de câbles, câbles Ethernet, images numériques, ordinateurs
monocartes Raspberry Pi, cartes micro SD, clés USB, logiciels personnalisés,
dimensions variables, Careof, Milan
Crédit photographique : Delfino Sisto Legnani et Melania Dalle Grave pour DSL Studio
© Eva & Franco Mattes



↳Figure 67 Eva & Franco Mattes,
*Personal Photographs, September
2009, 2019*
Capture d'écran du contenu de
*Personal Photographs, September
2009*
© Eva & Franco Mattes

La critique de la circulation des images ne serait alors plus à penser par leur fonction de médiation sociale ou depuis l'empilement multidimensionnel de leurs infrastructures, mais par une articulation de ces deux approches rendant ainsi possible une réflexion sur leur qualité *intrastructurelle*, ainsi qu'Yves Citton la conçoit :

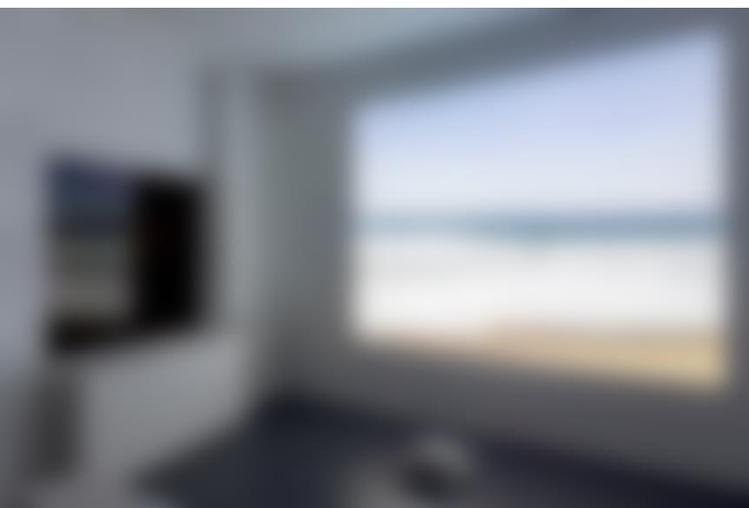
« Plutôt qu'infra- ou supra-, les logiciels sont à proprement parler *intra-structurels* : *ils structurent nos interactions numériques depuis l'intérieur*, à travers de multiples couches qui vont progressivement du plus *hard*, comme le langage-machine commandant le passage ou le blocage des flux électroniques à l'échelle du microprocesseur, jusqu'au plus *soft*, comme les manipulations d'objets que l'utilisateur peut actionner à l'aide de commandes intuitives (copier/coller, chercher, répéter, etc.)⁷⁰⁶ ».

Citton développe une réflexion qui selon moi mériterait d'être prolongée à la question qui nous intéresse ici. Notamment parce que les images numériques participent à cette *interaction depuis l'intérieur*. Discerner notre rôle dans ce réseau peut sembler une tâche insurmontable tant le terme de *réseau* peut revêtir de multiples sens dans le contexte de la circulation des images en ligne. Les objets visuels sont copiés, stockés, convertis, fragmentés selon l'organisation du réseau Internet, ce qui complexifie notre capacité à situer ces objets diffus. Depuis 2018, l'artiste américain David Horvitz organise des projections de sélections de photographies numériques au sein de plusieurs espaces d'exposition dans le cadre de son œuvre intitulée *Nostalgia* (2019)⁷⁰⁷ ↳Fig 68-69. Ces photographies réalisées depuis les années 2000 et tirées des albums personnels de l'artiste sont projetées durant une minute avant d'être définitivement supprimées. À l'occasion de certaines expositions, un livre d'artiste compilant des descriptions textuelles de ces clichés, leur nom de fichiers et leur date est édité ↳Fig 70. Pour les expositions « La Submersion des images [The Submersion of Images] » (du 15 octobre 2022 au 21 janvier 2023) et « Perdre aussi nous appartient [Losing Is Also Still Ours] »

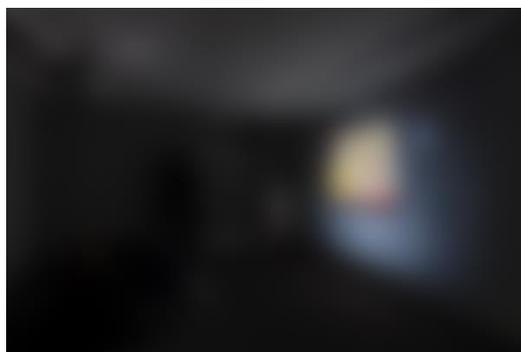
⁷⁰⁶ Yves Citton, « Notre inconscient numérique : Comment le numérique court-circuite nos consciences », *La revue du crieur*, n° 4, Paris, Éditions La Découverte, juin 2016, p. 149.

⁷⁰⁷ Le titre induit une référence – assumée par David Horvitz – au film éponyme réalisé en 1971 par l'artiste américain et pionnier de l'art numérique Hollis Frampton. Dans ce film expérimental, des photographies prises par Frampton sont invariablement brûlées l'une après l'autre sur la résistance d'une plaque chauffante. Ce montage en plan fixe est doublé d'une piste audio constituée de commentaires personnels sur le contenu des clichés, lus par un autre artiste, Michael Snow. Chacun de ces commentaires est audible avant que la photographie correspondante n'apparaisse à l'écran, de sorte à produire une sensation de dissonance et de discrédance.

(du 12 février 2023 au 29 avril 2023), prenant toutes deux places dans la galerie Jean-Kenta Gauthier à Paris, une sélection de ces légendes est collée aux murs intérieurs ↪Fig 72 et extérieurs de l'espace ↪Fig 73. Comme le livre d'artistes, chacune est mise en vente, cette fois-ci sous la forme d'un certificat unique permettant au propriétaire de l'installer sur n'importe quelle surface, selon la police de caractère et la taille de son choix ↪Fig 71. La démarche de l'artiste est explicitement pensée comme un acte de résistance face au flux d'images, à notre capacité attentionnelle érodée et à notre obsession de stockage des données. Horvitz ne cherche pas à travers son dispositif à rendre compte de la surabondance des images, il la suggère par un acte soustractif et en appelant une attention inhabituelle du regardeur. Bien que ce geste semble se plier au jeu de concurrence instauré par l'économie de l'attention, cette expérience échappe à toute logique de *datamining* ou de surveillance, l'acte de voir n'est pas transformé en information ni en monnaie. Aux antipodes du régime d'archivage et d'hypermnésie généralisé, il est bien ici question de laisser s'effacer un objet visuel, d'accompagner cet instant devenu rare aujourd'hui par un éventuel imagement : la *disparition du visuel* pour la *manifestation d'une image*. De surcroît, il semblerait que l'artiste cherche à dessiner son propre terrain visuel. Ces photographies, même banales, sont autant de médiateurs agissant dans la vie de l'artiste et se voient accordé un rite d'adieu capable d'inclure le public dans leur réseau. Contrairement à l'installation de Roth, les visuels sont isolés, sortis de leur logique algorithmique afin de se télescoper. Chaque image opère comme le présage de la suivante et la souvenance de la précédente. Chaque image vaut comme un avertissement de sa propre latence. Chaque image appelle une opération imageante capable de perdurer au-delà et en-deçà du visible. Rappelant ainsi à chaque spectateur, en tant que *témoin* de cette disparition et *acteur* de cette survivance, que l'image se déploie dans cet entre-deux, qu'elle est toujours une mise en relation.



↪Figure 68 David Horvitz, *Nostalgia*, 2022-2023
 Vue d'exposition, « La Submersion des images [The Submersion of Images] », 15 octobre 2022 – 21 janvier 2023,
 galerie Jean-Kenta Gauthier / Vaugirard, Paris, France



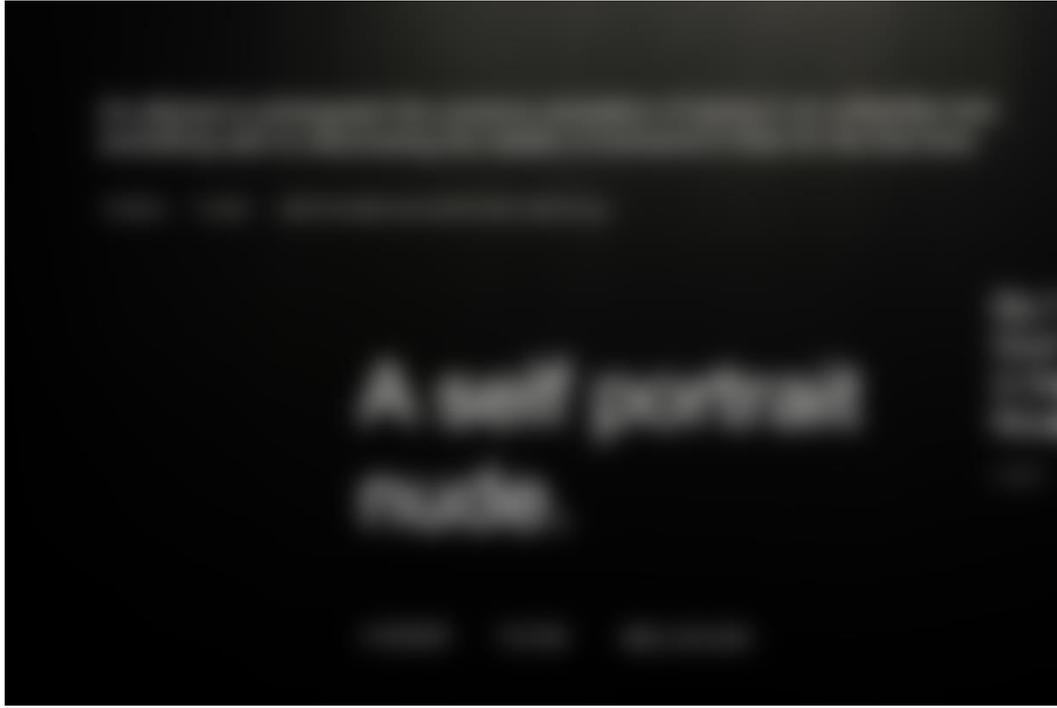
↪Figure 69 David Horvitz, *Nostalgia (15,990)*, 2019
 Installation, projection numérique de 15 990 photographies numériques, dimensions variables
 Vue d'exposition, « Starlight in the Star », 9 février – 6 avril 2019, galerie ChertLüdde, Berlin, Allemagne



↳Figure 70 David Horvitz, *Nostalgia 3 [unique edition with handwritten text]*, 2022-2023
Installation, projection numérique de 15 990 photographies numériques, dimensions variables
Livre d'artiste, texte manuscrit au stylo argenté sur la couverture (description d'une
photographie unique effacée), 304 pages, 17 x 23 cm, unique



↳Figure 71 David Horvitz, *2013-08-13 10.02.09.jpg*, 2022-2022
Tirée de la série *Nostalgia*
Légende d'une photographie qui n'existe plus, à installer sur
n'importe quel support, dans n'importe quelle police, dans
n'importe quelle taille, unique, avec certificat d'authenticité



↳ Figure 72 David Horvitz, *IMG_9254.JPG*, 2007-2021

Tirée de la série *Nostalgia*

Légende d'une photographie qui n'existe plus, à installer sur n'importe quel support, dans n'importe quelle police, dans n'importe quelle taille, unique, avec certificat d'authenticité



↳ Figure 73 David Horvitz, *IMG_0382.JPG*, 2022

Tirée de la série *Nostalgia*

Vue d'exposition « Perdre aussi nous appartient [Losing Is Also Still Ours] », 12 février – 29 avril 2023, galerie Jean-Kenta Gauthier / Odéon, Paris, France

La rhétorique du flux d'images et les œuvres d'art dont les enjeux formels et discursifs cherchent à la visualiser semblent donc problématiques pour différents points que je synthétiserai ici :

1. Elles prennent peu en compte l'architecture des infrastructures qui accueillent ces images – à l'exception de certains projets comme celui d'Eva & Franco Mattes – mais surtout les politiques médiatiques et médiales qui se cachent derrière l'effet de profusion. En effet, ces flux sont ordonnés, leurs contenus filtrés et sélectionnés par les médias dominants, tel que le souligne Jacques Rancière⁷⁰⁸. Il serait alors nécessaire, comme le suggère Sylvie Lindeperg, de distinguer différents types de réseaux iconomiques pour ne pas les confondre en une « esthétique de l'hypervisibilité » qui nient aux images toute dimension sensible⁷⁰⁹.
2. Elles teintent ces phénomènes de circulation d'une impression d'inédit alors qu'il n'en est rien. Dès le XX^e siècle, par exemple, les cartes postales illustrées rencontrent un tel succès que le système postal de l'époque doit gérer une augmentation du courrier en termes de quantité et de poids, au point de mettre en place une distribution journalière en France⁷¹⁰. Bien évidemment, les quantités actuelles d'objets visuels en circulation sont très différentes, pourtant l'inquiétude semble sans cesse renouvelée par des Cassandre dès l'apparition de nouveaux procédés d'enregistrement, de reproduction ou de diffusion techniques. Une généalogie critique de cette *rhéologie visuelle* constituerait alors un chantier fondamental que certains chercheurs cités ici ont déjà entrepris.
3. Elles aplanissent la complexité et les reliefs d'un riche écosystème visuel en lui conférant une représentation *saisissable*, aussi bien visuellement que conceptuellement. Celle-ci peut être embrassée du regard, il est possible de s'en extraire, de la survoler depuis une distance ontologique. En tant qu'observateur, il faudrait prendre en considération un point de vue *situé* sur le *terrain des images* comme condition première à toute étude des images.

⁷⁰⁸ « (...) les médias dominants ne nous noient aucunement sous le torrent des images témoignant des massacres, déplacements massifs de populations et autres horreurs qui font le présent de notre planète. Bien au contraire, ils en réduisent le nombre, ils prennent bien soin de les sélectionner et de les ordonner. Ils en éliminent tout ce qui pourrait excéder la simple illustration redondante de leur signification. Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser. (...) Le système de l'Information ne fonctionne pas par l'excès des images, il fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de "décrypter" le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler. C'est cette leçon que confirment très patement ceux qui prétendent critiquer le déferlement télévisuel des images ».

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 106.

Si Rancière se réfère précisément dans ce passage aux images télévisées, nous pourrions élargir et actualiser la notion de « médias dominants » en interrogeant comment le capitalisme de surveillance organise et régule les images numériques partagées en ligne. Voir : Shoshana Zuboff, *L'âge du capitalisme de surveillance : Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, op. cit.

⁷⁰⁹ Par cette formule, l'historienne pointe le sentiment trompeur de revivre l'histoire comme si nous y étions – et même « mieux que si nous y étions », ajoute-t-elle – causé par la standardisation du trop-plein de signes visuels dans nos environnements médiatiques.

Sylvie Lindeperg, *La Voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013, p. 36.

⁷¹⁰ Clément Chéroux, « image overflow », dans *snap+share: transmitting photographs from mail art to social networks*, cat. exp. (« snap+share: transmitting photographs from mail art to social networks », San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 30 mars 2019 – 4 août 2019), Clément Chéroux (dir.), Paris, Cernunnos / Dargaud, 2019, p. 111.

4. Elles se concentrent sur les images en tant qu'objets désolidarisés de leur *milieu*, notamment de leur milieu politique. Il conviendrait de resituer ces phénomènes de circulation au sein d'une ou de multiples cultures visuelles, parfois incompatibles. Par exemple, en inscrivant l'image en tant que médiateur dans nos rapports sociaux, en tant qu'*actants* d'un *réseau*, mais également en prenant en compte la vision, ainsi que les images et phénomènes visuels que nous ne voyons pas (parce que cachés, supprimés, perdus, corrompus, censurés, non visuels).
5. Elles confondent *signe* et *image*. Le signe visuel correspond à un « matériau brut et impersonnel⁷¹¹ », un phénomène optique unilatéral, sans profondeur de champ et autonome⁷¹². Il ne doit pas être confondu avec l'image qui est nécessairement dans un entre-deux et lacunaire, qui déborde sa surface iconique. Le travail du chercheur devrait pourtant s'atteler à identifier, du moins à subsumer, cette opération imageante ou cet imagement sans pour autant l'épuiser.

I.3.c. Une étude située *de / dans* la circulation des images

À travers cette étude des discours formulant la circulation des images en tant que flot intarissable et d'œuvres incarnant certaines de ces idées, je propose de reconfigurer l'épistémologie des images par le biais d'un mode d'enquête situé sur le terrain de son objet d'étude : les cascades d'images. Pareille méthodologie demanderait alors de remettre en question les tentatives de représentations empiriques et macroscopiques du *flux d'images* pour nous relocaliser sur le terrain du singulier et imaginer une méthode qui tirerait tout son potentiel critique de la qualité latente de l'image. Celle-ci nous force à déplacer notre lecture des images de façon à inclure leur dimension non visible, leur milieu étendu et leurs interrelations. C'est pourquoi je privilégie dans cette recherche une approche en négatif : en réorientant l'angle de l'étude vers le singulier plutôt que la multitude, en allant à la rencontre de celles et ceux pris dans ces dynamiques plutôt que ceux qui les organisent ou les décrivent, qu'ils soient acteurs déterminants, simples figurants, exécutants, objets visuels ou observateurs, voire même commentateurs, puisque je me situe également dans ces opérations. Comme bon nombre de chercheurs, j'estime qu'il nous faut, dans ce contexte, repenser l'épistémologie du visuel. Selon moi, c'est la conjugaison de certains outils de l'anthropologie des images, de l'iconologie, des études visuelles ou encore de la "*French Theory*" qui permettrait un déplacement par rapport aux méthodes énonçant la circulation des images en tant que problème de quantité et d'échelle de grandeur à résoudre.

⁷¹¹ Jonathan Crary, « Image », dans *New Keywords: A revised Vocabulary of Culture and Society*, *op. cit.*, p. 178-179. Cité et traduit par : Maxime Boïdy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 69.

⁷¹² Serge Daney, « Montage obligé », *op. cit.*

I.4. Composer le chaos : la visualisation d'ensemble d'images comme mode d'enquête des cultures visuelles

I.4.a. Échantillonner le chaos : Aby Warburg et Lev Manovich

Afin d'éprouver la pertinence de la visualisation d'ensemble d'objets visuels en tant que mode d'enquête des cultures visuelles, je me concentre principalement sur des pratiques artistiques parce que, malgré l'apport indéniable d'historiens, de théoriciens ou d'iconographes qui conduisent des études sur les images, les artistes interrogent continuellement dans leur pratique les dimensions matérielles, techniques, historiques et ontologiques de l'image, du visible, de l'invisible et de l'acte de regarder⁷¹³. Il faut noter deux exceptions qui seront étudiées dès à présent : Aby Moritz Warburg, historien de l'art allemand dont l'œuvre – en particulier son *Atlas Mnemosyne*, sa conception de l'iconologie et ses formules du pathos – est largement commentée depuis la fin des années 1990 en France ; et Lev Manovich, théoricien des médias et historien de l'art russe, spécialiste de la *Computer Science* qui travaille au Graduate Center de l'Université de New York, où il dirige un groupe de chercheurs sous le nom de « Cultural Analytics Lab ». Évidemment, l'importante production de Warburg constitue un point pivot dans la théorie des images et son travail a influencé plusieurs générations d'artistes jusqu'à aujourd'hui. Et, bien que son travail académique soit davantage connu, Manovich est également considéré comme un artiste. Mais les deux universitaires s'emparent des problématiques formelles et techniques des objets visuels qu'ils manipulent, proposant ainsi des dispositifs originaux d'organisation et de monstration de ces objets. Pour le dire autrement, ils déploient des stratégies artistiques au sein de leurs disciplines scientifiques – dans le sens où ils bifurquent, n'hésitent pas à perdre leur temps ou à se déplacer sur le terrain des images. Non pas que la recherche universitaire ne soit pas une pratique créative en soi, mais leurs propositions s'avancent sur des terrains habituellement labourés par les artistes. Certains aspects de leurs travaux scientifiques sont mêmes exposés dans des musées ou des institutions d'art contemporain. Bien entendu, ils ne sont pas les seuls, mais je me cantonne ici à certains de leurs projets de recherche.

Pour Warburg et Manovich, l'apparition de nouveaux media appellent de nouvelles méthodes. Aby Warburg considérait la photographie et la projection de diapositives comme essentielles à la formation de sa théorie⁷¹⁴. Il avait une pratique photographique conséquente, et pour lui les clichés dépassaient même les originaux (une peinture ou une fresque par exemple) car ils permettaient de voir ce qui n'était jusqu'alors pas visible⁷¹⁵. Dans son analyse des travaux de Warburg, Karl Sierck relève que la photographie « contribue à produire un nouveau corps de l'image qui ne se réduit pas à sa perceptibilité. [...] les nouvelles techniques de production de l'image permettent à des choses jusque-là non-vues d'entrer dans le domaine d'objet d'une théorie transdisciplinaire de l'art et de la culture. La

⁷¹³ Regina Barunke, « The door mat effect », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, cat. exp. (« Dear Aby Warburg, what can be done with images?: Dealing with photographic material », Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2 décembre 2012 – 3 mars 2013), Eva Schmidt (dir.), Ines Rüttinger (dir.), Berlin, Kehrer Heidelberg Berlin, 2012, p. 166.

⁷¹⁴ Thomas Hensel, « The Mediality of Art History: Aby Warburg and Photography », dans *op. cit.*, p. 58-59.

⁷¹⁵ *Ibid.*

photographie amène les choses à la lumière, et rend ainsi le non-visible visible et objet de discours⁷¹⁶ ». Manovich, quant à lui, interroge le design d'interfaces nous permettant de naviguer au sein de grandes quantités de données en vue de mener une recherche. Il reformule le problème en co-produisant au sein du Cultural Analytics Lab de nouvelles interfaces qui utilisent les ordinateurs afin d'analyser automatiquement les artefacts culturels dans les media visuels, en extrayant un grand nombre d'éléments qui caractérisent leur structure et leur contenu. Ces formes expérimentales s'inscrivent alors dans la dynamique du « *practical turn* » : une réorientation fondamentale en philosophie des sciences qui se présente comme une théorie chargée de pratique et qui met l'emphase sur les matériaux et les dispositifs qui entrent en jeu dans le processus de recherche⁷¹⁷.

I.4.b. La visualisation et le montage comme processus heuristiques

Les régimes de circulation des signes visuels n'ont rien d'évident, que cela soit dans leur organisation, leur mécanisme, leur débit ou leur réception. Nous l'avons vu, ces phénomènes sont difficiles à mesurer et à visualiser, et de telles entreprises ne paraissent pas très convaincantes. Pourtant, certaines pratiques ne se contentent pas de représenter le phénomène de flux d'images, elles vont aussi *échantillonner* un corpus important de signes et inclure cette démarche au sein d'une forme de recherche. Prenons pour exemple la technique de « visualisation des media » (*Media Visualisation*) développée par Lev Manovich et d'autres chercheurs au sein du programme de recherche Cultural Analytics Lab depuis 2007. Ce programme utilise la visualisation en tant qu'outil de recherche. Selon Manovich, les collections de médias ont subi de profonds bouleversements depuis ces dernières décennies en matière de numérisation de corpus physiques, d'augmentation importante du contenu généré par des utilisateurs sur des plateformes sociales, d'accroissement exponentiel du nombre de médias, de facilitation de leur accès et de leur usage, etc.⁷¹⁸ L'auteur cite à titre d'exemple : « Des millions d'heures de programmes télévisés déjà numérisés par diverses bibliothèques nationales et musées des médias, (...) 150 milliards d'instantanés de pages web capturées depuis 1996 (www.archive.org) et des trillions de vidéos sur YouTube ou de photos sur Facebook (...)»⁷¹⁹ ». Pour le théoricien, les méthodes traditionnelles employées dans la recherche sur les media ne sont plus opérantes. Il ne serait plus possible de se contenter de visualiser des artefacts visuels un par un afin d'en isoler des tendances, de les interpréter et de les analyser en dépendant d'un système de classification figé découpé en sujets, auteurs ou encore périodes au sein de différentes catégories, elles-mêmes organisées par des bibliothèques ou des catalogues⁷²⁰. Même la recherche par ordinateur, nouvelle norme, n'aurait pas changer ce paradigme linéaire qui pousse le chercheur à se déplacer du haut vers

⁷¹⁶ Karl Sierck, *Images oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009, trad. de l'allemand par P. Rusch, p. 186.

⁷¹⁷ Thomas Hensel, *op. cit.*, p. 55.

⁷¹⁸ Lev Manovich, « Comment visualiser 1 million d'images ? », *Magazine des cultures digitales*, n° 68, sept. / nov. 2012.

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ *Ibid.*

le bas, du général vers le spécifique, dans la hiérarchie de l'information⁷²¹. Manovich reformule alors la question en tant que problème de *design d'interface*. Selon lui :

« (...) la recherche part du principe que vous souhaitez trouver une aiguille dans la botte de foin de l'information. Elle ne vous permet pas de voir la forme de la botte de foin en elle-même. Si c'était le cas, cela vous procurera d'autres idées sur les éléments à chercher, en dehors de l'aiguille à laquelle vous pensiez au départ. Par ailleurs, la recherche ne révèle pas la localisation de toutes les aiguilles. C'est-à-dire qu'elle ne montre pas la manière dont des données ou ensembles de données spécifiques sont liés à la globalité de ces données⁷²² ».

La visualisation des media permet de rendre visible et d'organiser d'importants corpus de données composés d'artefacts visuels et de pointer des tendances ou des relations dans ces groupes (par exemple au sein de milliers de pages scannées de mangas ↪Fig 74 ou encore parmi les unes du *Time Magazine* d'une période donnée), ou bien encore d'explorer des motifs visuels, des dynamiques et des structures propres à certains médias (par exemple, les photographies de certaines villes téléchargées sur Instagram). La visualisation des media repose en partie sur une analyse quantitative computationnelle, c'est-à-dire qu'elle est automatisée par des algorithmes, on peut dire que c'est une approche statistique et macroscopique. Cependant pour Manovich, cette méthode peut être combinée à une vision microscopique et qualitative d'analyse des images car il est toujours possible de focaliser son attention sur un signe en particulier⁷²³.

Je propose de nous attarder sur un projet en particulier, *Phototrails* ↪Fig 75, co-dirigé avec Nadav Hochman et Jay Show depuis 2013. *Phototrails* applique donc la visualisation des media en l'adaptant à la célèbre application mobile de partage de photos lancée en 2010, Instagram. Il s'agit dans un premier temps d'étudier « les possibilités offertes par l'interface d'Instagram et la manière dont cette interface et les outils de l'application structurent la compréhension et l'usage du "medium Instagram" par les utilisateurs⁷²⁴ ». Puis, les « signatures visuelles » de 13 villes (San Francisco, Tel Aviv, Tokyo, New York, Bangkok, Rio, Paris, Berlin...) sont comparées à partir d'un corpus de 2,3 millions de photos de ces villes publiées par des utilisateurs⁷²⁵. Le projet se concentre sur des « visualisations spatio-temporelles de plus de 200 000 photos Instagram téléchargées à Tel Aviv, en Israël, sur une période de trois mois pour montrer comment elles peuvent offrir des aperçus sociaux, culturels et politiques sur les activités des individus dans des lieux et des périodes de temps particuliers⁷²⁶ ».

⁷²¹ *Ibid.*

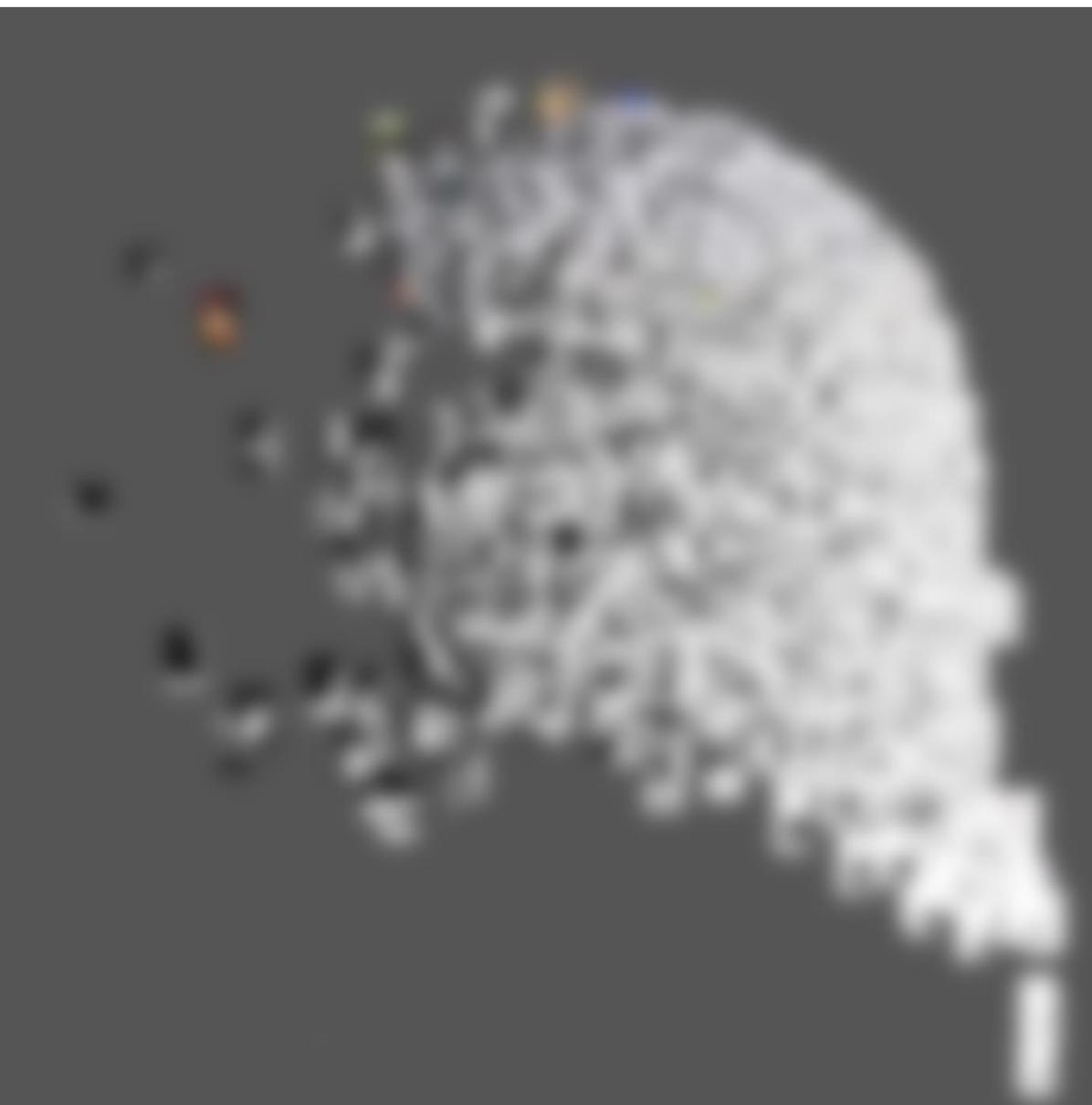
⁷²² *Ibid.*

⁷²³ Maria Giulia Dondero, « La remédiation d'archives visuelles en vue de nouvelles iconographies : le cas de la "Media Visualization" de Lev Manovich », *Interin*, vol. 23, n° 1, 2018, p. 85-107.

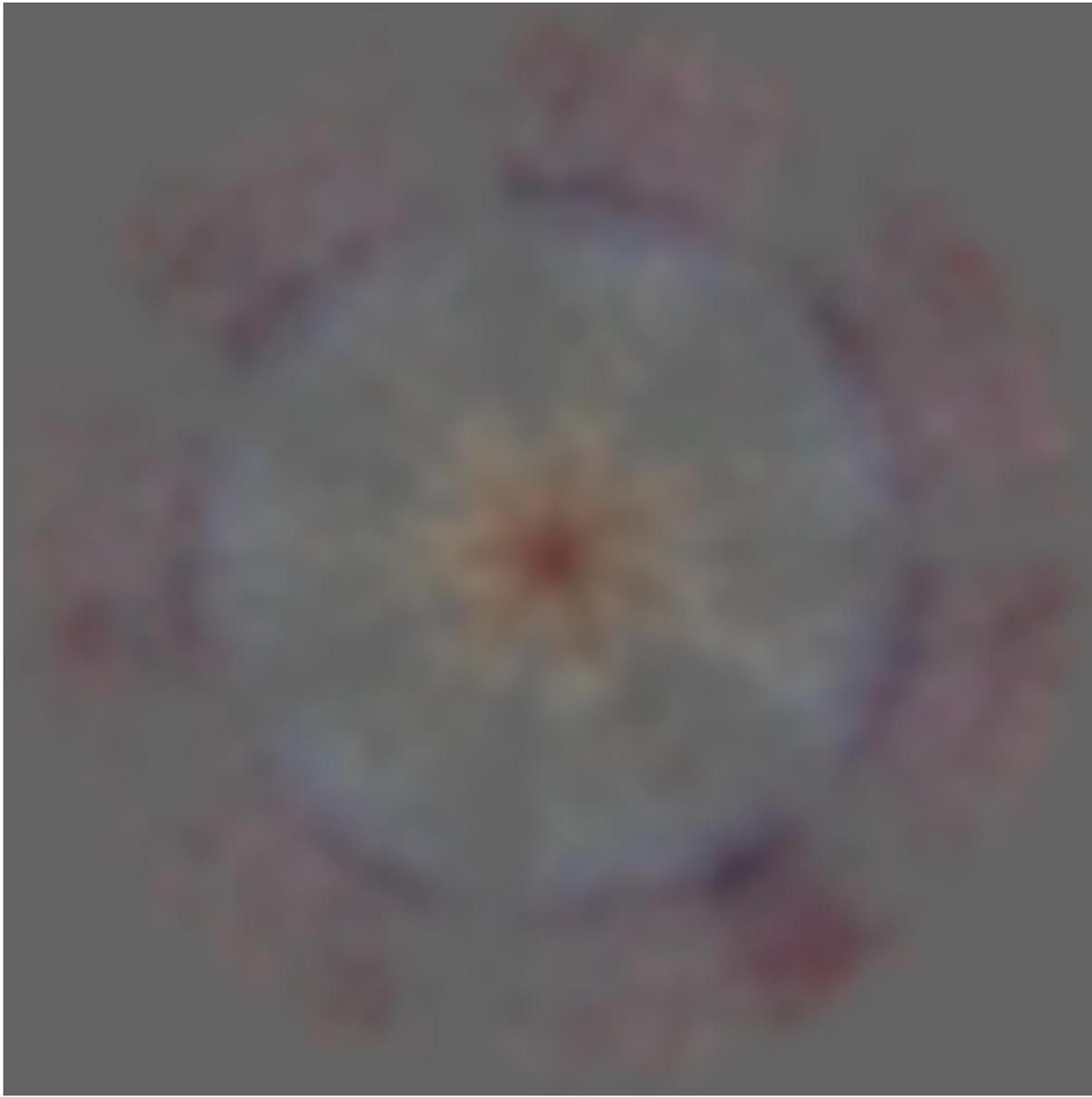
⁷²⁴ Nadav Hochman, Lev Manovich, « Zooming into an Instagram City: Reading the local through social media », *First Monday*, [en ligne], vol. 18, n° 7, juil. 2013, publié le 01/07/2013, consulté le 25/02/2022. URL : <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/4711/3698>

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ *Ibid.*



↳ Figure 74 Jeremy Douglass, William Huber, Lev Manovich, *Manga style space*, 2010
Données : 883 séries de mangas du site de scanlation *OneManga.com*
Nombre total de pages : 1 074 790



↳ [Figure 75](#) Nadav Hochman & Lev Manovich, *Phototrails*, 2012

Visualisation du tracé de l'image radiale de 33 292 photos téléchargées sur Instagram à Tel Aviv entre le 20 et le 26 avril 2012. Les photos sont classées par teinte (rayon) et par heure de téléchargement (périmètre).

Il est ainsi possible d'identifier dans ce projet plusieurs modes de visualisation : le « montage d'images » (grilles organisées en axe et ordonnée, par date, lieu ou autres métadonnées), le tracé radial (visualisation organisée par rayon et périmètre en fonction de métadonnées), le diagramme abstrait ou encore la carte⁷²⁷. De plus, l'outil développé par les chercheurs nous autorise à zoomer au sein des visualisations, et ainsi observer en détails l'objet visuel source affiché en haute-résolution, mais toujours en rapport au montage global et donc aux motifs qui se dessinent⁷²⁸. Manovich insiste sur le fait que ces modes de visualisation n'opèrent pas par abstraction du corpus sous des formes géométriques (point, triangle, carré...) comme cela est souvent le cas en humanités numériques. Dans l'article publié sur le projet, rédigé par Manovich et Hochman et intitulé « Zooming into an Instagram City: Reading the local through social media », quelques diagrammes et nuages de points ponctuent le texte, cependant il s'agit ici d'une forme de médiation de la recherche menée et des hypothèses soumises. L'outil en lui-même a pour particularité de conserver les objets visuels dans les assemblages générés afin de permettre à l'observateur de vérifier la pertinence de la visualisation⁷²⁹ et sans doute d'incorporer à la méthode une interprétation plus *humaine* et *sensible*, une lecture douée de capacités comparatives et de rapprochements différents de ceux proposés par un système informatique. Cette méthode permet donc de réorganiser automatiquement une grande quantité d'artefacts visuels⁷³⁰ – plus que de données – afin de faire émerger des motifs, des similitudes formelles, ou encore des informations sur les usages des media concernées (en termes d'espace, de rythme, de circulation, de temporalité). Mobilisée dans une recherche *avec* les images, celle-ci encouragerait un mode d'étude qui ne nécessiterait pas d'hypothèse de départ préexistante à la recherche et éviterait une certaine surdétermination des images. Elle a également l'avantage de prendre en compte l'affordance du medium dans lequel circule l'image, et de combiner une vision quantitative à une potentielle lecture qualitative. Ses modes de visualisation considèrent les images en tant qu'objets temporels qui revêtent différents régimes de visibilité dans le temps et l'espace en fonction de leur medium d'apparition.

Bien entendu, la pratique de la visualisation de signes visuels au sein d'un processus heuristique n'est en rien nouvelle. Et l'iconologie telle qu'elle fut développée par l'historien Aby Warburg constitue un passage presque obligé, tant par son déplacement de l'approche conventionnelle de l'histoire de l'art – et par extension des méthodes d'analyse des images – que par sa mise en relation entre des formes d'art dites académiques et des matériaux visuels issus d'autres contextes. Son travail fait l'objet d'un regain d'intérêt depuis plusieurs décennies, à travers de multiples publications, études, colloques et rééditions, y compris en France avec une ambitieuse édition de l'*Atlas Mnemosyne* parue chez l'Écarquillé en 2012, ainsi que les travaux de Philippe-Alain Michaud et Georges Didi-Huberman dès les années 1990. Dans le cadre de cette partie, c'est l'*Atlas Mnemosyne* [↳Fig 76](#) en tant que recherche avec les images qui m'intéresse. Ce vertigineux projet d'atlas est composé de planches aux sujets variés (par exemple la

⁷²⁷ Lev Manovich, « The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics », dans *The Datafied Society: Studying Culture through Data*, Mirko Tobias Schäfer (dir.), Karin van Es (dir.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.

⁷²⁸ Maria Giulia Dondero, *op. cit.*

⁷²⁹ Lev Manovich, *op. cit.*

⁷³⁰ Maria Giulia Dondero, *op. cit.*

« lamentation des morts »), dans lesquels le montage d'objets visuels de différentes natures et temporalités devient un outil de recherche. Par ses planches composées de reproductions anachroniques en perpétuel mouvement, Warburg conçoit un dispositif visuel à valeur heuristique, redéfinissant l'épistémologie et le discours de l'histoire de l'art. Cette pratique du montage cherche à faire ressurgir le sens enfoui, caché des images, ce qu'il nommait les « survivances des formules du Pathos (ou Pathosformeln), c'est-à-dire les représentations des émotions issues de l'art de l'Antiquité et leur résurgence pendant la Renaissance⁷³¹ ». Par des opérations de rapprochements formels et de correspondances inattendues entre des photographies en noir et blanc épinglées sur des planches au sein de la bibliothèque d'Hambourg imaginée par Warburg lui-même dès 1889 – avant d'être photographiées puis éventuellement réagencées –, il dresse des typologies de symptômes (des gestes, des postures, des attitudes, des impensés, des choses minuscules) afin d'en dégager « *ce qui survit d'un peuple de fantômes*⁷³² » à travers le temps, comme le formule Didi-Huberman. L'ambition de Warburg est de mener un projet de « science de la culture⁷³³ » (*Kulturwissenschaft*) orientée vers une « histoire psychologique illustrée de l'espace qui sépare l'impulsion de l'action⁷³⁴ ». Et celle-ci se pense par la pratique d'un « savoir-montage⁷³⁵ ». L'historien du cinéma Philippe-Alain Michaud est l'un des premiers à faire le rapport entre les planches de l'Atlas et la table de montage cinématographique, un montage tel qu'on peut le retrouver chez des cinéastes d'avant-garde russes (Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov). Didi-Huberman rappelle que Warburg définissait « la particularité – l'objet même – de son iconologie comme une “iconologie de l'intervalle”⁷³⁶ ». L'intervalle est cet espace vide et noir entre les éléments visuels, plus qu'un arrière-plan, c'est ce qui permet de mettre en relation et ce qui sépare simultanément, un *passage*, un *milieu* dans le sens d'un medium, ou encore l'*armature visuelle du montage*⁷³⁷. C'est aussi l'intermédiaire dans lequel l'observateur des planches pourra produire son propre montage entre certaines images plutôt que d'autres.

⁷³¹ Sébastien Morlighem, « Figure de l'atlas », *étapes*, n° 220, juillet / août 2014.

⁷³² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 41.

⁷³³ Aby Warburg, « Mnémosyne (Introduction) », *Trafic*, n° 9, (titre original : « Einleitung zum Mnemosyne-Atlas », 1929), 1994, trad. de l'allemand par P. Rusch, p. 39.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ Georges Didi-Huberman, « Préface », dans *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Philippe-Alain Michaud, Paris, Éditions Macula, 1998, p. 12-14.

⁷³⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 497.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 496-497.



↳ Figure 76 Salle de lecture elliptique de la bibliothèque Warburg à Hambourg, Allemagne

Il faut comprendre que les planches de l'Atlas sont imposantes – elles sont au nombre de 63 et mesurent chacune 170 x 140 cm, soit plus de 88 mètres de longueur si elles sont disposées bout à bout – dans la bibliothèque de Warburg, elles ont une qualité spatiale et plastique⁷³⁸. L'espace de la bibliothèque est d'ailleurs considéré comme une « bibliothèque en travail⁷³⁹ », un « espace de pensée⁷⁴⁰ », c'est ici que la pratique de laboratoire de Warburg culmine et qu'elle passe d'une « science de terrain fondée sur l'observation à une science de laboratoire fondée sur le traitement de l'image⁷⁴¹ », comme le pointe la sociologue autrichienne Karin Knorr Cetina. Peut-on alors imaginer une recherche avec les images en tant que pratique de laboratoire fondée sur une manipulation d'objets visuels affirmant une attention accrue pour leur dimension médiale et leur support technique ? Warburg et Manovich y travaillent tous deux, à leur époque respective, à partir de grandes quantités de signes visuels et incorporent dans leurs méthodes respectives (l'iconologie et la visualisation des media) une réflexion critique et une manipulation du medium des images qu'ils manipulent. Warburg prend en photo des œuvres d'art et d'autres types d'objets visuels – tels que des photos d'actualité, des cartes du monde ou bien encore des images publicitaires – afin de les décontextualiser et de produire une unité parmi ces formes hétérogènes. Il épingle ensuite les clichés sur des panneaux, prend en photo ces panneaux puis transfère ces photos sous la forme de diapositives afin de les projeter durant ses lectures. Manovich récupère des corpus numériques issus de divers media (manga, émission télévisée, peinture, photographie Instagram...) afin de générer automatiquement des visualisations qui serviront dans le cadre d'études ou d'expositions. Tous deux produisent des matrices visuelles afin d'ouvrir le champ des interprétations possibles, ils développent des outils exploratoires et pas de sommes de savoirs.

Bien que les deux chercheurs manipulent de grandes quantités d'éléments visuels, certaines divergences de taille sont à noter. Tout d'abord, l'étape de la récolte de ces éléments. Warburg mobilise environ mille objets visuels dans son

⁷³⁸ Franck Leibovici, on *displays*, Paris, ADAGP / Villa Vassilieff, 2018, s.p.

⁷³⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁴⁰ Adrian Notz, « Liagrams », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 243.

⁷⁴¹ Karin Knorr Cetina, *Wissenskulturen : Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Francfort, Suhrkamp Verlag KG, (1999), 2002, p. 47. Cité par Thomas Hensel, « The Mediality of Art History: Aby Warburg and Photography », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 56.

Atlas, il envisageait même d'en utiliser le double, pourtant son iconothèque conservée au sein de la bibliothèque Warburg à Hambourg était composée d'environ 25 000 objets visuels en 1929⁷⁴². Pour *Phototrails*, Manovich, Hochman et Chow ont travaillé avec 2,3 millions de photographies. Bien entendu, les quantités ne sont pas comparables mais Warburg manifeste un important travail de collecte, de sélection, d'échantillonnage, il se déplace même parfois sur le terrain pour prendre lui-même des photos. Sa pratique est aussi celle de la production d'un corpus, d'une mise en relation processuelle entre les différents éléments qui le composent, ce qui ne correspond pas à l'économie de l'archive, comme le pointe justement Didi-Huberman⁷⁴³. Manovich siphonne son matériel visuel de manière aléatoire, la sélection est automatisée, c'est la quantité qui importe. Leur science respective des images diffère en un point essentiel. Warburg produit des chocs entre les époques, les registres de représentation mais également entre les disciplines, il génère ainsi ce que Benjamin appelle des « constellations ». Manovich délimite précisément le sujet de son étude (les unes du *Time Magazine* entre 1923 et 2009 par exemple) et dépend d'archives externes préexistantes. Le but est d'être au plus près de l'écologie propre à ces media, quitte à déléguer le travail de constitution d'une base de données à des algorithmes, prolongeant ainsi l'imaginaire du flux d'images comme pouvait le faire Evan Roth. L'approche de Warburg est transversale, faite de bifurcations, de rencontres fortuites, de papillonnements⁷⁴⁴ comme cela a pu lui être reproché malgré un travail combinatoire qui n'a rien d'aléatoire ni d'inconstant. Il estime l'image comme « un "phénomène anthropologique total", une cristallisation, une condensation particulièrement significatives de qu'est une "culture" (*Kultur*) à un moment de son histoire⁷⁴⁵ ». Son iconologie appelle à une plongée au fond des couches sédimentaires et sans fond des images. Manovich qualifie les images en fonction de leur composition, teinte, luminosité, localisation ou encore de leur résolution. Leur contenu sémantique et leur charge symbolique ne sont pas interrogés, tout du moins pas dans la méthode proposée. Si les deux proposent de penser la recherche en images, leurs politiques de l'image sont diamétralement opposées. Manovich trahit une politique du visuel haute résolution, de la surface visible autoréférentielle et de l'ordre préétabli. Warburg développe une politique de l'image pauvre, de la mémoire enfouie et d'une logique discursive du chaos. Face à la visualisation des media, l'œil de l'observateur se perd dans la masse. Face à l'Atlas, l'œil de l'observateur circule d'image en image et opère un montage autant mémoriel que personnel et collectif.

⁷⁴² Ludwig Seyfarth, « Space for thinking between the images: On the genesis of the "photographic collection" as an artistic genre », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, op. cit., p. 31.

⁷⁴³ « L'atlas nous offre des planches panoramiques là où l'archive nous force d'abord à nous perdre dans les cartons. L'atlas nous montre les trajectoires de survie dans l'intervalle des images, alors que l'archive n'a pas encore fait de tels intervalles dans l'épaisseur de ses volumes, en piles ou en paquets ». « *The atlas offers us panoramic tables where the archive forces us first of all to get lost among the boxes. The atlas shows us the trajectories of survival in the interval of images, whereas the archive has not yet made such intervals in the thickness of its volumes, in piles or in bundles* ».

Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to Carry the World on One's Back?*, cat. exp. (« Atlas: How to Carry the World on One's Back? », Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 25 novembre 2010 – 28 mars 2011 / Karlsruhe, ZKM | Museum für Neue Kunst, 7 mai 2011 – 7 août 2011 / Hamburg, Sammlung Falckenberg, 1^{er} octobre 2011 – 27 novembre 2011), MNCARS / ZKM / Sammlung Falkenberg / TF Editores, 2010, p. 187.

⁷⁴⁴ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998, p. 15.

⁷⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 41.

I.4.c. Atlas iconographiques

Nous pourrions déceler l'influence – consciente ou non – de Warburg dans la démarche de nombreux artistes dès les années 1960 : Ad Reinhardt, Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Hans-Peter Feldman, Christian Boltanski, Gerhard Richter, etc. Autant d'artistes qui possédaient ou composaient leurs propres atlas ou collections photographiques⁷⁴⁶. Et nous pourrions même remonter jusqu'aux contemporains de Warburg, étant donné les échos formels décelables parmi les pratiques de collage ou de photomontage des avant-gardes (Dada, Surréalisme...) et plus particulièrement les panneaux éducatifs produits par Kasimir Malevich entre 1924 et 1927 ou encore le projet *Scrapbook* réalisé en 1933 par l'artiste allemande Hannah Höch – série de compositions collagistes produites à partir de visuels découpés dans des magazines et des journaux.

L'*Atlas* du peintre allemand Gerhard Richter est un projet encyclopédique produit depuis 1962 → Fig 77. Celui-ci se compose de plus de 5 000 photographies, reproductions, extraits de journaux, collages, photographies peintes, plans de construction, esquisses, dessins, etc. Richter met en rapport une matière trouvée avec une production personnelle sur plus de 800 planches qui seront réorganisées et éditées sous la forme de livre en 2012. La composition de ces panneaux, contrairement à l'*Atlas Mnemosyne*, est ordonnée en grilles plus ou moins régulières. Dans un article pour la revue *October*, l'historien de l'art allemand Benjamin Buchloh, note d'ailleurs que « ni le terme collage ni le terme photomontage ne décrivent adéquatement l'apparente monotonie formelle et iconographique de ces panneaux ou les vastes accumulations archivistiques de leurs matériaux⁷⁴⁷ ». Il ne faudrait pourtant pas s'arrêter au constat de la répétition de motifs. On retrouve parmi ces planches : des photographies de famille propres à Richter, des représentations terribles de l'Holocauste, des paysages, des natures mortes d'objets du quotidien, des coupures de presse... Il faut rappeler que Richter entame sa collecte initialement sans but préétabli et après être passé de l'Allemagne de l'Est vers l'Ouest, certaines planches nourrissent sa pratique picturale, elles servent de réservoir de formes à son travail pictural⁷⁴⁸. D'ailleurs, l'*Atlas* est principalement considéré comme une œuvre en soi. Pourtant, sa valeur n'est pas seulement esthétique, l'accumulation et la classification produisent une réflexion sur la condition photographique. Buchloh interroge les contextes historiques propres aux atlas de Warburg et de Richter. Tous deux répondent à une *crise mémorielle* : la montée du fascisme et l'annihilation de la mémoire collective pour Warburg ; la répression identitaire de l'état nation allemand pour Richter – le peintre laisse derrière lui sa famille et son contexte social⁷⁴⁹. Richter ne parvient plus à se connecter à sa propre histoire, ni à son héritage culturel par le biais de la photographie. Son *Atlas* souligne le caractère formaté de la photographie ; dans leur composition et leur dimension, les éléments visuels finissent par se valoir, s'homogénéiser, ils sont interchangeables⁷⁵⁰. Le duo de critiques d'art français

⁷⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to Carry the World on One's Back?*, op. cit., p. 185. Cité par Ludwig Seyfarth, op. cit., p. 26-27.

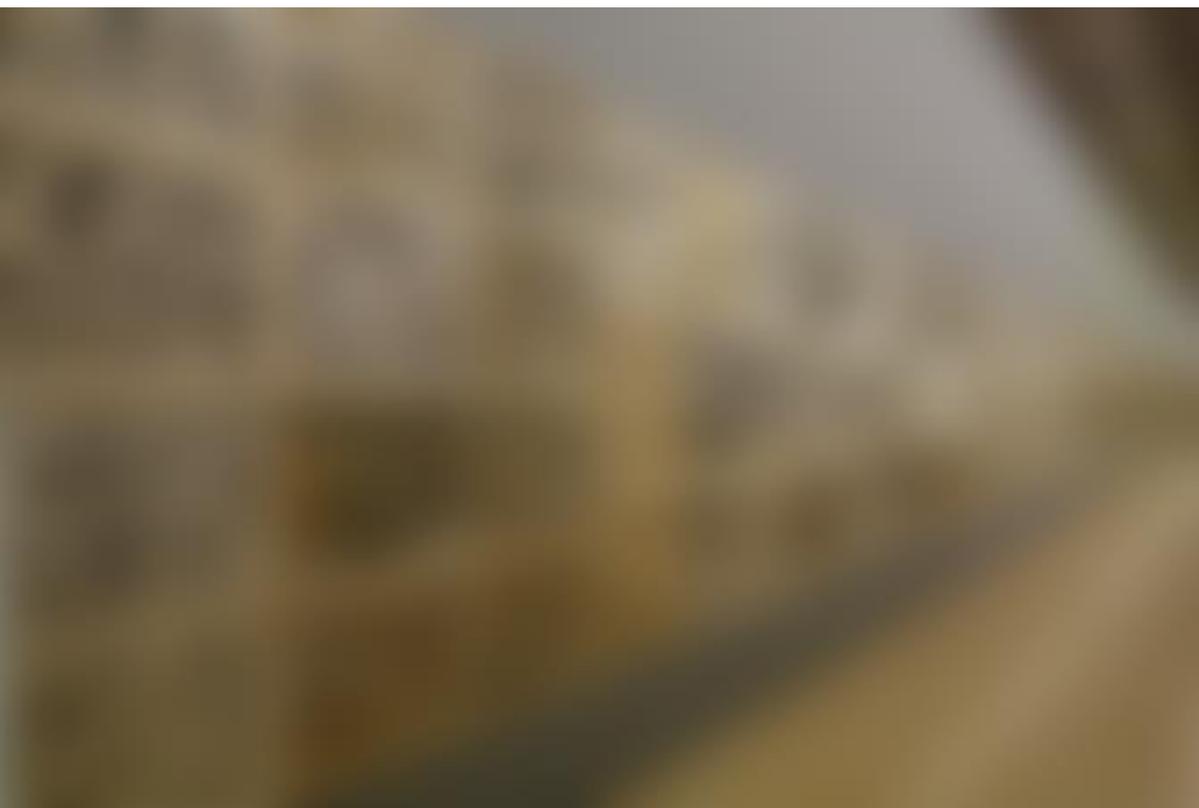
⁷⁴⁷ Benjamin H. D. Buchloh, « Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive », *October*, vol. 88, printemps 1999, p. 117-145.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ Garance Chabert, Aurélien Mole, « Artistes iconographes », dans *Les Artistes iconographes*, Garance Chabert (dir.), Aurélien Mole (dir.), Annemasse / Paris, Villa du Parc, centre d'art contemporain / Empire

Garance Chabert et Aurélien Mole avancent alors l'hypothèse que « le modèle de classement des archives (...) [propre à l'*Atlas* de Richter] est ainsi sollicité comme révélateur scientifique de l'impuissance des images à se différencier les unes des autres : toutes identiques, elles ne reflètent que les structures de représentation dominantes⁷⁵¹ ». L'*Atlas* de Richter semble interroger « la photographie et ses diverses pratiques comme un système de domination idéologique, et plus précisément comme l'un des instruments permettant d'inscrire socialement l'anomie, l'amnésie et la répression collectives⁷⁵² ». La pratique de montage du peintre formule une critique de la photographie en tant que médium culturel qui menacerait la dimension mémorielle de notre expérience historique⁷⁵³. La démarche de Richter tient plus du commentaire par la répétition, la ressemblance et l'épuisement, contrairement à Warburg qui cherche à produire une science de la culture par les images, en faisant poindre ce qui survit, ce qui nous hante à travers elles. La production de savoirs n'est pas le moteur du processus de Richter bien que celle-ci ne soit pas à exclure. Ces savoirs peuvent d'ailleurs avoir une valeur artistique, dans le sens d'une étude visuelle qui nourrira une *praxis* : trouver une forme, une composition, un sens, une figure au sein de ces centaines d'objets visuels semblables. Cette recherche n'est pas d'ordre scientifique mais elle est bien présente, son développement s'écrit et se donne à voir d'une image à une autre, d'une planche à une autre, d'un volume à un autre.



↳ Figure 77 Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-2013

Collection de 802 pages composées de photographies, de coupures de presse et de croquis

Books, (2009), 2018, p. 73.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ *Ibid.*

I.4.d. Artistes astronomes

Pareille entreprise n'est pas circonscrite au champ du péri-artistique ou du péri-scientifique, de nombreux artistes en ont fait le cœur de leur pratique. Chabert et Mole proposent la formule « artistes iconographes » pour nommer les artistes qui mettent en correspondance des objets visuels anachroniques, extraits de sources diverses (œuvres d'art, photographies de famille, snapshots, photogrammes, captures d'écran, images d'actualité, schémas scientifiques...) et présentés sous différentes formes : atlas, planche, album, panneau, montage filmique, installation, sculpture, etc.⁷⁵⁴ Référence assumée à l'iconographie de Warburg – iconographie et iconologie sont parfois traitées de manière équivalentes par Warburg –, Chabert et Mole identifient une nouvelle génération d'artistes iconographes qui auraient grandi avec les systèmes de partage, de diffusion et de recherche d'Internet. Le duo les baptise « artistes astronomes » car leurs propositions se distinguent du projet heuristique de Warburg tout en affirmant un rapport émancipé aux visuels et aux archives⁷⁵⁵. Le paradigme du réseau et le mode de navigation hypertextuel nécessitent une reformulation de notre relation aux cascades d'images, c'est pourquoi les auteurs proposent le modèle de la *constellation* – reprenant ainsi la formule Benjaminienne – : « Aux classements verticaux de la modernité se sont substitués des rapports horizontaux constitués de rapprochements, d'enchaînements et de glissements⁷⁵⁶ ».

L'enjeu n'est pas ici d'étudier les moult propositions artistiques qui, depuis les années 2000, ne semblent pas s'affaiblir. Je vais tout de même me concentrer sur deux projets de ces artistes iconographes-astronomes. Le premier est *Loose Associations and other lectures* de Ryan Gander ↪ Fig 78. Le projet de cet artiste britannique se situe « quelque part entre une présentation, une performance et une lecture⁷⁵⁷ ». Le support matériel de cette proposition est un ouvrage composé de courts textes et de visuels en noir et blanc. Gander a produit un montage éditorial entre textes et visuels. Dans un texte qu'elle consacre à ce projet, Émilie Renard montre comment l'artiste s'éloigne d'une pensée dialectique conventionnelle, et comment la logique qu'il met en place produit un réseau d'associations subjectives entre des observations personnelles, des savoirs empiriques, des anecdotes ainsi que des savoirs non-autoritaires – dans le sens où leur légitimité ne repose pas uniquement sur une autorité scientifique⁷⁵⁸. Comme son titre l'indique, c'est le régime de la digression et des associations libres qui prédomine aussi bien dans l'ouvrage que dans les multiples lectures performées qu'il réalise à partir de ce support. L'érudition savante côtoie le savoir populaire et le récit d'expérience. Ils se télescopent et forment des « lignes de désir » (*desire lines*)⁷⁵⁹ – un phénomène qu'il commente au début de l'ouvrage –, des raccourcis dans le cheminement de la pensée, des heureux hasards qui ne prétendent ni à l'exactitude, ni à la rigueur

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁵⁷ Ryan Gander cité par Francesca Grassi, « Introduction », dans *Loose Associations and other lectures*, Paris, onestar press, 2007, trad. de l'anglais (britannique) par l'auteur, p. 7.

⁷⁵⁸ Émilie Renard, « This way Ryan », dans *Loose Associations and other lectures, op. cit.*, trad. du français par S. Malovany-Chevallier, p. 12.

⁷⁵⁹ Une ligne de désir, aussi appelée chemin de désir, désigne un sentier tracé progressivement par les usagers d'un espace urbain afin de relier deux points, soit parce que les aménagements initialement prévus sont inappropriés, soit parce qu'ils sont inexistantes.

scientifique, ni même au travail argumentatif. Les sujets traités sont tout aussi éclatés : éléments architecturaux, scènes de films, figures publiques, périodes historiques, œuvres d'art, romans, phénomènes physiques, éléments de signalétique, photographies personnelles... Bien sûr, ce modèle exploratoire peut difficilement s'appliquer à une méthode scientifique conventionnelle, néanmoins ses jeux de glissement, de rebond, de polysémie et de sérendipité orientée trouvent un écho dans certaines étapes de la recherche. Il s'agit ici, non pas de caricaturer le mode de l'enquête, mais d'affirmer le point de vue situé du chercheur et d'essayer de l'épuiser, de le pousser dans ses retranchements.

Dans les pages 76 et 77 reproduites ci-dessous ↪Fig 79, Gander évoque le site miroir⁷⁶⁰ elgooG créé par un groupe appelé *All Too Flat* en 2002. Cette parodie de Google a pour particularité d'inverser le texte de sa page d'accueil mais aussi de ses résultats de recherche. L'artiste explique alors les raisons du succès inattendu que rencontre ce site la même année. Étant donné qu'il reprend les mêmes fonctionnalités que le célèbre moteur de recherche, de nombreux internautes chinois l'utilisent pour contourner la censure en place dans leur pays. Les autorités chinoises, prenant le site miroir pour une simple blague, n'avaient pas envisagé qu'il soit entièrement fonctionnel et finissent par prendre les mesures nécessaires. Gander décrit alors une image mentale qui vient compléter sa capture d'écran de elgooG : une personne, en Chine, assise devant un miroir avec un écran d'ordinateur derrière lui. Cette image lui permet de poursuivre avec une autre capture d'écran, celle de la page qu'il estime être la plus vue sur Internet, la "page 404", générée par défaut lorsque la page requise rencontre un problème et ne peut s'afficher. On imagine aisément qu'elle apparaît dorénavant en Chine lorsque des internautes essaient de se rendre sur l'adresse du site miroir. Il rapproche visuellement cet affichage générique à la première mire de télévision datant de 1934 – soit cinq ans avant que la première télévision ne soit introduite, selon lui – puis à celle du fabricant Sony. Alors que la page d'erreur signifie l'impasse d'une requête en ligne, les mires manifestent l'ensemble des possibilités médiales et médiatiques de la télévision. Gander remarque que toutes les couleurs pouvant être diffusées apparaissent à travers la seconde mire et dans leur plus pure forme, sans toutefois générer de contenu⁷⁶¹, une authentique image latente en somme. Il enchaîne ensuite avec la photographie d'une affiche dos bleu dans un panneau JCDecaux. L'encre bleue permet de s'assurer que l'affiche recouverte ne soit plus visible par transparence, ajoute-t-il. Je souligne, pour ma part, la répétition de l'usage du bleu dans un procédé technique de diffusion du visuel, après les qualités de latence que lui prêtent Derek Jarman⁷⁶² et American Artist⁷⁶³ – un point que je développe en amont de ce volume⁷⁶⁴. En l'occurrence, dans ce cas précis, bien que

⁷⁶⁰ Un site miroir est une copie exacte d'un autre site internet, dupliqué sur un autre serveur.

⁷⁶¹ Ryan Gander, « Loose Associations 2.1 », dans *Loose Associations and other lectures, op. cit.*, p. 77.

⁷⁶² Pour son film *Blue* (1993), Derek Jarman met au point une tonalité de bleu qui, une fois diffusée par un projecteur, absorbe le regard par son intensité. Ce bleu rappelle alors au spectateur les conditions mêmes de la diffusion d'images en mouvement.

Supra, p. 59-60.

⁷⁶³ American Artist propose le *New Glory Blue* en tant qu'alternative au *Old Glory Blue* – l'indigo du drapeau américain qui fait référence au passé esclavagiste du pays. Ce bleu est notamment employé dans la performance en ligne *A Refusal* (2015-2016) afin de rendre une certaine dignité aux images en ligne mais également en tant qu'espace de possibles, mobilisant pour cela la symbolique du *Blue Screen of Death*.

Supra, p. 58-60.

⁷⁶⁴ *Supra*, p. 10-11.

le bleu serve à nier l'interpénétration possible d'objets visuels qui se superposent – produisant de la sorte une espèce d'*anti-palimpseste* –, il est aussi le dos de chacun de ces objets, sa condition d'apparition, comme l'image latente forme la doublure de toute image⁷⁶⁵. Puis, l'intérêt de Gander pour l'affichage urbain entraîne une digression qui s'appuie sur une observation personnelle et une autre photographie. Il note les couches épaisses d'affiches collées les unes par-dessus les autres et parfois visibles à Londres, telle « une chronologie de la ville⁷⁶⁶ ». Le bleu l'amène à une teinte de marron très particulière puisqu'il s'agit de celle du Coca-Cola qu'essaye de reproduire Liam Gillick dans sa pièce de 1998, *Inside now, we walk into a room with Coca-Cola coloured walls*, inspirée d'un passage de son propre roman *Discussion Island/Big Conference Center* (1997). Une photographie à l'appui montre comment la tentative échoue à représenter – le mur est recouvert de tests de peintures, aucun ne semblant ressortir de l'échantillonnage – ce que l'image littéraire parvient à accomplir. Dans cette double page, les éléments textuels et visuels sont traités graphiquement sur le même niveau, en noir et blanc, dans des dimensions similaires et par un principe de continuité dans la lecture. Cette linéarité apparente contraste avec la composition de chaque page qui retranscrit une forme de ping-pong entre les différents éléments, des enchaînements erratiques faits de multiples imbrications, comme pourrait l'être un fil de pensée. C'est d'ailleurs ce qui permet à Renard de déduire que Gander, joueur solitaire de ce match de ping-pong, met en place une méthode personnelle de déplacement dans le flux d'informations afin de construire ses propres correspondances⁷⁶⁷. Il s'agit pour elle d'une pratique de dérive au sein de la masse d'informations qui circule⁷⁶⁸. Un "*go with the flow*" que l'on retrouve notamment dans les formes de dérive proposées par Suzanne Paquet⁷⁶⁹ ou Christine Buignet⁷⁷⁰ et traitées précédemment. Cette stratégie de navigation n'est pas passive, elle permet de se jouer des normes, des hiérarchies et de l'organisation des informations autant que des catégories de savoirs (expérientiels, théoriques, empiriques, situés). Par les écarts de variations – qu'il s'agisse du texte ou du visuel – plus ou moins progressifs qu'elle génère, j'en conclus que nous avons là un mode exploratoire qui semble puiser à chaque rebond dans l'image latente et nous donne en conséquence à voir une cascade d'images.

⁷⁶⁵ Ce point pourrait même permettre d'interroger l'image latente non plus en tant que forme de survivance d'une image passée qui serait projetée dans un devenir imaginal mais plutôt comme une tentative d'opacification ou d'oubli nécessaire à l'émergence d'une nouvelle image.

⁷⁶⁶ « *a chronology of the city* ».

Ryan Gander, « Loose Associations 2.1 », *op. cit.*, trad. de l'anglais (britannique) par l'auteur, p. 77.

⁷⁶⁷ Émilie Renard, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Supra*, p. 164.

⁷⁷⁰ *Supra*, p. 164-166.



↳Figure 78

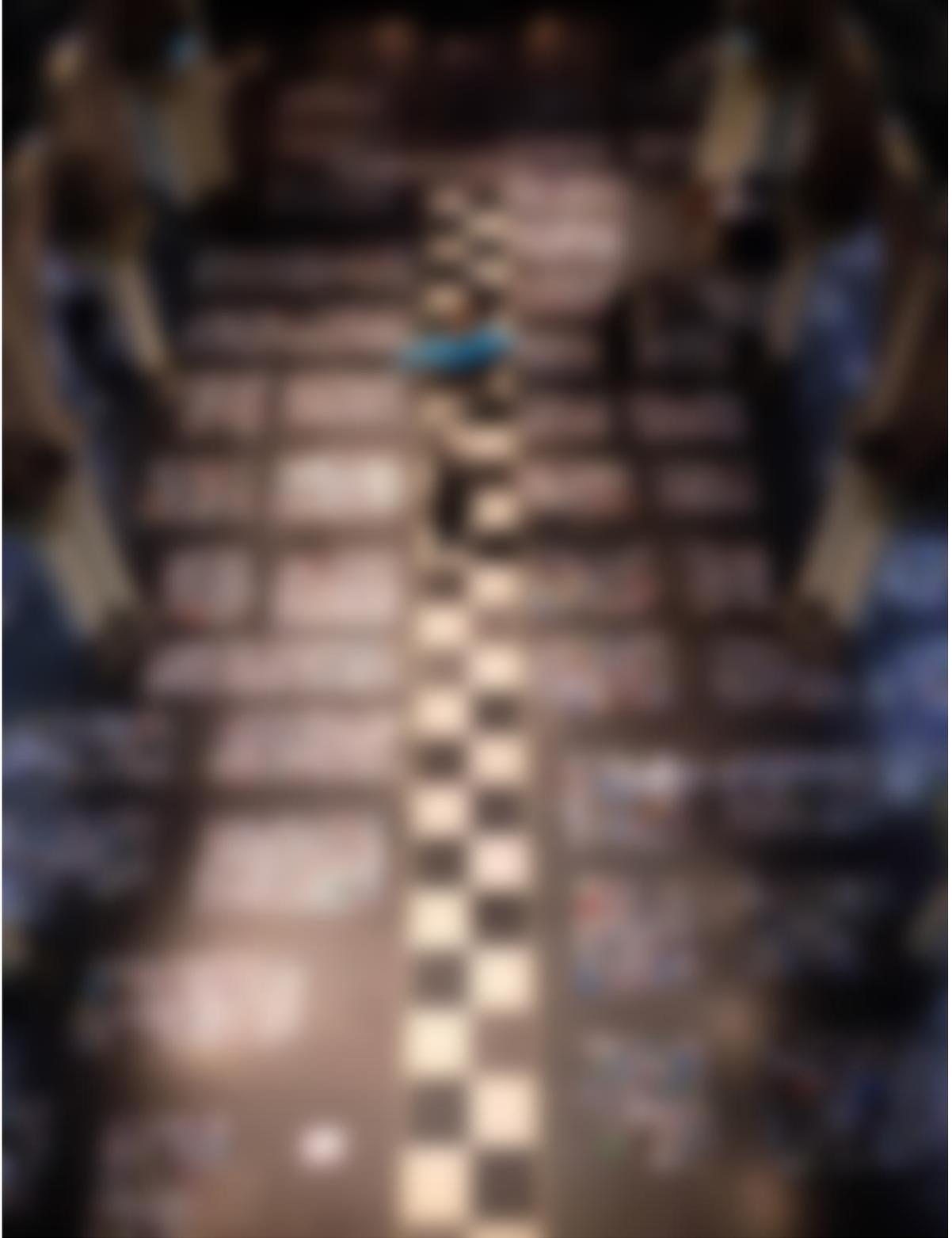


↳Figures 78-79 Ryan Gander, *Loose Associations and other lectures*, 2007
Livre publié par onestar press, Paris

Un autre projet de recherche plus récent semble avoir pris la mesure non plus solitaire mais bien *collaborative* des entreprises de montages heuristiques : *The Input Party*, initié par l'artiste Rachel Sellem et la chercheuse Elki Boerdam depuis 2015 ↪Fig 80. Ce projet se concentre sur le rôle des visuels de références dans les archives personnelles des artistes. Le duo organise des projets collaboratifs, des visites d'ateliers, des workshops, des collaborations avec des instituts d'archive, ou encore des rencontres entre des artistes et des chercheurs. N'importe qui peut participer à ces rencontres, les règles sont simples : chaque participant doit amener entre 10 et 15 visuels imprimés issus de leurs propres collections, les visuels de productions artistiques propres aux participants ne sont pas autorisés, ces impressions peuvent être récupérées par les autres participants ou bien laissées sur place, auquel cas elles rejoindront les archives du projet. L'objectif est de partager les pratiques de référencement d'éléments visuels inhérentes à certaines créations artistiques, de générer de nouvelles connexions. *The Input Party* est un outil de mise en relation, plus seulement entre les visuels mais également entre des individus par l'intermédiaire d'images. Ceci permet d'aborder des questions parfois complexes en utilisant les visuels posés sur une table ou sur le sol comme support. L'artiste n'est plus considéré comme un collectionneur ou un archiviste obsessionnel reclus sur ses propres archives visuelles. Chabert et Mole ont su identifier une évolution du rapport qu'entretenaient les artistes avec les collections d'objets visuels dans les années 2000. Il semblerait que les plateformes dans lesquelles l'utilisateur produit des contenus et les partage aient pu avoir un impact sur une nouvelle génération d'artistes pour qui l'entretien d'un corpus peut être une pratique collaborative et dialogique. Conscientes des biais inhérents aux grandes plateformes, les parties s'organisent dans des espace-temps physiques et les visuels sont imprimés, non pas dans une forme de fétichisme ou de nostalgie de l'imprimé – une plateforme en ligne⁷⁷¹ existe, ainsi qu'une archive numérique⁷⁷² – mais afin de valoriser des formats d'échange alternatifs, de mettre à l'épreuve de la discussion nos rapports subjectifs aux images. L'enjeu est d'y faire l'expérience d'une publicisation matérielle et attentive.

⁷⁷¹ *inputparty.nl*, [en ligne], consulté le 20/04/2024. URL : <https://inputparty.nl/>

⁷⁷² « The Input Party archive », *inputparty.nl*, [en ligne], consulté le 20/04/2024. URL : <https://inputparty.nl/archive/>



↳ **Figure 80** *Input Party XL at the Posthoornkerk, 2020*

Posthoornkerk, Amsterdam, Pays-Bas

Artistes participants : Aafke Bouman, Nastia Cistakova, Anne-Laure Ruffin, Clarinde Wesselink, Ton Zwerver, Rachel Sellem et Elki Boerdam

I.4.e. Prendre part au chaos : hypothèse d'une recherche *avec* les images

Qu'est-ce que ces études de cas de diverses pratiques peuvent nous apprendre sur l'hypothèse d'une recherche avec les images ? Dans un premier temps, le chaos visuel qui prédominerait aujourd'hui est bien plus ordonné qu'il n'y paraît. Reconduire une visualisation de cet état des lieux alarmiste contribue à nous mettre à distance de phénomènes (production, diffusion, réception, partage, appropriation...) avec lesquels nous sommes pourtant continuellement en prise. Mais surtout, les images ne se valent pas, et dans les masses ainsi produites, elles ont tendance à se perdre en un motif abstrait et décontextualisé qui nous borne à une posture d'observateur passif, désincarné et désarmé (Roth, Kessels). Interroger ces phénomènes demande d'interroger les iconomies, les cascades, les architectures ou infrastructures du visuel et de percevoir les politiques cachées derrière le fantasme du flot. Didi-Huberman décrit l'*Atlas Mnémosyne* comme des « plans d'intelligibilité capables d'opérer certaines "coupes du chaos"⁷⁷³ », il s'agit de l'art d'« échantillonner le chaos⁷⁷⁴ ». Par chaos, il entend les affres de la Grande guerre, les désastres de l'histoire, la dislocation du monde – le véritable sujet de l'art selon lui – ou encore la tragédie de la culture⁷⁷⁵. L'entreprise de Warburg consiste alors à échantillonner ce chaos, procéder par des coupes, leur donner une forme appréhendable, les amener dans l'espace de pensée qu'est le laboratoire (la bibliothèque) pour tenter de les réévaluer, de créer des connexions, non pas de les ordonner – l'Atlas n'est pas figé – mais de se prévenir du chaos afin de ne pas se laisser happer par celui-ci⁷⁷⁶.

Les cas évoqués ci-dessus proposent différents modèles de recherche : approche quantitative, discursive, combinatoire, aléatoire... Et si leurs finalités sont parfois opposées, certains points me paraissent éclairants pour avancer l'hypothèse d'une recherche avec les images. Premièrement, cette recherche interroge le milieu médial et médiatique des images. Si l'on considère le chaos extérieur décrit par Warburg, cette forme de recherche nécessite de faire des régimes d'images produites par ce chaos l'objet de l'étude. Il s'agirait donc d'échantillonner ou de composer avec l'iconomie, avec les cascades d'images, le chaos est ici une apparence puisqu'il est hiérarchisé, structuré, organisé. Le montage d'éléments visuels – qui peut être vidéographique, sculptural, interactif... – apparaît alors comme une épistémologie appropriée, pourtant l'étape de la collecte et de l'établissement du corpus est fondamentale. Les pratiques artistiques considérées ici nous invitent à ménager une forme de monstration ou de publicisation du montage. Si le dispositif visuel original ainsi produit n'est pas la finalité de la recherche, il gagne à être mis à l'épreuve d'un public. Car composer ce *chaos* visuel reviendrait non seulement à y prendre part mais aussi à participer à notre manière de regarder, de penser, d'organiser et d'habiter notre monde. Nous l'avons vu, ces panneaux, atlas, montages, archives ou albums forment autant de manière de penser notre environnement à travers les images, ils révèlent des politiques sous-jacentes qui ne sont parfois pas conscientisées pas les chercheurs.

⁷⁷³ Georges Didi-Huberman, « Échantillonner le chaos : Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, [en ligne], n° 27, mai 2011, publié le 18/05/2011, consulté le 21/03/2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173>

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ Adrian Notz, *op. cit.*, p. 243.

Manovich propose une vision de villes indexées sur des pratiques de partage d'images réduites à des métadonnées ou des valeurs formelles. Le référent des signes visuels n'est pas pris en considération. Gander traverse les champs disciplinaires et les registres de savoirs en valorisant l'expérience de l'individu au sein d'une société, et sa médiation performative de la recherche lui demande d'accepter la dimension processuelle et lacunaire de toute recherche, tout en se situant sur le terrain des images – en performant, il s'image lui-même. Composer une recherche avec les images permet de repérer des modèles et des tendances au sein de ces images, en d'autres termes, de leur trouver un sens et de les transformer en connaissances exploitables, et ceci demanderait peut-être une forme de responsabilité de la part du chercheur.

I.5. La latence de l'image dans la machine

I.5.a. Art contemporain et réseaux neuronaux : une tendance à l'abstraction générative

Une technologie exploitée depuis peu par les artistes permet de reformuler les enjeux de la manipulation et de l'organisation d'importantes quantités d'objets visuels en resituant la contingence de la latence au sein d'un programme informatique. À partir de plusieurs études de cas, j'essayerai de définir le jeu dialogique qui se met en place dans ce dispositif en me focalisant sur une forme de signe en apparence instable, qui émerge depuis un espace dit "latent".

Pour ce faire, il faut revenir en 2015, une période durant laquelle des visuels aux allures psychédéliques et peuplés de motifs de chiens, d'oiseaux, de mollusques ou d'insectes raniment l'intérêt du grand public pour ce que nous appelons communément l'IA, l'"intelligence artificielle". Deep Dream, le logiciel à l'origine de ces bizarreries visuelles et développé par un ingénieur de Google en 2014, génère des opérations d'abstraction en exploitant le principe des réseaux de neurones artificiels. Bien que cette technologie ne soit en principe pas inédite – en 1957 Frank Rosenblatt conçoit le Perceptron, le premier réseau de neurones artificiels, avant un premier *come back* au sein de la communauté scientifique durant les années 1980 –, elle bénéficie sans nul doute d'une conjoncture historique propice à un développement prodigieux : la quantité faramineuse de données accumulées et stockées constitue une ressource idéale pour l'apprentissage profond alors que l'investissement massif des GAFAM permet de multiplier les projets d'envergure. L'apprentissage profond est un sous-domaine de l'intelligence artificielle qui connaît de véritables percées. Il ne repose pas sur une logique "symbolique" – reproduire le fonctionnement du cerveau humain – mais "connexionniste". Concrètement, un jeu de données (*dataset*) est fourni à un logiciel, celui-ci va les décomposer en entrées (en pixels et en couleurs pour un objet visuel) avant de les transmettre à plusieurs couches de réseaux de neurones, c'est-à-dire un système de statistiques qui calcule les proximités et les probabilités entre différentes entrées en fonction d'un objectif préétabli (identifier une représentation de chat, par exemple). À la sortie, un algorithme va transmettre aux couches supérieures les erreurs, permettant au système de s'améliorer par lui-même. Dans cette configuration, il ne s'agit pas de programmer dans le logiciel la définition sémantique d'un sujet mais de lui faire calculer des probabilités afin de

définir des invariants, c'est une logique "inductive". Depuis quelques années, on remarque un engouement artistique pour l'induction et les réseaux de neurones. Des artistes estimés comme de grandes figures de l'art contemporain (Hito Steyerl, Trevor Paglen, Pierre Huyghe pour en citer quelques-uns) développent une perspective critique à travers leurs créations, tout en explorant les *boîtes noires*⁷⁷⁷ propres à ces systèmes statistiques.

L'enjeu à travers cette courte enquête n'est pas de proposer une analyse déconstructrice des agencements sociotechniques et idéologiques complexes éclipsés par l'expression "intelligence artificielle" – même si certains points seront examinés, l'espace latent y jouera notamment un rôle crucial. Bien que cette démarche constitue le socle fondamental de toute entreprise critique des images techniques, comme l'affirme dès 1983 Vilém Flusser dans les remarquables essais qu'il consacre à la question⁷⁷⁸, d'autres chercheurs ont déjà mené des études rigoureuses dans ce sens⁷⁷⁹. Pour ma part, je me focalise sur l'apparition d'une esthétique singulière parmi les productions artistiques récentes, à savoir celle d'une forme d'"abstraction générative" – tentons l'étiquette, aussi réductrice puisse-t-elle être. Il faut bien comprendre que les réseaux de neurones sont majoritairement développés pour la *reconnaissance*, c'est-à-dire pour établir des proximités visuelles au sein d'un corpus d'objets visuels et pour identifier des invariants dans un sujet donné. Ces calculs ont différentes applications, de la classification à la prédiction, jusqu'à la génération d'objets visuels réalistes. Ceux-ci ont la particularité de représenter des référents qui n'ont jamais existés : des objets, des espaces, des êtres vivants ou encore des situations. Si certains artistes empruntent cette voie, d'autres se positionnent à contre-courant de ce traitement réaliste. Ils exploitent les erreurs de calcul, poussent les algorithmes⁷⁸⁰ dans leur retranchement, déplacent leurs enjeux, trafiquent les jeux de données, etc. Entre

⁷⁷⁷ Anthony Masure rappelle que la métaphore de la *boîte noire* nous vient d'abord de théories comportementalistes considérant le psychisme des individus comme une opacité qui n'a pas besoin d'être analysée pour expliquer des comportements, seuls comptent les informations entrantes et sortantes. Masure montre ensuite comment le *deep learning* – une méthode d'intelligence artificielle dite "connexionniste" qui correspond à des méthodes d'apprentissage non supervisé, en somme des machines qui apprennent par elles-mêmes –, de par son caractère auto-évolutif, repose sur le paradigme de la boîte noire. Les intelligences artificielles développées sur ce modèle constituent « des boîtes noires dont personne – y compris les programmeurs – ne comprend exactement comment fonctionnent leurs opérations internes liées aux interactions et rétroactions avec les données ».

Anthony Masure, « Résister aux boîtes noires. Design et intelligences artificielles », *Cités* 80 (4), 2019, p. 31- 46. <https://doi.org/10.3917/cite.080.0031>

⁷⁷⁸ Citons notamment deux essais majeurs déjà évoqués ici : *Pour une philosophie de la photographie* (1983) et *Into The Universe of Technical Images* (1985).

⁷⁷⁹ Pour une recontextualisation des problématiques structurelles de la boîte noire, je recommande l'article susmentionné : Anthony Masure, *op. cit.*

Et en guise d'étude de cas, voir la dissection minutieuse de la boîte noire d'Amazon *Alexa* : Kate Crawford, et Vladan Joler, « Anatomy of an AI System: The Amazon Echo As An Anatomical Map of Human Labor, Data and Planetary Resources, » *AI Now Institute and Share Lab*, 2018, <https://anatomyof.ai>, consulté le 8/10/2020.

⁷⁸⁰ Je me concentre ici sur les technologies mobilisées par les artistes qui constituent le corpus de cet article, essentiellement des réseaux de neurones convolutifs (CNN) et des réseaux antagonistes génératifs (GAN).

phénomène de la paréidolie⁷⁸¹ et mécanisme de l'étrangement⁷⁸², les objets visuels ainsi générés complexifient la lisibilité d'une figure et nous mettent, en tant que spectateurs, face à un signe instable. Comment recevoir ces formes vaguement familières et pourtant irréductibles à toute cohérence iconique ? À première vue, les objectifs qui leur sont attribués semblent être de nous éloigner des conventions de la représentation, d'inquiéter notre rapport au réel et de palier leur confusion sémantique par un travail actif de l'imaginaire. Elles cristalliseraient une forme d'expérience visuelle nous rappelant que la perception est une construction produite à partir de prélèvements d'informations au sein d'un flux de stimuli visuels.

Le vocabulaire plastique déployé dans ces œuvres grâce au principe imprévisible et évolutif des réseaux de neurones n'est pas sans rappeler les expérimentations vibratoires de l'impressionnisme, les dissonances sémantiques du surréalisme et par certains égards les significations préobjectives de la peinture abstraite du haut modernisme. Ce dernier parallèle me semble riche de sens afin d'éclairer depuis un autre angle ces pratiques artistiques récentes. Éloignons-nous volontairement des discours mettant en exergue la collaboration fructueuse entre l'humain et le non-humain capable d'essaimer des territoires encore inexplorés de l'imaginaire ou ceux jouant la carte du bouleversement paradigmatique sans précédent depuis l'invention de la photographie. Sans pour autant inféoder ces pratiques à une tradition artistique chargée de ses propres théories et débats historiques, il semble que pareil télescopage puisse réinscrire cette abstraction générative parmi une généalogie plus large des opérations d'abstraction. Qu'un tel rapprochement soit inadapté ou insuffisant pour appréhender la richesse des expérimentations artistiques menées par ces artistes, cela ne fait aucun doute. Néanmoins, force est de constater une forte tendance à l'imagerie abstraite dans ces créations : des figures à la lisière du lisible, sur le point d'advenir mais continuellement retardées, retranchées dans l'espace latent de la redoutée boîte noire. S'agit-il d'une tentative de renouvellement de l'imaginaire "en bout de course" du spectateur ? De ménager des poches de résistance au milieu d'un agencement

⁷⁸¹ « Lorsque l'on reconnaît un visage humain ou un animal dans la forme des nuages, nous sommes devant le phénomène de "paréidolie". Ce terme indique un phénomène naturel qui consiste à donner une interprétation erronée et précise à un stimulus visuel ambigu ». Définition tirée de : Diane Dufort, Federico Tajariol, Ioan Roxin, « Jeux pervasifs culturels : conception d'un outil descriptif et taxonomique », *Questions de communication*, n° 28, 2015/2, p. 19-41.

Notons que ce phénomène cognitif est déjà rapporté par Plin le Vieux puis vanté par Léonard De Vinci en tant qu'exercice délibéré de stimulation de l'imagination pour le peintre. Ce fameux passage des notes de De Vinci est commenté par E. H. Gombrich en tant qu'exercice de déprise pratiqué par le peintre : « une sorte de transe au cours de laquelle ses visions intérieures pourraient être projetées sur des objets extérieurs » (Ernst Hans Gombrich, « Leonardo's Method for Working out Compositions », dans *Norm and Form*, New York, Éditions Phaidon, (1966), 1985, p. 61. Traduit et cité par : Hélène Vuillermet, « Exercices par l'informe », *Methodos*, [en ligne], n° 21, 2021, publié le 25/01/2021, consulté le 28/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/8291>).

⁷⁸² L'étrangement apparaît avant tout comme un procédé littéraire de défamiliarisation né des théories formalistes russes et devenu plus tard un concept central dans la pratique et la théorie du théâtre de Bertolt Brecht. En adoptant un point de vue étranger et inhabituel (celui d'un animal ou encore d'un objet), il permet d'observer les mécanismes du quotidien d'un œil neuf, d'éveiller le lecteur/spectateur à une perception différente du monde et d'interroger en retour l'évidence de l'humain en tant que pôle de référence. Selon Brecht, cet effet ou théorie de l'étrangement encourage le spectateur à prendre une part active dans les transformations des structures cognitives et comportementales devenues naturelles pour le sujet. L'usage de cette théorie fait particulièrement sens pour des objets d'art exposés en contexte muséal car elle nécessite de prendre place dans une situation perceptive. Définition tirée de : Guillaume Le Blanc, « L'étrangement selon Pinocchio », *Essais*, [en ligne], hors-série 1, 2013, publié le 05/10/2020, consulté le 28/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/essais/2157>

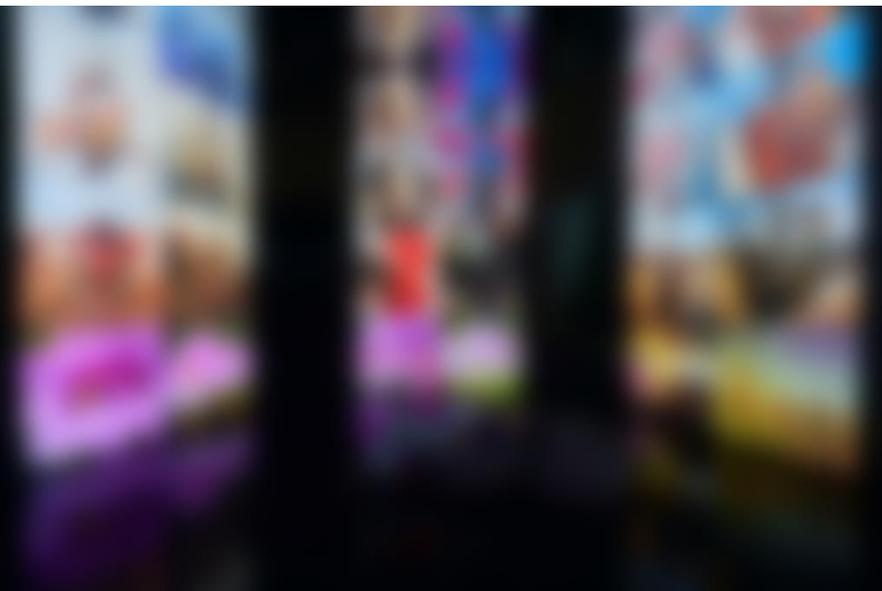
visuel saturé de signes, de messages et d'informations ? De se réfugier dans la non-figuration ? Ou encore de proposer des images à intensifier du regard, reflets de nos propres systèmes perceptifs intérieurs ? En marge d'une analyse de l'agencement sociotechnique dans lequel ces œuvres sont intriquées, j'articulerai mes hypothèses autour du couple formé par l'œuvre et le spectateur dans l'optique d'avancer les pistes d'une théorie de l'agentivité appliquée à cette typologie de pièces abstraites.

1.5.b. Le motif de la surcharge visuelle

Pour bien saisir ce que les réseaux de neurones font aux images et ce qu'ils nous disent de notre rapport à elles, il faut dans un premier temps prendre la mesure de notre environnement visuel contemporain. L'installation audiovisuelle de l'artiste turque Memo Atken *Deep Meditations: A brief history of almost everything* (2018) nous met face à un mur d'écrans – tout particulièrement dans les versions exposées à Beijing →Fig 81, Barcelone ou encore Sao Paulo →Fig 82 – parfois redoublé par un sol ou un plafond réfléchissant. La multitude est déjà signifiée par les conditions de monstration et de mise en espace de l'œuvre mais son contenu visuel travaille notre problématique d'une façon tout à fait éclairante. Ce film multicanal s'épuise dans un projet globalisant impossible : entraîner un réseau de neurones dans le but de lui faire narrer une histoire subjective de l'univers, du temps et de l'espace, du micro au macro. 60 minutes de boucle générative durant lesquelles les formes s'interpénètrent et se soustraient à toute stabilisation iconique. Au moment où je pense avoir discerné la structure d'une fleur, l'iridescence d'un exosquelette d'insecte, la composition d'une toile de maître, les contours d'un embryon humain ou le miroitement familier d'un coucher de soleil, toute certitude m'échappe. Cette sensation ne peut pas être reprochée au rythme du montage, propice à l'observation contemplative. Chaque motif est dévoré par le suivant, enchevêtré par une relation symbiotique à une globalité en apparence sans bordure. De ce bain de pixels, accompagné par des chants mystiques tout autant insaisissables, une impression générique émerge, un lieu commun iconographique tout au plus. Je crois avoir perçu des archétypes. Le parallèle avec les murs de clichés de Penelope Umbrico est alors de mise. Ses assemblages de photographies amateurs récoltées sur Internet ou parmi des catalogues imprimés sont organisés en quadrillage à partir d'un trope visuel (coucher de soleil, lune, céramique de chat, oreiller, miroir...). L'une de ces compositions, et sans doute la plus célèbre, est la série débutée en 2006 *Suns from Sunsets from Flickr* pour laquelle, comme son titre l'indique, l'artiste a collecté des photos de soleils sur Flickr →Fig 83. L'accumulation ordonnée de Penelope Umbrico met en évidence « l'équivalente similitude de chaque tentative de communication individuelle⁷⁸³ ». Pour la première étape de son projet, Memo Atken a systématisé et délégué le travail de récolte. Des centaines de milliers d'objets visuels ont été automatiquement téléchargés par un script sur la même plateforme de partage à partir d'une myriade de mots-clefs : « tout », « vie », « amour », « art », « foi », « rituel », « dieu », « nature », « univers », « cosmos »... Au-delà de commentaires condescendants sur la banalité des pratiques amateurs, les œuvres d'Umbrico et Atken nous permettent de pressentir

⁷⁸³ Annebella Pollen, « The Rising Tide of Photographs: Not Drowning But Waving? », *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur.

l'amplitude des cascades d'images qui transitent en ligne aujourd'hui, et plus spécifiquement de la masse photographique. Comme le précise l'ingénieur Pete Warden : « Il est beaucoup plus facile d'apprendre à un réseau entraîné sur des photos d'objets réels (comme Imagenet) à reconnaître d'autres objets⁷⁸⁴ ». En effet, une base de données comme ImageNet – développée par les universités de Princeton et Stanford en 2009 et destinée aux projets de recherche en vision par ordinateur – semble constituée en majorité de photographies collectées sur Internet et étiquetées par des humains⁷⁸⁵.



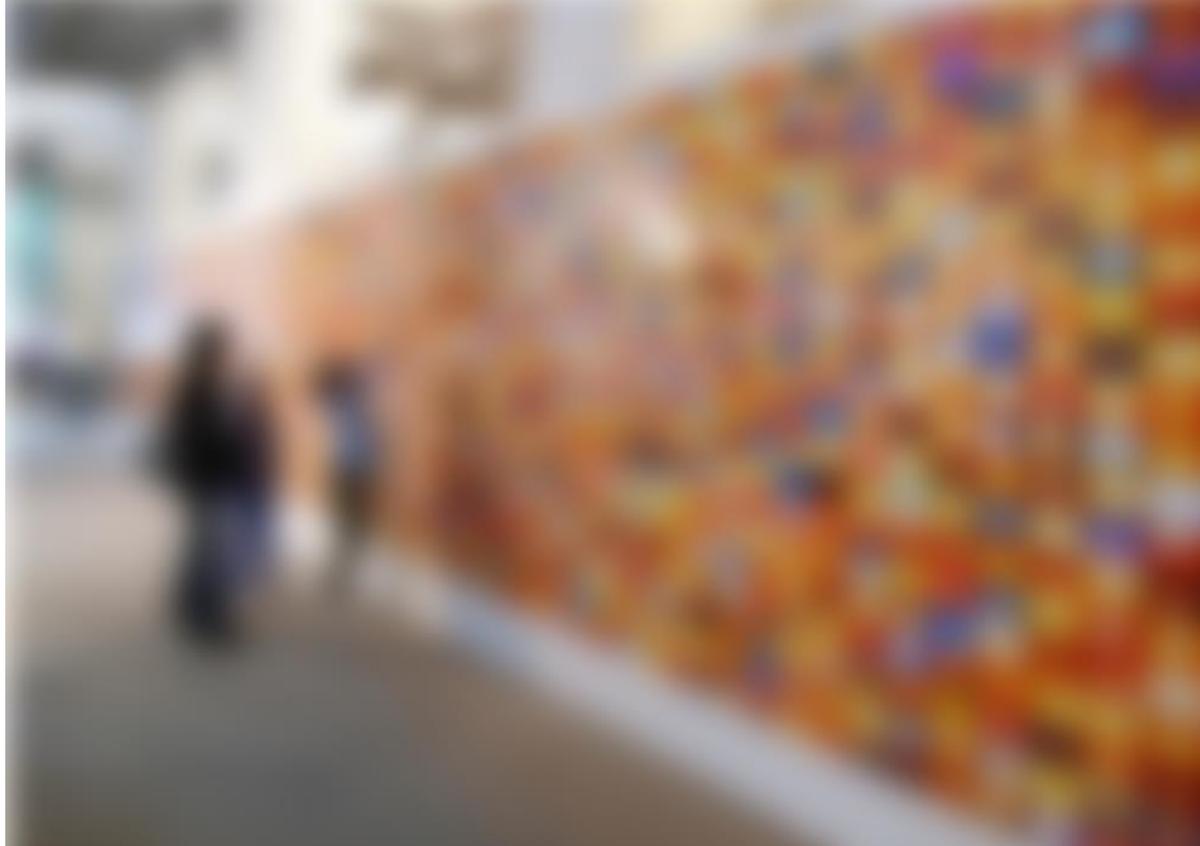
↳ Figure 81 Memo Atken, *Deep Meditations: A brief history of almost everything*, 2018
Installation vidéo et sonore à grande échelle, 60 min
Installation, 5 chaînes, « Monolith » version
Vue d'exposition, « Immaterial/Re-material: A Brief History of Computing Art », 26 septembre 2020 – 17 janvier 2021, UCCA Center for Contemporary Art, Beijing, Chine



↳ Figure 82 Memo Atken, *Deep Meditations: A brief history of almost everything*, 2018
Installation vidéo et sonore à grande échelle, 60 min
Installation, 3 chaînes, « Landscape » version
Vue d'exposition, « Cybernetic Consciousness », 28 mars – 19 mai 2019, Itau Cultural, Sao Paulo, Brésil ; Curateur : Marcos Cuzziol

⁷⁸⁴ Peter Warden, « How many images do you need to train a neural network? », *Peter Warden's blog*, [en ligne], publié le 14/12/2017, consulté le 11/10/2022. URL : <https://petewarden.com/2017/12/14/how-many-images-do-you-need-to-train-a-neural-network/>

⁷⁸⁵ *Ibid.*



↳ Figure 83 Penelope Umbrico, *3,221,717 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 03/31/08, 2010*
Installation, 2 024 tirages chromogéniques, chacun 10 x 15 cm
Vue d'exposition, « New York Photo Festival », 14 mai – 18 mai 2008, New York, États-Unis

Il serait tentant d'imputer ce phénomène considérable d'échanges d'objets visuels au « tournant numérique ». Pourtant, celui-ci est à mettre en perspective d'une histoire élargie de la circulation des images matérielles, déjà esquissées précédemment. Rapidement après son apparition et son industrialisation, la photographie circule abondamment (sous forme de cartes de visite ou de vues stéréographiques, par exemple)⁷⁸⁶. Tandis qu'au milieu du XIX^e siècle, le commerce de la presse illustrée à faible coût provoque une *illustration mania* en Europe et aux États-Unis⁷⁸⁷. Bien entendu, pareille abondance est chamboulée par le contexte numérique et les structures en réseau. Je peux sans risque affirmer que la circulation d'objets visuels s'amplifie depuis les années 1990. Mais ce sont les conditions de ce trafic qui marquent un véritable tournant. Les objets visuels sont convertis aux lois du *transcodage* : ils subissent continuellement des traductions en d'autres langages. Ils existent alors en de multiples copies, formats, états et variations. Sous forme de calculs, ils sont distribués via l'infrastructure des réseaux numériques avant de réapparaître ponctuellement, rendus visibles pour l'œil humain. Une part non négligeable de leur vie est invisible, mais également *non-visuelle*. Le philosophe Peter Szendy resitue l'ontologie de ces objets dans une latence car ils sont en train d'advenir :

« Ces images en transit, ces *transimages* (elles passent d'un écran à l'autre mais aussi d'un état à un autre) sont *en train de devenir les images qu'elles sont* : elles se condensent et coagulent et prennent forme, mais elles sont aussi toujours en passe de se défaire, d'être désassemblées et distribuées en segments qui se reformeront ou se reformeront autrement⁷⁸⁸ ».

⁷⁸⁶ Michelle Henning, *Photography: The Unfettered Image*, op. cit.

⁷⁸⁷ Michel Leja, « Scenes from a History of the Image », *Social Research: An International Quarterly*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 78, n° 4, hiver 2011, p. 999-1028.

⁷⁸⁸ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, op. cit., p. 26-27.

Toute enquête sur le mode d'existence des images techniques est aujourd'hui à mettre en perspective d'une « société des calculs⁷⁸⁹ ». Même si une image n'est pas de nature digitale, elle doit co-exister avec les processus de numérisation et d'emménagement en œuvre dans notre société. Il est difficile de se faire une idée de la masse de données circulant aujourd'hui. En 2015, Dominique Cardon évoquait 350 millions de photographies publiées sur Facebook chaque jour⁷⁹⁰. Mais cette tentative de mesure statistique nous renseigne peu sur notre rapport aux images. Nous naviguons aujourd'hui dans une partie infime d'Internet car la quantité astronomique de données qui le constitue est traitée, classifiée, hiérarchisée et filtrée par des algorithmes biaisés⁷⁹¹. Les critiques iconoclastes du surplus d'images mobilisent ça et là des ordres de grandeur qui ne correspondent en rien aux capacités du système perceptif humain. Qui voit ces 350 millions de photographies ? Boris Groys répond à cette question en adossant au regard humain un « regard algorithmique⁷⁹² » (*algorithmic gaze*), affirmant que seuls les algorithmes seraient capables d'appréhender l'ensemble d'Internet. Pour réaliser son film génératif, Atken a entraîné un réseau de neurones à analyser des surfaces iconiques et à apprendre à partir d'elles, sans aucune information sémantique pour le diriger. Autrement dit, il n'a pas spécifié à quelles catégories appartiennent les signes visuels, en les étiquetant par exemple, comme il est d'usage de le faire. Cette approche peu conventionnelle de l'apprentissage profond favorise les rapprochements d'ordre formel. En tant que spectateur, elle nous donne l'impression d'assister à une expérience projective, celle de l'algorithme qui aurait vu un jeu important d'images avant de projeter ces images intériorisées au sein d'images extériorisées dans une chaîne rétroactive. C'est comme si le regard algorithmique passait un test de Rorschach, il interprète un motif – puisqu'il n'a reçu aucune indication quant aux sens des éléments visuels qu'on lui donne à voir – à partir d'autres visuels qu'il connaît déjà, et ainsi de suite. La machine serait parvenue à extraire des invariants du surplus d'images-données pour, dans un second temps, nous proposer des raccourcis ou des translations entre ces invariants. Il s'agit du principe de l'induction. Et, dans le principe de la paréidolie, cette abstraction vidée de sens devient à son tour un test de Rorschach pour le spectateur.

L'artiste Gregory Chatonsky, considéré comme un pionnier dans le domaine, valorise dans sa démarche la collaboration entre l'imagination de l'humain et celle de la machine, un dialogisme qu'il nomme « imagination artificielle⁷⁹³ ». Cette dernière constituerait une réponse à l'hypermnésie de notre société – la logique

⁷⁸⁹ Dominique Cardon, *À quoi rêvent les algorithmes : Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 11.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 356.

On peut citer par exemple les biais de stéréotype qui existent dans certains moteurs de recherche, produisant ainsi des associations automatiques de mots sur la base des occurrences rencontrées sur Internet. Le mot "femme" est par exemple associé à "femme de ménage" ou encore "nourrice".

Patrice Bertail, David Bounie, Stephan Cléménçon, Patrick Waelbroeck, « Algorithmes : biais, discrimination et équité », *Télécom ParisTech*, [en ligne], consulté le 20/04/2024, p. 10. URL : <https://www.telecom-paris.fr/wp-content-EvDsK19/uploads/2019/02/Algorithmes-Biais-discrimination-equite.pdf>

⁷⁹² Boris Groys, *In the Flow*, Londres / New York, Verso Books, 2017, p. 179.

⁷⁹³ Gregory Chatonsky, « Les paysages latents de l'imagination artificielle », « *Paysage-fiction* » – 18^e édition du festival accès(s), [en ligne], EISTI, Pau, 2018, consulté le 14/06/2022. URL : <http://chatonsky.net/paysage-latent/>

d'enregistrement et de stockage obsessionnelle des données⁷⁹⁴. Chatonsky affirme que l'imagination artificielle lui permet d'explorer la quantité phénoménale d'informations qu'il ne peut pas traiter en tant qu'être humain⁷⁹⁵. Il y voit même une manière de générer des media alternatifs et de nouveaux espaces réflexifs⁷⁹⁶. Ce stratagème introduit de la contingence, c'est un outil potentiel de perturbation par la surenchère. Il répond à la surabondance par encore plus de production, non pas par répétition, ni par différenciation, mais par un équilibre précaire entre les deux, en produisant des airs de famille qui doivent être reconnaissables mais pas identiques⁷⁹⁷. Ce phénomène de ressemblance par dissonance avec le réel caractérise l'abstraction générative. Chatonsky distingue deux imaginations artificielles, l'une dite « logique » et l'autre « esthétique ». Cette dernière explicite en partie les opérations à l'œuvre dans l'abstraction générative : « On voit ainsi, dans une image, le passage d'une catégorie à une autre, la mutation des formes, et l'espace latent devient l'occasion d'une morphogenèse du possible, toujours au bord de l'apparition et de l'évanouissement, de la naissance et de la disparition⁷⁹⁸ ». De nombreux artistes, Atken et Chatonsky compris, mobilisent cette imagination artificielle esthétique ou cette abstraction générative et lui prêtent une capacité de remise en question de nos certitudes quant à la perception des images. L'ampleur de la circulation des objets visuels en ligne entraîne la sensation d'une profusion de formes indistinctes pour un observateur humain. L'abstraction générative confère une apparente cohérence et continuité à ce flux sous une forme reconnaissable, mettant ainsi en œuvre un processus d'abstraction de la totalisation.

I.5.c. La fonction de l'étrangement

Sur un principe similaire à l'inquiétante étrangeté freudienne, ces œuvres abstraites engendrent un malaise capable d'ébranler les modèles et habitudes perceptifs du spectateur. Cette distante proximité nous permet de les envisager comme des images au carré, dans le sens où elles nous donnent à voir comment l'image est travaillée par les calculs mais aussi comment une image se forme à partir de celles qui l'ont précédée et comment elle annonce celles qui lui succéderont. Dès les années 1960, les artistes de la Generative Fotografie s'évertuent, par leurs expérimentations analytiques, à décomposer et révéler le procédé technique de la photographie, produisant, selon Gottfried Jäger, l'un des représentants emblématiques du mouvement, une « photographie de photographie⁷⁹⁹ ». Toutefois, les œuvres de l'abstraction générative reconfigurent

⁷⁹⁴ Gregory Chatonsky, « De la postproduction néolibérale à la disproduction vectorielle », *chatonsky.net*, [en ligne], 2022, consulté le 14/06/2022. URL : <http://chatonsky.net/post-disproduction/>

⁷⁹⁵ Gregory Chatonsky (propos recueillis par Aurélie Cavanna), « Grégory Chatonsky : un réalisme sans réel », *Artpress*, n° 492, octobre 2021, p. 35.

⁷⁹⁶ Gregory Chatonsky, « De la postproduction néolibérale à la disproduction vectorielle », *op. cit.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Gregory Chatonsky, « Les deux imaginations artificielles : logique et esthétique », *chatonsky.net*, [en ligne], publié le 06/2022, consulté le 28/07/2022. URL : http://chatonsky.net/double_ima/

⁷⁹⁹ Lambert Wiesing, « Comment penser la photographie abstraite ? », *PRATIQUES : Réflexions sur l'art*, n° 11, automne 2001, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, trad. de l'allemand par J. Lauxerois, p. 60. Article extrait de : Gottfried Jäger, Lambert Wiesing, « Abstrakte Fotografie : Denkmöglichkeit », dans *Die Kunst der Abstrakten Fotografie / The Art of Abstract Photography*, G. Jäger (dir.), Stuttgart, Arnoldsche, 2002, p. 73-97. Cité par : Anaïs Feyeux, « La Generative Fotografie : Entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire », *Études photographiques*, [en ligne], n° 18, mai 2016, « Les traces de l'histoire / Expérience

l'ontologie de l'image photographique en tant qu'instabilités prises dans un flux, elles condensent et formalisent en leur sein les états fluctuants des transimages décrites par Peter Szendy : l'image *se manifeste*, elle affleure du visuel. Et un tel événement ne dépend pas du degré de lisibilité d'une figure. On le sait, une image n'a pas besoin de représenter un référent pour qu'on la qualifie d'image. Une nouvelle fois, il est nécessaire de distinguer l'*image* du *visuel*. Ce dernier est insuffisant pour retranscrire l'équation dialectique qui définit une image. En visionnant le film d'Atken, je ne peux pas identifier les insectes, les fleurs, les toiles de maîtres, les plages ou les étoiles, pourtant cela n'empêche pas une opération imageante, un imagement d'avoir lieu : la rencontre entre des éléments hétérogènes produit une image à un moment donné et pour un regardeur singulier.

Toutefois, il ne faudrait pas confondre ces œuvres abstraites avec des visualisations de la profusion de données en ligne. Elles nous offrent un aperçu, ou plutôt une traduction, du point de vue du regard algorithmique sur d'importants corpus d'objets visuels. Bien que, contrairement à Groys et d'autres penseurs de la *machine vision*, je doute qu'il soit encore question de *vision* à proprement parler. La perception d'une image ne saurait se réduire à une opération de reconnaissance automatisée et désincarnée même si elle se base sur la capacité du cerveau à généraliser des formes, à abstraire. Pour reprendre la thèse écologique de la perception de James Gibson : nous voyons dans un espace depuis un système visuel binoculaire inscrit dans une action et une pensée⁸⁰⁰. Néanmoins, c'est à un autre niveau que la lecture de l'abstraction générative en tant que méta-image peut se révéler appropriée. Ces images nous donnent à voir, dans une certaine mesure, leur *medium*. En tant qu'observateurs contemporains, nous sommes familiers des glitches visuels que nous côtoyons quotidiennement. La palette plastique de ces dysfonctionnements se compose de coulures, de bruits, de persistances, de bougés, de contaminations, de saillances ou encore de déperditions. Autant d'éléments que notre expérience des appareils numériques nous permet d'interpréter comme des expressions du medium, du programme (*software*) – ou du support matériel (*hardware*) – qui se trahit. Dans notre cas, les dérèglements sont de nature différente et encouragés par un acteur humain mais leurs qualités formelles conservent une proximité avec ces banals plantages. Comment parvenons-nous alors à distinguer la singularité des réseaux de neurones ? Leur esthétique nous rappelle un phénomène bien connu tout en affirmant l'insuffisance de ce rapprochement. Il doit y avoir *autre chose* à l'œuvre. Un segment important nous échappe. Instinctivement, nous pressentons qu'un acteur non-humain participe à la formulation de ces images. Non pas parce que ces visuels comportent des détails trop importants, ni même parce que l'imagination humaine serait incapable d'engager un jeu sémantique d'une telle profondeur. Sur son site Internet dédié, Atken rapporte le témoignage d'un membre du public ayant fait l'expérience de son installation : « J'ai l'impression que la machine essaye de me dire quelque chose...⁸⁰¹ ». Effectivement, ces images nous renvoient une altérité radicale, au point de prêter une vitalité à la machine. Contrairement aux glitches, cette altérité se forme dans une cocréation avec l'être humain. Pourtant, je ne crois pas que nous

du document », publié le 20/06/2008, consulté le 11/10/2022. URL :

<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1402?lang=en#ftn4>

⁸⁰⁰ James Jerome Gibson, *Approches écologiques de la perception visuelle*, op. cit., p. 420.

⁸⁰¹ Auteur inconnu, propos rapportés par l'artiste Memo Atken sur son propre site Internet, consulté le 16/06/2022. Trad. de l'anglais par l'auteur. URL : <https://www.memo.tv/works/deep-meditations/#moreinfo>

percevions la machine à travers ces images mais plutôt un *écho* lointain de ce qu'un programmeur a élaboré et ce qu'il a bien voulu fournir sous forme d'*input* à un système algorithmique. L'expression "collaboration" me semble inappropriée pour décrire ces pratiques artistiques. La machine ne partage pas un but commun avec l'opérateur humain, elle répond à des requêtes mathématiques qui sont interprétées – à tort ou à raison, là n'est pas la question – en tant que miroir déformant de notre subjectivité. J'avance l'hypothèse que le regardeur, face à ces images, pressent la fonction d'étranglement transmise aux algorithmes par leurs créateurs – développeurs, artistes, parfois l'alliance des deux –, c'est pourquoi nous voyons dans ces images autre chose qu'une simple erreur de calcul ou un accident mécanique.

Dans une perspective ricœurienne, nous pourrions rétorquer que ce procédé d'éloignement est la fonction historique de l'art. Plus spécifiquement, nous pourrions même attribuer à cette abstraction générative une certaine convention moderniste. Clement Greenberg présente la peinture abstraite comme une entreprise de réduction de l'art à la *pureté* de son médium⁸⁰². En nous mettant ainsi à distance, l'abstraction générative nous renverrait une *interprétation* de son médium. La Generative Fotografie poursuit pour sa part un programme esthétique et théorique similaire. En instituant l'appareil photographique comme source autogénératrice d'images, ses artistes entretiennent une vision *objective* du médium. Contrant ainsi la logique d'immédiacité, leur stratégie de jeu ou de lutte avec le programme de l'appareil emprunte davantage à la logique de l'« hypermédiacité⁸⁰³ » – rendre visibles les actes de représentation. Pourtant, le rapport de l'abstraction générative à son médium s'articule à un autre niveau ontologique. Ses pièces ne concordent pas avec une conception *objective* ou *pure* du médium. Ce dernier ne peut plus être compris uniquement en tant que support matériel ou langage médiatique, mais bien comme W.J.T. Mitchell le reformule : en tant que milieu qui englobe les pratiques de ses acteurs et de ses récepteurs⁸⁰⁴. Le médium se compose ici en un agencement complexe entre l'environnement saturé de données pouvant être transfigurées en signes visuels, la façon dont cette matière première est hiérarchisée et transite sur Internet, le dispositif de monstration de ces œuvres, l'agentivité des développeurs de réseaux de neurones, celle des algorithmes eux-mêmes et enfin celle des individus recevant le résultat de ces opérations. Au sein de ce faisceau de relations, le couple formé par le spectateur et l'œuvre peut-il encore constituer le point d'acmé depuis lequel analyser une œuvre abstraite ?

I.5.d. Persistance du modèle empathique : un objet dialogique ?

En 1946, Ad Reinhardt publie une série de *comics strip* satiriques à caractère pédagogique dans le journal PM. Son intention est d'éduquer le grand public aux fondements de l'art moderne. Avec son titre explicite, *How to Look at a Cubist Painting* est l'un des épisodes les plus célèbres de cette série → Fig 84. Il comprend notamment une case qui condense ingénieusement les débats

⁸⁰² Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoon », dans *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Charles Harrison (dir.), Paul Wood (dir.), Paris, Hazan, 1997, trad. de l'anglais par A. Baudoin, p. 615.

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, op. cit., p. 223-225.

intellectuels atour de la dyade spectateur/tableau. À la question vindicative d'un spectateur : « Qu'est-ce que ça représente ? », un tableau – d'apparence cubiste ou abstraite – lui rétorque : « Qu'est-ce que tu représentes ? ». Le tableau retourne au spectateur l'injonction à *faire sens*, mimant pour l'occasion ses traits anthropomorphiques, le voici affublé de jambes, d'un visage et d'un index accusateur. Face à cet effet miroir inattendu, le spectateur en perd son chapeau. Les cheveux dressés, il est *médusé*. Dans certaines variations du *strip*, cette case est prolongée par un encart dans lequel le spectateur allongé semble mort, alors qu'un texte explicatif, presque une épitaphe, indique : « Une peinture abstraite réagira à vous si vous réagissez à elle. Vous obtenez d'elle ce que vous lui apportez. Elle vous rencontrera à mi-chemin, mais pas plus loin. Elle est vivante si vous l'êtes. Elle représente quelque chose et vous aussi. VOUS, MONSIEUR, ÊTES AUSSI UN ESPACE ». Reinhardt met en scène la relation d'empathie (*Einfühlung*) qui



hante la théorie de l'art depuis le XIX^e siècle. Dans la théorie de l'art, le modèle de l'empathie a longtemps été employé pour expliquer la peinture abstraite. Cette thèse prend racine dans des considérations sur le fonctionnement de la perception et les effets de sens produits par la vision⁸⁰⁵. Selon Mitchell, il s'agit d'une relation *mimétique* : le spectateur projette des traits humains sur un objet inerte alors que celui-ci influence son état psychique, produisant un « bavardage »⁸⁰⁶. Mais elle est à la fois compensatrice car le spectateur « oppose au silence de l'image ce qui lui manque, ce qu'elle semble demander ou requérir : une voix qui sied sa pureté visuelle⁸⁰⁷ ». Mitchell s'interroge à juste titre sur la pertinence de ce modèle pour décrire la relation engendrée par l'abstraction contemporaine. En suivant la critique d'Hal Foster quant à la « réanimation de la peinture abstraite à l'âge de la simulation comme imitation, plus ou moins opportuniste, des "processus d'abstraction du capital"⁸⁰⁸ », Mitchell inscrit les tableaux abstraits modernes dans un contexte historique révolu. Pareilles peintures seraient dorénavant conventionnelles, au point de désamorcer toute puissance empathique pour ne laisser place qu'à un dialogue poli entre spectateurs avertis⁸⁰⁹. Qu'en est-il de la photographie abstraite et, plus largement, de l'imagerie abstraite ? Si l'on peut considérer que la photographie s'est libérée de sa relation indicielle au réel, il semble difficile de développer une empathie avec les œuvres de la

↳ Figure 84 Ad Reinhardt, *How to Look at a Cubist Painting*, 1946
 Détail, case extraite du *comics strip*
How to Look at Modern Art in America

⁸⁰⁵ Stefania Caliandro, « L'émergence d'une psychophysique de la perception en art », *Tangence*, n° 69, été 2002, publié le 18/05/2004, consulté le 17/06/2022, p. 133-155. URL :

<https://doi.org/10.7202/008076ar>

⁸⁰⁶ William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 241.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 234-235.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 241.

Generative Fotografie, tant celles-ci se replient sur une approche systématique et programmatique de l'image technique. L'humain occupe en quelque sorte la place de témoin des concrétisations des potentialités du « programme de l'appareil », selon les termes de Vilém Flusser⁸¹⁰. Pour leur part, les images générées par réseaux de neurones bénéficient sans aucun doute d'une histoire plus récente. Bien que ces productions artistiques ne soient pas organisées en mouvement comme a pu l'être la Generative Fotografie, le rapport stratifié qu'elles entretiennent avec le réel vient inquiéter nos modes de représentation traditionnels. Si une empathie est envisageable, c'est peut-être par le biais d'une accroche visuelle et sémantique : un *fond* ou une *impression* de réel transperce l'ordre abstrait, entamant parfois une conversation avec son regardeur. Seulement, en tant qu'observateurs contemporains, serions-nous à présent immunisés au potentiel transfiguratif de l'abstraction ? Et, si l'on constate comme l'artiste Hito Steyerl que « ne rien voir d'intelligible est devenu la norme⁸¹¹ », comment ne pas répéter des procédés d'abstraction normatifs ?

Depuis que Google a publié le code Open Source de Deep Dream, les expérimentations artistiques mobilisant des réseaux de neurones ont proliféré. Parmi la diversité des propositions, deux tendances se dessinent : la spéculation d'images réalistes et l'hallucination d'images sibyllines. Cette dernière converge vers un style reconnaissable que j'ai qualifié ici d'abstraction générative. Bien que ces productions soient relativement récentes, une part non négligeable d'artistes s'essaye à cette abstraction. Si elle ne peut pas être jugée comme archétypale, nous sommes en droit d'interroger la qualité transgressive que certains artistes imputent à leurs créations. Un spectateur averti risque d'y voir le lieu commun d'un exercice génératif inoffensif. Quant au "néophyte", il faut prendre en compte le développement d'un modèle de spectateur occidental qui s'est façonné au contact des formes radicales de la modernité, mais également de l'iconoclasme et de l'appropriation de l'art contemporain. On peut légitimement se demander si ses habitudes de réception d'une œuvre abstraite permettent encore une forme de mise en danger, de reconfiguration du « partage du sensible⁸¹² » telle que l'entend Jacques Rancière.

Parmi les acteurs de cette abstraction générative, l'artiste turque Refik Anadol concourt largement à sa diffusion ainsi qu'à sa reconnaissance institutionnelle et marchande. Il poursuit depuis 2016 un projet de recherche sur l'esthétique des données traitées par réseaux de neurones, intitulé *Machine Hallucinations*. Celui-ci a donné lieu à des séries d'installations qu'il nomme *AI Data Paintings* et *AI Data Sculptures*. Pour réaliser l'une d'entre elles, *Nature Dreams* ↪ Fig 85, exposée à la König Gallery en 2021 et mise sur le marché sous la forme

⁸¹⁰ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit.

⁸¹¹ Hito Steyerl, « Un océan de données. Apophénie et (mé-)reconnaitances des formes », dans *Hito Steyerl : Formations en mouvement : Textes choisis*, Florian Ebner, Marcella Lista (édition établie et préfacée par) Leipzig / Paris, Spector Books / Éditions du Centre Pompidou, (2016-2017), 2021, trad. de l'anglais par A. Chrétien, C. Jouanlanne et N. Viaud, p. 233.

⁸¹² Dans un entretien avec Christine Palmiéri, Jacques Rancière définit le « partage du sensible » par ces mots : « Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. [...] Il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est pré-inscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours. »

Jacques Rancière (propos recueillis par Christine Palmiéri), « Jacques Rancière : "Le partage du sensible" », *ETC*, n° 59, septembre-octobre-novembre 2002, p. 34.

d'un NFT (Non-fungible Token)⁸¹³, il collecte au sein de son studio californien plus de 300 millions de photographies d'éléments dits "naturels" et disponibles publiquement : fleurs, arbres, champignons, nuages, paysages, etc. Ces « mémoires visuelles collectives⁸¹⁴ », comme il les désigne, sont ensuite traitées par des réseaux de neurones avec des modèles de classification par apprentissage automatique. Le résultat n'a plus rien de commun avec l'inquiétante étrangeté accidentelle d'Atken. L'installation nous met face à des vagues erratiques de points qui alternent différents arrangements chromatiques inspirés du domaine naturel, faisant poindre une impression de paysages familiers. Anadol souhaite ainsi « commémorer la beauté de la terre que nous partageons⁸¹⁵ » à travers un dispositif aussi imposant que séduisant. Le site de l'artiste met systématiquement en scène les installations dans un face à face cinématographique avec un unique spectateur. Cette communication accentue le rapport asymétrique entre un individu isolé et un flot visuel ou informationnel débridé, comme animé d'une vie propre. Elle rejoint une rhétorique du submergissement par une totalité. Le spectateur, passif et disjoint, ne peut être que dépassé par cette grandeur : autant alors se laisser aller aux "rêves" de la machine. L'installation rejoue un découpage binaire (humain/machine, culture/nature, individu/collectif, regardeur/regardé) qui empêche toute conversation. Les deux sections ne se coappartiennent pas mais s'excluent. Nous voici à la merci d'un mouvement qui ne peut être que délégué à la puissance computationnelle, seule capable de le dompter, de le traduire, de le condenser pour nos yeux. Bien que la fascination constitue le mode de réception prédominant de l'abstraction générative – elle est aussi à l'œuvre dans *Deep Meditations: A brief history of almost everything in 60 minutes*, et sans doute renforcée par le rapport d'échelle entre le spectateur et l'installation –, celle engendrée ici transforme mon appréhension de la surcharge informationnelle en une expérience audiovisuelle spectatorielle. Comment envisager réactiver l'empathie et la réciprocité mises en scène par Reinhardt ? Les surfaces de *Nature Dreams* ne sont pas muettes : elles nous implorent d'être témoins de leur auto-suffisance. La démarcation qui s'opère entre *contemplateur* et *contemplé* sape tout espoir de dialectique telle que Georges Didi-Huberman la conçoit :

« Les pensées binaires, les pensées du dilemme sont donc inaptées à saisir quoi que ce soit de l'économie visuelle comme telle. Il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons (avec sa conséquence exclusive dans un discours qui le fixe, à savoir la tautologie) et ce qui nous regarde (avec sa mainmise exclusive dans le discours qui le fixe, à savoir la croyance). Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*⁸¹⁶ ».

⁸¹³ Un NFT (*Non-Fungible Token*) ou Jeton Non Fongible est un objet digital – appelé un "jeton" – considéré comme unique, non fongible et infalsifiable grâce à un protocole de chaîne de blocs (*blockchain*) qui permet de le stocker, de l'authentifier et de lui attribuer un identifiant numérique unique. Ce modèle permet alors d'accorder des droits de propriété à un objet digital qui est par définition reproductible (photo, vidéo, fichier son, etc.).

⁸¹⁴ « *collective visual memories* ».

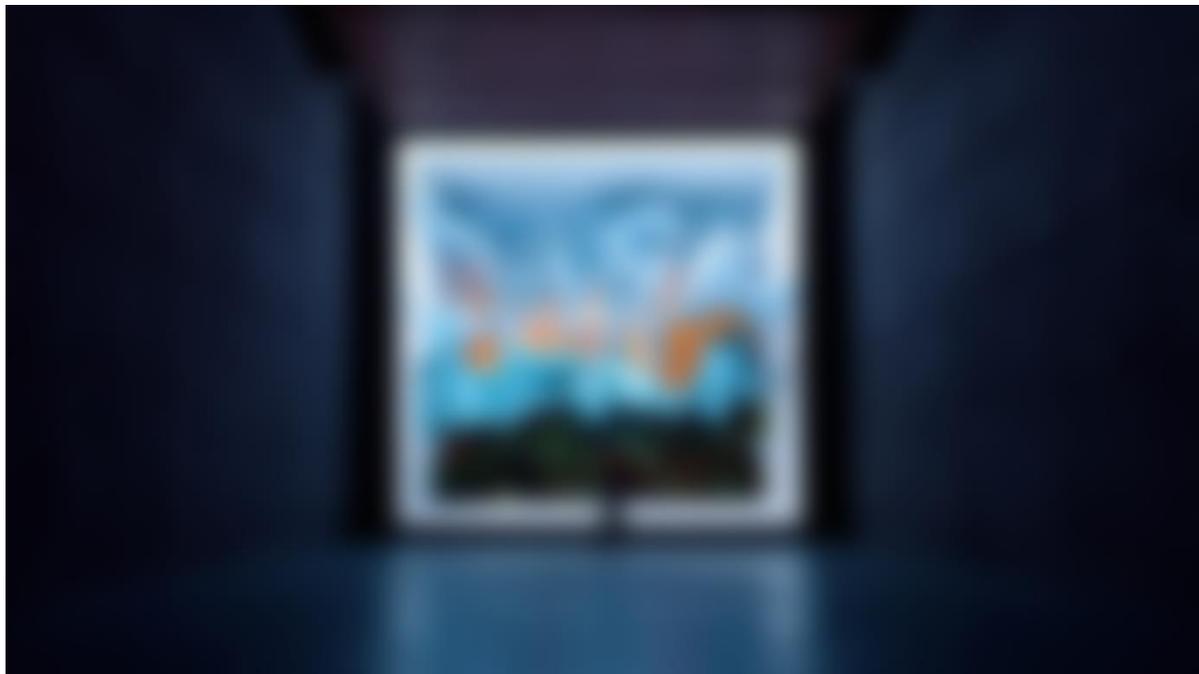
Refik Anadol, « Machine Hallucinations : Nature Dreams », *refikanadol.com*, [en ligne], consulté le 22/06/2022, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams/>

⁸¹⁵ « *to commemorate the beauty of the earth we share* ».

Ibid.

⁸¹⁶ Georges Didi-huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 51.

Il faudrait alors souligner une ambivalence inhérente à ces productions artistiques. L'étiquette « abstraction générative » englobe autant un mouvement qui embrasse le processus d'« abstraction algorithmique des réseaux⁸¹⁷ » en œuvre dans un système de gouvernance des données qu'une résistance à celui-ci. La balance penchant parfois plus d'un côté que de l'autre, sans pour autant se résoudre.



↳ Figure 85 Refik Anadol, *Nature Dreams*, 2021
AI Data Sculpture, boucle vidéo, couleur, son, 20 min, Jeton non fongible (NFT), dimensions variables, format carré, taille de l'écran LED : 10 m x 10 m
Vue d'installation, König Gallery, St. Agnes, Berlin, Allemagne

I.5.e. Processus d'abstraction : l'image comme données

Hal Foster nous mettait en garde dès les années 1980 quant à la réapparition de la peinture abstraite qui ne ferait qu'imiter les « processus d'abstraction du capital⁸¹⁸ ». Selon Marx, le mode de production capitaliste repose sur un procédé d'abstraction du travail qui produit la marchandise dont la valeur est déterminée par une quantification du temps de travail⁸¹⁹. Dans ce cadre, l'abstraction devient un principe de réalité dont la synthèse est le concret⁸²⁰. Néanmoins, ces œuvres génératives ne sont pas comparables aux tableaux

⁸¹⁷ Matteo Pasquinelli, « Le travail de l'abstraction : Sept thèses transitionnelles sur le marxisme et l'accélérationnisme », *Multitudes*, [en ligne], vol. 56, n° 2, 2014, trad. de Yves Citton, p. 49-55, publié le 14/10/2014, consulté le 11/10/2022. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2014-2-page-49.htm>

⁸¹⁸ Hal Foster, « Signs Taken for Wonders », *Art in America*, n° 74, 1986, p. 139. Cité par : William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 235.

⁸¹⁹ Karl Marx, *Le Capital, Livre I*, Paris, Éditions sociales, (1867), 1969, trad. de l'allemand par J. Roy, p. 54. J'emprunte ici une lecture dite "ésotérique" des textes de Marx – telle que des auteurs allemands comme Robert Kurz ou Anselm Japp ont pu la décrire – qui propose une critique des abstractions au fondement du capitalisme.

⁸²⁰ Karl Marx, « Introduction de 1857 », dans *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Éditions sociales, 2011, trad. de l'allemand par J.-P. Lefebvre, *et al.*, p. 39-68. Cité par : Iberto Tosan, « Le fantasme de l'abstraction réelle », *Période*, [en ligne], publié le 01/10/2015, consulté le 22/06/2022. URL : http://revueperiode.net/le-fantasme-de-labstraction-reelle/#footnote_4_2579

abstraites évoquées par Foster – bien qu’elles revêtent certaines qualités picturales –, elles résultent d’un médium qui incorpore plusieurs niveaux d’abstraction. Depuis la crise du fordisme, le capitalisme industriel se voit réorganisé en « capitalisme cognitif ». Dans ce paradigme décrit par plusieurs auteurs (Michael Hardt et Antonio Negri⁸²¹, Carlo Vercellone⁸²², Matteo Pasquinelli⁸²³), la division du travail est déterritorialisée pour se répandre à travers la société, la production de valeur n’est plus limitée au domaine de l’entreprise privée, et nous assistons à une dissolution des démarcations entre travail et non-travail⁸²⁴. L’écueil de l’abstraction générative reviendrait probablement à rejouer aveuglement cette dé-partition. Anadol conçoit la matière première de ses installations comme une mémoire collective disponible publiquement. Quant à Atken, il pioche allègrement dans les contenus partagés sur Flickr. L’accessibilité de ces fonds semble aller de soi. Aucun des deux artistes ne remet en question l’architecture de ces objets visuels ni l’infrastructure dans laquelle ils circulent et par laquelle ils sont conditionnés : qui produit ces fonds photographiques ? Avec quels objectifs ? Selon quelles politiques éditoriales ? En quoi ces photos héritées des autres forment-elles un bien commun ? L’abstraction générative doit être considérée dans une problématique plus large d’« hétéromation⁸²⁵ », c’est-à-dire d’une fausse apparence d’automatisation du travail, notamment au regard de l’étiquetage des objets visuels en ce qui nous concerne ici. Car si les pratiques d’appropriation et de détournement d’images se sont aujourd’hui diluées au sein de modes d’expression parmi les plus courants, leur réorientation en tant que jeu de données appelle une rupture épistémique.

Pour qu’un réseau de neurones parvienne à générer un *output* quelconque, il doit abstraire une grande quantité d’éléments visuels. Cette fonction de transcodage instaure une ontologie de l’image comme données. Bien entendu, l’image – qu’elle soit technique ou non –, en tant que surface visuelle est d’abord un agencement de données. Toutefois, cette définition n’est pas satisfaisante. Il ne s’agit là que d’un prérequis pour qu’un imagement puisse avoir lieu. C’est alors depuis l’expérience du regardeur qu’il faut reformuler le problème. Quand j’observe les pièces d’Atken ou d’Anadol, je perçois une image par un double mouvement de révélation et d’occultation des signes visuels d’entrée qui forment son *input*. J’entreprends mon opération imageante depuis le travail de sélection, de fragmentation, de translation et de renonciation de l’algorithme. Plusieurs niveaux d’invisibilisation constituent ces images. Il y a toutes les *images manquantes*, celles qui n’ont pas été incluses dans la base de données pour diverses raisons. Mais il y a aussi ce que l’algorithme va évaluer en tant que *bruit*, ce qui ne fera pas sens en termes de données. Évidemment, toute image est un processus de révélation et d’occultation mais ces images génératives cumulent de multiples couches. La politique de l’empilement de tâches aveugles est le fondement de l’image comme données.

⁸²¹ Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Paris, Exils, 2000 ; Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude : Guerre et démocratie à l’âge de l’Empire*, Paris, Éditions La Découverte, 2004.

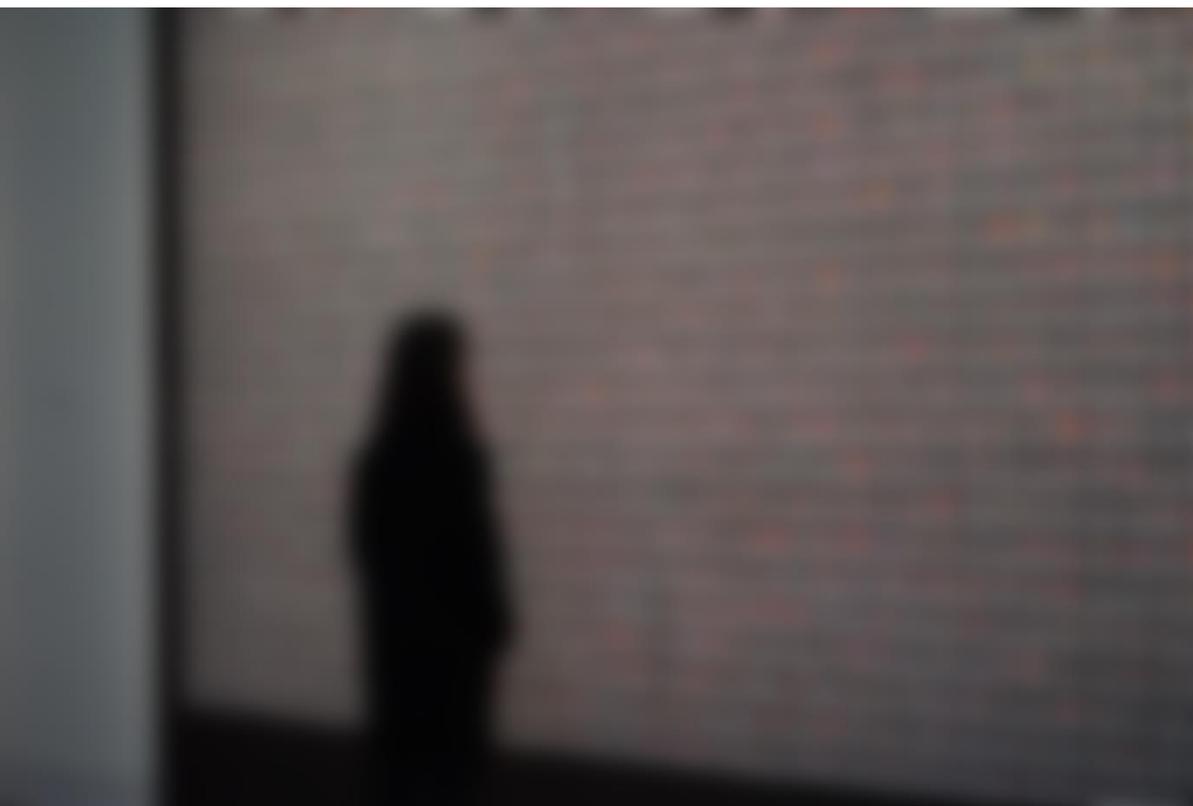
⁸²² Carlo Vercellone (dir.), *Sommes-nous sortis du capitalisme industriel ?*, Paris, La Dispute, 2003 ; Antonio Negri, Carlo Vercellone, « Le rapport capital / travail dans le capitalisme cognitif », *Multitudes*, vol. 32, n° 1, 2008, p. 39-50.

⁸²³ Matteo Pasquinelli, « The Power of Abstraction and Its Antagonism: On Some Problems Common to Contemporary Neuroscience and the Theory of Cognitive Capitalism », dans *Psychopathologies of Cognitive Capitalism*, Warren Neidich (dir.), vol. 2, Berlin, Archive Books, 2014.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Hamid R. Ekbia, Bonnie A. Nardi, *Heteromation, and Other Stories of Computing and Capitalism*, Cambridge, MIT Press, 2017.

Les jeux de données sont parfois placés au cœur des pratiques artistiques et considérés dans une approche quantitative critique. Pour son installation *Myriad (Tulips)* (2018) ↪Fig 86, Anna Ridler expose les jeux de données qu'elle-même constitués pour ses projets *Mosaic Virus 2018* et *Mosaic Virus 2019*. En rendant visibles les milliers de photographies de tulipes prises et étiquetées par ses soins, l'artiste s'oblige « à examiner chaque tulipe et l'image qui en découle, et inverse le processus habituel de création de ce type d'ensembles de données volumineux, qui sont généralement construits à l'aide de Turcs mécaniques et d'images scrapées [*scrapped*] sur Internet⁸²⁶ ». Ces images constitutives du jeu de données ne remplacent pas les œuvres génératives réalisées par l'artiste mais elles existent en parallèle. Elles les mettent en perspective du laborieux travail d'édification d'une base de données qui ne se voit plus délégué à un algorithme. L'étiquetage des images se révèle être une question épistémique de premier ordre qui provoque une réaction en chaîne : qui exerce le pouvoir de classifier et de nommer le monde ? Avec quel langage ? Selon quels critères normatifs ? Depuis quel positionnement idéologique ? Et quelles réalités sont délaissées dans le procédé ?



↪Figure 86 Anna Ridler, *Myriad (Tulips)*, 2018
Installation de milliers de photographies de tulipes étiquetées manuellement

⁸²⁶ « (...) to examine each tulip and subsequent image, and inverts the usual process of creating this type of large dataset, which are usually built using mechanical turks and imagery that has been scrapped from the internet ».

Anna Ridler, « Myriad (Tulips), 2018 », *annaridler.com*, [en ligne], consulté le 24/06/2022, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : <http://annaridler.com/myriad-tulips>

La contrainte de l'annotation inhérente au dispositif technologique de l'apprentissage profond détermine l'image comme un objet visuel figé plutôt qu'un faisceau d'intentionnalités ou un objet pris dans un processus continu de réévaluation en situation d'interactions, sans même évoquer la possibilité de lui octroyer une agentivité. Conscient de cette aporie et des biais propres aux ressources traditionnelles, telles la controversée ImageNet, l'artiste américain Trevor Paglen participe à mettre en lumière ces problématiques⁸²⁷. Son œuvre *ImageNet Roulette* a connu un succès viral en 2019 pour son caractère provocatif → Fig 87. Le principe est simple, il suffit de charger un portrait photographique sur l'application. Celle-ci va dans un premier temps détecter les visages puis les traiter avec un logiciel d'apprentissage profond pour finalement les classer à partir des données d'ImageNet de l'époque. Le résultat peut être déroutant, voire choquant. Certains portraits ont été étiquetés avec les catégories : « alcoolique », « suspect de viol », « homosexuel », etc. Afin de contrer cette entreprise d'appauvrissement et de discrimination, l'artiste piège les algorithmes dans une logique taxonomique absurde pour sa série d'impressions sur métal *Adversarially Evolved Hallucinations* réalisée en 2017 → Fig 88. Pour y parvenir, il met en compétition deux réseaux de neurones au sein d'un *framework* – un premier générant des signes visuels et un second déterminant leur authenticité – pour produire des représentations « hallucinées⁸²⁸ » de plusieurs concepts : humains, prédateurs américains, monstres du capitalisme, augures et présages, interprétations des rêves, etc.). Par cette technique de réseau antagoniste génératif (GAN), Paglen renoue avec la puissance aliénée de l'abstraction. L'articulation d'images indéfinissables ouatées par une faible résolution et de titres extensifs⁸²⁹ tient presque du procédé littéraire. L'indication de sens partagée au spectateur innerve des connexions entre son imaginaire et l'écosystème des bases de données échafaudées par l'artiste. Peut-être y a-t-il encore de l'espoir pour l'empathie annoncée comme révolue par Mitchell.

⁸²⁷ Pour une étude approfondie des enjeux propres aux politiques de classification d'images dans le cadre d'apprentissage automatique, voire l'article co-écrit par l'artiste et la chercheuse Kate Crawford : Kate Crawford, Trevor Paglen, « Excavating AI: The Politics of Images in Machine Learning Training Sets », *excavating.ai*, [en ligne], consulté le 24/06/2022. URL : <https://excavating.ai/>

⁸²⁸ Trevor Paglen, « Hallucinations », *paglen.studio*, [en ligne], consulté le 29/06/2022. URL : <https://paglen.studio/2020/04/09/hallucinations/>

⁸²⁹ On peut citer entre autres : *Vampire (Corpus: Monsters of Capitalism)*, *A Prison Without Guards (Corpus: Eye-Machines)* ou encore *False Teeth (Corpus: Interpretations of Dreams)*.

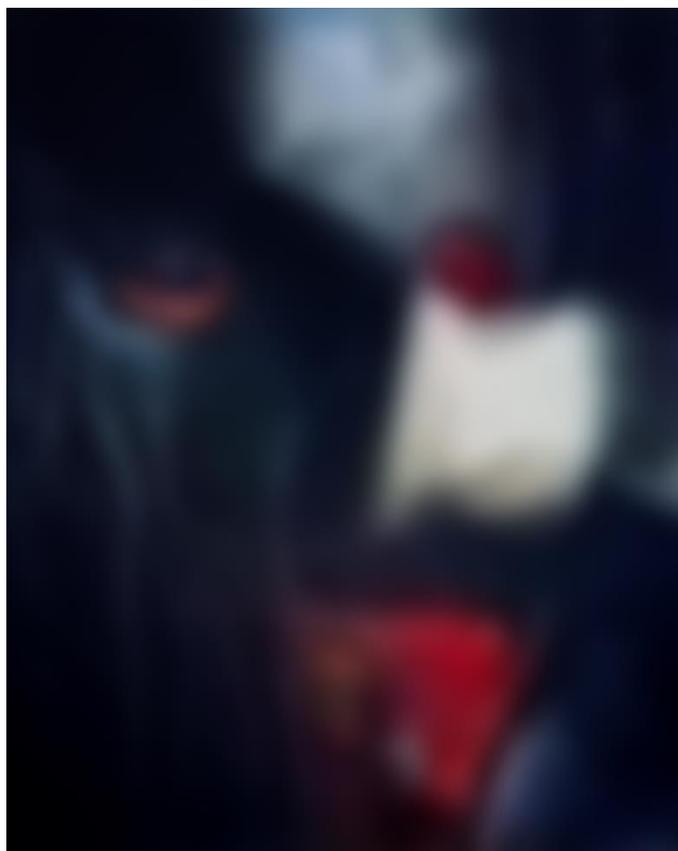


↳Figure 87 Trevor Paglen, *ImageNet Roulette*, 2019

Site Internet, réseau de neurones

Capture d'écran

Crédit photographique : *The Guardian*



↳Figure 88 Trevor Paglen, *Vampire (Corpus: Monsters of Capitalism)*
Adversarially Evolved Hallucination, 2017

Impression par sublimation sur métal, 152 × 122 cm

I.5.f. Mondes intérieurs : espace latent et *phantasia*

Si cette discursivité semble se manifester sous un jour nouveau avec l'abstraction générative, c'est non seulement par le pouvoir de la distance – cette *faille* entre le regardeur et le regardé –, mais également par les attractions diamétralement opposées tendues vers l'intériorité opaque de la machine – la fameuse boîte noire – et vers notre propre perception introspective. Plus je m'enfonce dans l'épaisseur énigmatique de l'image générative, plus je m'absorbe en moi-même. Et ce mouvement bimodal s'inscrit comme une prolongation naturelle de l'unité dialectique inhérente à la vision et décrite par Didi-huberman en un « jeu asymptotique du proche (...) et du lointain (...) »⁸³⁰.

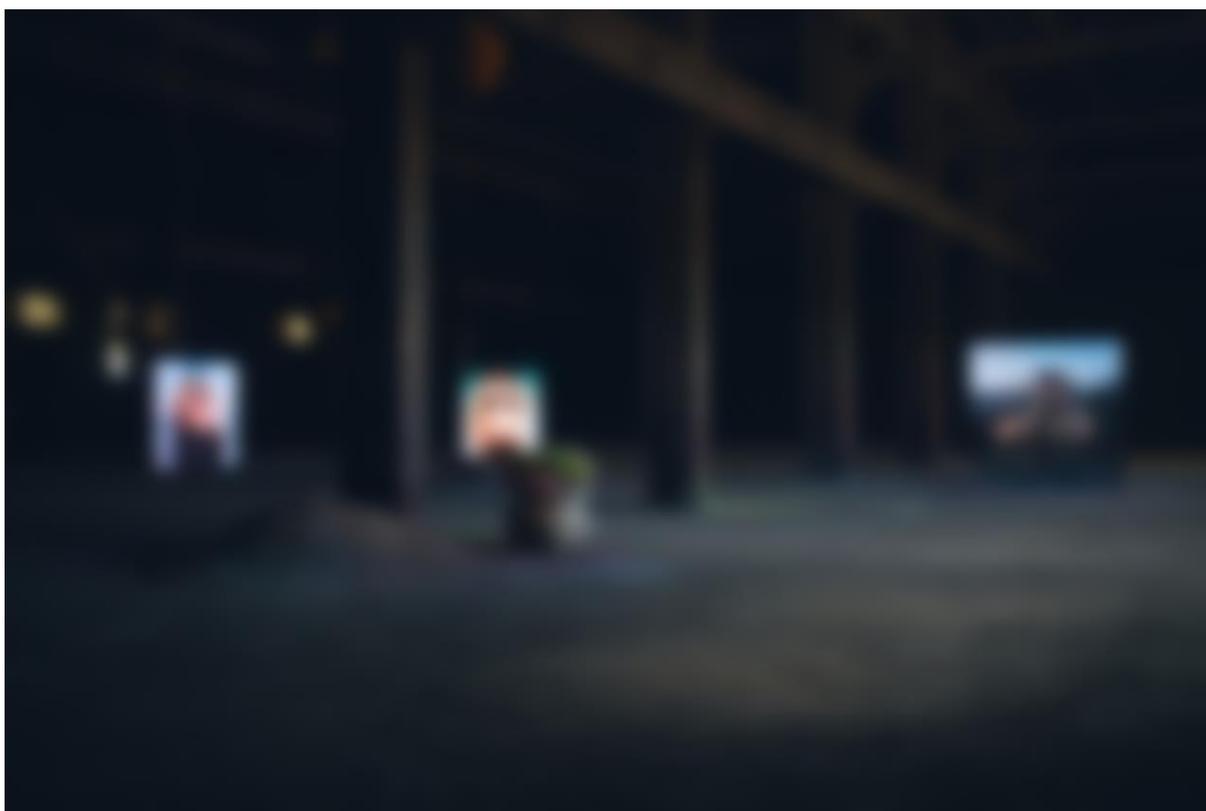
Mais ce double éloignement doit certainement une part de son intensité à un élément essentiel au mécanisme des réseaux neuronaux : l'espace latent. Afin d'apprendre à reconnaître des invariants entre de nombreux objets visuels, un réseau de neurones doit compresser les données qui lui sont fournies : il va conserver les caractéristiques jugées les plus importantes au sein de chaque objet. Les données compressées sont positionnées sous la forme de points au sein d'un espace multidimensionnel abstrait en fonction de leur similarité. Cet environnement est nommé espace latent. Néanmoins, cet espace ne doit pas nécessairement être réduit à trois dimensions, ni même à un espace vectoriel, c'est d'ailleurs rarement le cas car trop d'informations seraient perdues. Cependant, il nous est impossible de nous représenter une configuration au-delà des trois dimensions puisque celle-ci dépasse notre conception euclidienne de l'espace. Difficile à visualiser et à comprendre, le fonctionnement de l'espace latent dépasse nos connaissances actuelles. Bien que de multiples projets de recherche tentent de le clarifier, il ne peut être appréhendé qu'indirectement à l'aide de programmes interprétatifs. L'analogie avec la complexité des mécanismes de notre système perceptif et de notre monde visuel intérieur paraît séduisante. Le champ lexical employé pour décrire les technologies de l'IA et les objets visuels qu'elle produit témoigne d'une métaphore persistante entre la perception de la machine et celle de l'humain : neurone, rêve, hallucination, illusion, imagination, etc.

Ces fantasmes et ces discours sur les intériorités inaccessibles de la machine et de l'humain se télescopent explicitement dans la série d'installations de l'artiste français Pierre Huyghe : *Umwelt* (2011), *UUmwelt* (2018) et *After UUmwelt* (2021) → Fig 89. Si la première version ne mobilise pas d'imagerie générative – 10 000 fourmis cohabitent avec des araignées domestiques au sein d'une galerie –, les déclinaisons suivantes comprennent chacune des écrans LCD à échelle humaine diffusant des séries d'"images mentales", résultats des recherches de Yukiyasu Kamitani, chercheur à l'université de Kyoto, sur la visualisation de l'activité cérébrale humaine à l'aide de réseaux de neurones⁸³¹. Les images diffusées dans *UUmwelt* et *After UUmwlet* nous apparaissent en constante formation. Instables, emportées par des métamorphoses continues, des motifs éloignés nous parviennent fragilement : entités biologiques, outils préhistoriques, codes et œuvres d'art. Ces images ont pour objectif de restituer l'indéfinissable : le processus de visualisation mentale, la *phantasia*, ou "ce qui nous apparaît". Pour la

⁸³⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 117.

⁸³¹ Guohua Shen, Tomoyasu Horikawa, Kei Majima, Yukiyasu Kamitani, « Deep image reconstruction from human brain activity », *PLoS Computational Biology*, [en ligne], publié le 14/01/2019, consulté le 25/06/2022, URL : <https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1006633>

réalisation de ces œuvres, des participants sont examinés en laboratoire à l'aide d'un scanner d'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (fMRI) alors qu'on leur demande de se concentrer sur un type d'objet. Leur activité cérébrale est ensuite décodée en caractéristiques visuelles hiérarchisées à l'aide d'un réseau neuronal profond qui corrèle ces données avec celles d'une banque d'images prédéfinies par l'artiste. L'artiste apprend aux réseaux neuronaux à faire correspondre les informations interprétées par le fMRI avec les informations condensées des images. Le résultat prend en considération l'exposition en tant que *milieu* pour poursuivre les transformations en temps réel des images diffusées sur les écrans. Pour *UUmwelt*, exposée à la Serpentine Gallery et *After UUmwelt*, produite spécifiquement pour La Grande Halle de la fondation LUMA, les images réagissent aux facteurs de leur environnement direct : variations de température, de luminosité et d'humidité, mais aussi via les actions exercées par la présence d'entités vivantes (bactéries, insectes, humains). Elles modifient leur rythme en fonction des agents présents au sein du *milieu expositionnaire*, notamment dans une boucle avec le regard du spectateur, mesuré à l'aide de capteurs.



↳ Figure 89 Pierre Huyghe, *After UUmwlet*, 2021

Réseau de neurones contradictoire génératif, écrans, son, capteurs, cellules cancéreuses humaines (HeLa), incubateur, odeurs, abeilles, fourmis, mycélium, terre, pigment

Vue d'exposition, « After UUmwelt », 26 juin 2021 – 9 février 2022, LUMA, Arles, France

Crédit photographique : Ola Rindal

© Pierre Huyghe/ADAGP, Paris (2021) © Ola Rindal

À l'instar de Chatonsky, Huyghe met en exergue la « coopération inter-espèces⁸³² » et la « *coproduction d'imaginaires entre l'humain et une intelligence artificielle*⁸³³ ». Tout concourt à penser que leur articulation permet d'éclairer leur intériorité respective. En tant que spectateur, je suis tenté d'y voir une représentation cohérente des flux propres à la boîte noire et à la *phantasia* humaine. Ces "images mentales", extériorisées sur la scène du visible, renforcent un sophisme récurrent : le système perceptif de la machine serait semblable à celui de l'humain jusque dans ses rouages les plus reculés. La théorie classique de la perception suppose que le cerveau traite les informations extraites d'un objet ou d'un environnement perçu sous la forme d'entrées, traduites en image rétinienne puis en image mentale avant d'être classifiée et assignée à un concept ou un type, pour être finalement emmagasinée et combinée à des souvenirs, c'est-à-dire des images et impressions mnésiques⁸³⁴. Ce schéma suit un découpage progressif, de la sensation à la perception pour atteindre la connaissance. Il vise à transfigurer le monde "concret" pour celui des "idées". Si l'on partage cette conception, des similitudes peuvent effectivement être repérées avec le modèle de la *machine vision* et plus spécifiquement avec l'espace latent. Toutefois, Gibson réfutait dès les années 1970 l'emploi de la théorie mathématique de la communication (celle de Claude Shannon en l'occurrence) pour expliquer la perception humaine : les informations que nous prélevons dans l'acte de voir – mais également de goûter, sentir, toucher – sont inépuisables, nous n'arrêtons jamais de découvrir des éléments dans notre environnement direct ou indirect⁸³⁵. Les images d'*After UUmwelt* sont bien fluctuantes et perméables à leur milieu, néanmoins la base iconographique qui forme le substrat du dispositif génératif, et qui alimente l'espace latent, est finie. Quoiqu'il permette d'interroger l'évidence du système perceptif humain en tant que point de référence ultime, le parallèle entre ces deux mondes intérieurs demeure une fausse piste pour appréhender l'abstraction générative. Pour Emanuele Coccia, si les machines imitent la pensée des humains au sein de l'œuvre de Huyghe, c'est « pour mieux exposer la vie des images à la contingence et aux rencontres fortuites avec d'autres réalités⁸³⁶ ». L'expérience nous offre une chance de réévaluer le rôle des images au sein d'un réseau d'interactions sociotechniques et biologiques plus large, d'envisager notre écologie perceptive – ce que Jakob von Uexküll dénomme *Umwelt* – en rapport à celles d'autres entités.

La relation qui s'enclenche alors entre le spectateur et l'œuvre en tant que milieu se veut sensible à l'*accident*⁸³⁷. L'enjeu n'est pas de reproduire de façon empirique le processus de formation de l'image interne mais de considérer ces nouvelles images hybrides pour des *vérités* et non des *simulations*. Elles s'expatrient hors des catégories dans lesquelles les critiques, les spécialistes, les spectateurs et même l'artiste auraient pu les confiner. Ni tout à fait images mentales, ni tout à fait rêves de la machine, ni tout à fait abstractions génératives, elles échappent au formatage grâce aux tissus de relations qui les constituent. Si j'entraperçois un silex, un œil ou une silhouette chevaline, c'est grâce au dialogue

⁸³² Auteur inconnu, texte de cadrage officiel pour *After UUmwelt*, exposée à la Fondation LUMA, Arles, 2021.

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ James Jerome Gibson, *op. cit.*, p. 381-384.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 369-370.

⁸³⁶ Emanuele Coccia, « Pierre Huyghe, la pensée comme métastase », *Artpress*, n° 492, octobre 2021, p. 49.

⁸³⁷ *Ibid.*

de plusieurs *opérations* et *opérateurs* d'abstraction : celles de l'imagination des participants de l'expérience originelle, celles de l'espace latent, celles de l'artiste, celles de mon propre regard. Il y a donc quelque chose d'une *intra-image partagée* que nous ne parvenons pourtant jamais à rencontrer. On pourrait presque alors imaginer que l'acte d'imagement se déplace, qu'il se produise entre différents agents distants réunis sur un territoire accidenté, celui de l'objet visuel. Ces images sont-elles trop chargées de sens ou trop familières pour qu'une relation empathique puisse avoir lieu ? Elles nous conviennent, dans le prolongement des ricochets qui les composent, à chercher ce qu'il peut encore y avoir de préobjectif dans notre perception visuelle, au risque de ne jamais le trouver. Elles invitent à nous *adonner au monde*, non pas *devant* elles dans un duel cloisonné, mais *avec* elles, comme autant d'entités prises dans notre expérience esthétique du quotidien et concurremment animées par celle-ci.

1.5.g. Une esthétique du dessaisissement

Afin de formuler une hypothèse convaincante de la capacité de subversion encore possible dans l'abstraction contemporaine, Mitchell prétend qu'elle « continue à servir d'antidote, de contrepoint absolument nécessaire face à l'esthétique de la distraction – ce bruit visuel que dispensent tant les médias de masse que la vie quotidienne⁸³⁸ ». Par cette proposition, il cantonne la distraction à une préconception négative pourtant largement complexifiée et réinvestie, notamment par Jonathan Crary, Yves Citton, ou encore Dork Zabunyan et Paul Sztulman⁸³⁹. Au contraire, pour Citton la distraction constitue un mode attentionnel adapté à notre « monde superficiel, disparate, hétérogène, dispersé⁸⁴⁰ ». Elle peut servir d'alternative émancipatrice au sein de régimes qui dirigent notre attention en fonction des informations jugées les plus importantes – “ce qui compte” –, elle revêt donc une vertu politique⁸⁴¹. Citton s'appuie sur Kracauer et Benjamin pour la revaloriser au sein d'une « distraction esthétique⁸⁴² » :

« (...) regarder une image pour en faire l'objet d'une expérience esthétique, c'est se distraire de l'habitude qui nous y fait identifier un certain contenu représentationnel (un arbre, un visage, une crucifixion), afin de dé-porter notre attention sur des détails, des propriétés incidentes, des caractéristiques formelles propres à remettre en question les catégories à travers lesquelles nous identifions ce qu'est un arbre, un visage, une crucifixion, une image, une forme, une couleur, un détail⁸⁴³ ».

⁸³⁸ William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 244.

⁸³⁹ Pour une relecture transdisciplinaire de cette notion en tant que *pharmakon* aux enjeux politiques : Paul Sztulman (dir.) et Dork Zabunyan (dir.), *Politiques de la distraction*, Dijon, Les presses du réel / ArTeC, 2021.

Et pour une perspective historique sur la nature de l'attention et de la distraction non plus opposées mais unifiées en un processus instable : Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999.

⁸⁴⁰ Yves Citton, « Éloge écopolitique de la distraction à l'âge de l'effondrissement », dans Paul Sztulman (dir.) et Dork Zabunyan (dir.), *op. cit.*, p. 9.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 5.

⁸⁴³ *Ibid.*

Or, ce qui est en jeu dans ce que j'ai nommé l'abstraction générative, c'est justement un ordre iconique instable, oscillant entre la représentation ténue et le magma indéchiffrable. La constante négociation incertaine et précaire entre ces deux pôles d'imagement confère toute leur potentialité d'étrangement à ces œuvres. Face à elles, par habitude, notre œil cherche un point de repère, une information lisible. Le danger qui découle de ce réflexe cognitif serait d'enrayer toute la force de l'expérience esthétique de l'abstraction par la lisibilité d'une figure. Heureusement, la consolation de la représentation est toujours reportée, elle ne parvient pas à insuffler une rassurante unité à l'image. Et à l'inverse, elle brouille l'ordre que l'on avait du monde visuel. Le motif figural point, il vient nous chercher sans qu'on l'attende mais il redistribue les cartes du bruit de fond de l'image.

S'agit-il pour autant de distraction ? Certes, l'artiste possède un rôle décisif et une marge de manœuvre considérable – il opère une sélection parmi les propositions de la machine, choisit le support d'apparition des visuels, détermine les modalités d'exposition ou encore le discours entourant l'œuvre – mais l'ordonnement de ces images n'est pas préétabli par l'artiste, l'attention du spectateur n'est donc pas guidée consciemment. L'installation d'Atken entraîne une attention flottante et dispersée de par son montage alors que la série de Paglen autorise une longue focalisation dans l'espoir de déchiffrer un éventuel sens caché. Mais parce que ce sens n'est pas prédéfini et n'appartient qu'à nous, une forme de distraction, ou plutôt de *déprise*, est possible. Seulement, le caractère redondant du langage formel des réseaux de neurones – et parce que les artistes n'altèrent parfois presque pas les algorithmes développés par quelques acteurs privés – risque de systématiser cette disposition, voire de la noyer dans une expérience esthétique normative ou décorative.

Les principaux écueils qui guettent l'abstraction générative reviendraient d'abord à perpétuer la fascination technique charriée par les discours nimbant l'intelligence artificielle d'un mythe animiste et anthropomorphique. Bien qu'un degré d'agentivité doive lui être reconnu, de pareilles œuvres laisseraient un spectateur contemplatif devant une technologie méconnue – parfois par les artistes eux-mêmes, qui la mobilisent comme argument d'autorité de leur démarche. Il ne s'agit pas pour autant de disqualifier toute œuvre incluant des réseaux de neurones en lui reprochant de se tenir comme spectacle drapant les problématiques de politique des banques d'images, de compréhension des algorithmes, de capitalisme cognitif et d'hétéromation. Le second écueil consisterait à reconduire les dichotomies entre sujet/objet ou regardeur/regardé et ainsi étouffer la relation dialectique entre notre imaginaire et, plutôt que celui de la "machine", celui subsistant au sein des jeux d'images. Les réseaux de neurones interviennent dans cette relation par leur qualité médiale. Le dernier écueil serait de renforcer la croyance en une similitude entre le fonctionnement de la perception humaine – la vision dans tout sa complexité, incluant l'œil, le cerveau, le corps, les images internes, mentales ou mnésiques – et celui des appareils de vision – hier la *camera obscura* ou l'appareil photographique, aujourd'hui la *machine vision*. La Generative Fotografie, par exemple, propose de renverser le rapport entre le photographe et son appareil pour faire de ce dernier une source créative originale. En effet, pour Gottfried Jäger « la technique est devenue de l'art⁸⁴⁴ ». Il ne s'agit pourtant pas d'une tentative de substituer le programme d'un appareil à l'intentionnalité de

⁸⁴⁴ Gottfried Jäger, 7.81 (Neusüss) – Bielefeld, FH Bibliothek (archives). Cité par : Anaïs Feyeux, *art. cit.*

l'humain mais de « jouer contre les appareils⁸⁴⁵ », pour reprendre la formule de Flusser, déjà reconduite par Jägger⁸⁴⁶. L'abstraction générative, quoiqu'elle ne soit pas unifiée autour de principes théoriques et esthétiques communs, paraît prolonger cette stratégie de résistance mais en œuvrant paradoxalement et simultanément *contre* et *avec* les programmes – en tant qu'agencement sociotechnique – des réseaux neuronaux. Toutefois, sans minimiser les enjeux des relations intersubjectives soulevés par les artistes mentionnés ici, ni les commentaires allant dans leur sens, il convient de reconsidérer la notion de "collaboration". Cette dernière prête aux algorithmes une volonté autonome à adhérer aux objectifs d'un acteur humain alors que la programmation implique une relation hiérarchique faite de requêtes, d'entrées et de sorties. Il s'agirait alors d'identifier les intentions, les discours, les opérations d'abstraction et les imaginaires disloqués qui s'articulent au cœur de ces images. C'est en tant que terrains d'enchevêtrements hétérogènes et de liaisons disjonctives que ces images peuvent être considérées comme dialectiques. Leurs capacités à déterritorialiser les lignes de démarcation de notre point de vue et à entrevoir un parentage paradoxal avec nos propres modalités perceptives et imaginantes en font des objets imprégnés d'un potentiel de *dessaisissement*. Le motif, la composition ou la figure familière saisis fugacement dans ces images constituent des accroches attentionnelles qui permettent de mieux nous dessaisir, et de nous laisser *saisir par l'image* dans le sens entendu par Didi-Huberman à travers son illustre relecture anhistorique de la fresque de Fra Angelico :

« Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement⁸⁴⁷ ».

Si en première instance, la peinture abstraite du haut modernisme et la photographie abstraite de la Generative Fotografie semblent répondre à leur manière au déferlement d'images mimétiques de leurs époques pour aller au-delà des enjeux de la figuration et donner à voir l'objectivité de leur medium, ces ruptures coïncident avec deux vecteurs d'abstraction à l'ère du capitalisme contemporain : celui de l'échange (qui se mondialise au cours des XIX^e et XX^e siècles) et celui de la technologie numérique (les années 1960 et 1970 voient entre autres l'apparition du microprocesseur et des premiers ordinateurs personnels). L'abstraction générative apparaît pour sa part comme une réaction aux cascades d'images en ligne qui, en dépit de leur apparente accessibilité, se retrouvent prises au piège d'une double opération d'abstraction : financière et algorithmique. De par leur bistabilité – à la fois artefacts visuels et métadonnées –, les objets visuels circulant sur les réseaux informatiques sont exploités

⁸⁴⁵ Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁴⁶ Gottfried Jäger (dir.), *Fotografie denken : Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld, Kerber, 2001, p. 8. Cité par : Marc Lenot, « Flusser et les photographes, les photographes et Flusser », *Flusser Studies*, [en ligne], n° 24, publié le décembre 2017, consulté le 11/10/2022. URL : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/marc-lenot-flusser-les-photographes-les-photographes-flusser.pdf>

⁸⁴⁷ Georges Didi-huberman, *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 25.

conjointement par un capitalisme de surveillance et un capitalisme attentionnel. Cette conjoncture tend à diriger notre perception, nous forçant à voir des fragments plutôt que des réseaux routiers d'images transcodées. Flusser estimait qu'un jeu contre les appareils étaient nécessaires pour résister à la programmation automatisée de nos sociétés post-historiques⁸⁴⁸. Par des stratégies couplant *résistance* et *coopération*, *dissonance* et *ressemblance*, *distraktion* et *fascination*, l'abstraction générative se situe dans un mouvement insoluble. Elle cherche à la fois à capter notre attention et à nous en dessaisir. Elle engendre une modalité attentionnelle – déjà explorée par la *Gestalttheorie* – nous faisant osciller d'un détail à un ensemble. En générant ainsi une concaténation de nos amas visuels numériques, elle trace de potentielles constellations et installe les bases d'une conversation, si ce n'est une relation empathique, avec cette masse. Plutôt qu'un révélateur de ce monde "abstrait" par la machine, l'abstraction générative pourrait être considérée pour son rôle de *médiateur* renvoyant les opérations internes de la boîte noire à la *phantasia* humaine. La puissance transgressive de cette forme esthétique résiderait avant tout dans notre capacité à appréhender ces images depuis les logiques propres à ces deux intériorités.

Conclusion intermédiaire

Alors que l'analyse critique du *flux d'images* a permis de reformuler leur circulation sous le motif de la *cascade* et que l'analogie de la fleur a inspiré le modèle de la *pollinisation des images*, c'est principalement la théorie de l'*immédiatité* qui a irrigué les réflexions développées dans cette partie. Il semblerait donc que nous occupions, en tant que regardeurs, le même *terrain* que les images, et qu'elles se meuvent autant à travers nous que nous circulons au milieu d'elles. Ce changement de cadre épistémologique permet de négocier d'autres rapports aux grands ensembles d'objets visuels. Par la pratique du montage, de la dérive ou encore de la micro-histoire, chercheurs, artistes, et en réalité n'importe quels regardeurs, sont capables de naviguer sans nécessairement se laisser englober par la masse, sans succomber à l'injonction de l'exhaustivité et de l'épuisement. Par ailleurs, le *mutualisme* entre regardeur et image ne minore pas le rôle fondamental que jouent les infrastructures du visuel, les régimes médiatiques, les politiques de vision et les systèmes de signification, il les inclut mais demande de considérer la qualité latente de chaque opération imageante selon leurs propres circonstances. L'image est, comme la fleur, du domaine du *vivant*, sa morphogenèse ne peut donc pas être surdéterminée. Bien que nous ayons relevé un élan d'arraisonnement dû à des technologies spéculatives – notamment les réseaux de neurones – développées par des entreprises pour qui la latence constitue une ressource sémantique et économique à exploiter. Heureusement, une forme de jeu télématique est toujours possible afin de préserver le champ de l'image latente, il demande peut-être d'apprendre à jouer à la fois *avec* et *contre* les programmes.

⁸⁴⁸ Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 84.

Partie II. **“Femme-
enfant” :**
instabilité,
agentivité,
viscosité

« "Donc, après tout, je n'ai pas rêvé, se dit-elle, à moins que...
à moins que nous fassions tous partie du même rêve.
Seulement, j'espère que c'est *mon rêve*, et non celui du Roi Rouge !
Je n'aimerais pas appartenir au rêve d'une autre personne,
continua-t-elle d'un ton plutôt chagrin.
J'ai grande envie d'aller le réveiller et de voir ce qui arrivera !"⁸⁴⁹ »

Alice, *De l'autre côté du miroir*

En 1975, le photographe new-yorkais Garry Gross réalise une série photographique intitulée *The Woman in the Child* avec pour ambition de révéler la féminité des jeunes filles prépubères. Parmi cette série, plusieurs portraits érotiques mettent en scène la future star américaine Brooke Shields, alors âgée de 10 ans, dans une baignoire, maquillée, le corps nu et huilé. La jeune mannequin est prise en photo à la demande de sa mère, Teri Shields, pour Playboy Press. La mère signe alors un contrat avec le photographe, lui cédant les droits d'exploitation des photos de sa fille. Celles-ci sont publiées dans *Little Women*, un livre de photographies de Garry Gross et *Sugar and Spice*, un magazine du groupe Playboy, puis exposées à New York. En 1978, à l'occasion de la sortie de *Pretty Baby (La Petite)*, un long-métrage de Louis Malle dans lequel Brooke Shields interprète une jeune prostituée vivant dans un bordel, la série réapparaît dans le magazine français *Photo*, en faisant même la une. Alors que la carrière de l'actrice est lancée, Teri Shields intente un procès à Garry Gross en 1981, estimant que l'exploitation de la série met en danger la réputation de sa fille. Après plusieurs recours, Gross conserve ses droits mais perd beaucoup d'argent dans les procédures et voit sa propre réputation artistique ternie par le scandale. C'est peut-être ce qui le pousse à autoriser Richard Prince à rephotographier l'un de ces clichés en 1992 afin de produire une nouvelle œuvre intitulée *Spiritual America*. Dans sa logique d'appropriation "sans permis", Prince détourne le titre d'une photographie d'Alfred Stieglitz datant de 1923 qui représente l'entrejambe d'un cheval harnaché et castré. En citant une œuvre proposant un tel commentaire ironique sur la culture et l'idéologie étasuniennes, Prince poursuit son exploration des contradictions américaines et de l'imaginaire véhiculé par sa culture visuelle. Alors que l'œuvre lance la carrière professionnelle de Prince, la photographie originale continue à être exposée sans poser de problèmes jusqu'à ce qu'elle soit présentée dans « Présumés innocents » en 2000 au CAPC de Bordeaux. Cette exposition est à l'origine d'un scandale puisque le directeur du lieu et les commissaires sont attaqués en justice par l'association de protection de l'enfance la Mouette, pour atteinte à la dignité de l'enfant et pornographie. Dans ce contexte, il est envisagé de retirer de l'exposition la photographie de Gross ainsi que d'autres œuvres. Si la procédure judiciaire se conclut par un non-lieu, on peut reconnaître qu'elle a

⁸⁴⁹ « "So I wasn't dreaming, after all," she said to herself, "unless – unless we're all part of the same dream. Only I do hope it's my dream, and not the Red King's! I don't like belonging to another person's dream," she went on in a rather complaining tone: "I've a great mind to go and wake him, and see what happens!" ».

Lewis Carroll, « C'est ma propre invention », dans *Alice au pays des merveilles*, suivi de *De l'autre côté du miroir*, (titres originaux : *Alice's Adventures in Wonderland / Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1865 / 1871), Paris, Club des Libraires de France, 1955, trad. de l'anglais par A. Bay, p. 349-350.

durablement marqué le monde de l'art. En 2009, lors de l'exposition « Pop life » à la Tate Modern de Londres, la version de Prince est jugée de nature délictuelle par la Metropolitan Police Service Obscene Publication Unit en raison de son caractère pédopornographique. En conséquence, des mesures de précaution sont prises. Elle est remplacée par une autre œuvre jugée moins "problématique" – une relecture intitulée *Spiritual America IV* et réalisée en 2005 avec le consentement de Brooke Shields, devenue adulte – et le catalogue reproduisant l'œuvre est interdit à la vente⁸⁵⁰.

Cet historique permet de cristalliser les problématiques traitées au sein de la partie suivante dans la mesure où il dessine l'itinéraire emprunté par l'image d'une personne assignée à l'archétype de la "femme-enfant". En effet, c'est d'abord l'analogie de l'image en tant que jeune femme qui sera éprouvée dans la Partie II. Les forces à l'œuvre dans la circulation – incluant des moments d'arrêt – du signe visuel créé par Garry Gross sont de différentes natures et parfois en conflit. Certaines semblent motivées par la création artistique, des critères de "beauté", des statuts judiciaires⁸⁵¹, des fantasmes à peine cachés⁸⁵², un esprit critique, une recherche de bénéfices économiques ou de notoriété, des critères moraux, ou encore l'espoir d'une dignité retrouvée. Dans son article publié la même année que la séance photo à l'origine des controverses et intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey explique le régime visuel propre au cinéma narratif dominant en Occident – à l'époque de la rédaction de l'article, il faut le souligner – par une séparation entre l'*actif* et le *passif* attribués par défaut au *masculin* pour le premier et au *féminin* pour le second⁸⁵³. Selon elle, ce modèle participe à la construction d'un regard structuré sur un rapport de domination entre l'homme qui *regarde* et la femme qui est *regardée*⁸⁵⁴. Alors que l'autrice articule des outils théoriques propres à la psychanalyse et à la théorie marxiste (voyeurisme, fétichisme, scopophilie) afin d'étudier des objets cinématographiques, je proposerai d'examiner la *capacité d'agir* prêtée aux images à partir d'un état des lieux de différentes théories sur l'*agentivité*, la *performativité* ou encore la *puissance* des images développées en anthropologie de l'art et des images, mais qui se trouvent également au cœur des études visuelles. Pour ce faire, j'évaluerai la pertinence d'une analogie qui traite les images non seulement comme des entités assujetties à

⁸⁵⁰ Lire à ce sujet : Harry Bellet, Michel Guerrin, « L'art rattrapé par la peur de la pédophilie : Une œuvre censurée à Londres ; des mesures draconiennes prises à Paris pour la FIAC », *Le Monde*, [en ligne], publié le 21/10/2009, consulté le 06/07/2023. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/10/21/l-art-rattrape-par-la-peur-de-la-pedophilie_1256788_3246.html

⁸⁵¹ En 1981, le juge Edward Greenfield déboute Teri Shields dans son procès contre Garry Gross et déclare que les photos ne sont « ni des clichés pornographiques ni des photos de nus » et qu'elles « n'ont aucun attrait érotique, si ce n'est pour les esprits éventuellement pervers ». Il se prononce également sur le rôle de la mère qui essayerait selon lui « d'engendrer une image [de la jeune actrice] qui soit sexuellement provocante et excitante, tout en essayant de préserver son innocence ».

Auteur inconnu, *The Daily News Leader*, [en ligne], 11 novembre 1981, consulté le 24/04/2024, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 6. URL : <https://www.newspapers.com/article/the-daily-news-leader/29440388/>

⁸⁵² Dans un article publié en 1999, le journaliste Ronald Jones relate la fascination qu'éprouve Garry Gross pour une jeune fille de quatre ans alors qu'elle lui demandait quelque chose « avec un certain flirt, une certaine coquetterie ».

Ronald Jones, « The Problematic Photography of Garry Gross », *Frieze*, [en ligne], n° 44, publié le 01/01/1999, consulté le 24/04/2024. URL : <https://www.frieze.com/article/garry-gross-american-fine-arts-1999-review>

⁸⁵³ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Oxford Journals*, vol. 16, n° 3, automne 1975.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

des logiques genrées et sexistes mais aussi selon les qualités assignées à une catégorie sociale bien particulière, celle des jeunes femmes. Car, au-delà d'un objet passif, les images ne seraient-elles pas exploitées en tant qu'entités malléables, capables de s'adapter à une variété de discours, de récits et de régimes ? Leur caractère transitoire et inachevé n'est-il pas considéré comme une commodité précieuse dans notre économie du visuel, à l'image de la jeunesse des femmes-enfants ? Par une étude de l'évolution des pratiques d'appropriation visuelle dans l'art et les milieux amateurs, j'interrogerai alors la valeur que revêt la latence en tant que promesse de futurs toujours ouverts. Je me concentrerai sur le rôle que joue de véritables jeunes femmes au sein des processus d'appropriations car, par un principe de réversibilité, si les images sont comprises comme des femmes-enfants, qu'en est-il des femmes-enfants traitées comme des images ? Et, pour ne pas prolonger des formes de confiscation ou d'orchestration de la parole, je déploierai l'image latente en tant qu'outil théorique capable d'être associé à des formes de *contre-discours* ou de *contre-visualité*. En effet, si les images sont envisagées comme des surfaces passives de projection de désirs, comment pouvons-nous imaginer une théorie de la puissance des images qui ne se réduirait pas à "parler au nom des images" ? Enfin, l'analogie de la "femme-enfant" sera progressivement déviée afin de questionner des parallèles possibles avec d'autres formes de vie de nature hybride telles que le mutant et l'*alien*.

II.1. Les pratiques d'appropriation à l'aune de l'image latente

II.1.a. Avant la décennie 1990 : une question moderne ?

Les pratiques de montage, collage, citation, emprunt, reprise, appropriation, remploi, *found footage*, échantillonnage, recombinaison, *mashup*, remix, variation ou encore détournement constituent autant de potentiels outils d'enquête par la manipulation du visuel. Ces formes d'assemblages ne se limitent pas à l'iconologie warburgienne, aux atlas iconographiques ou encore à certaines œuvres filmiques d'avant-garde (citons parmi tant d'autres : Adrian Brunel, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Bruce Conner, Ken Jacobs, Stan Brakhage, Morgan Fisher, Harun Farocki, Cécile Fontaine, Peter Tscherkassky, Bill Morrison, Courtney Stephens, Jennifer Proctor, Salise Hughes...). On pourrait même étendre la reprise au procédé filmique lui-même. Christa Blümlinger suggère que « la reprise des images – comme répétition et processus mémorial – est déjà contenue en germe dans l'acte même du montage⁸⁵⁵ » alors que « l'histoire du réarrangement filmique est-elle aussi vieille que le cinéma⁸⁵⁶ ». On sait aussi que les pratiques d'appropriation existent depuis longtemps en art – la citation est même considérée comme « une des principales constituantes de l'histoire de l'art⁸⁵⁷ » selon l'historien de l'art Guillaume Le Gall – et que le collage doit beaucoup à la littérature. Georges

⁸⁵⁵ Christa Blümlinger, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁵⁶ L'auteur fait ici référence à l'étude historique de Jay Leda. *Ibid.*, p. 19.

⁸⁵⁷ Guillaume Le Gall, « Une persistance photographique, préambule », *Les carnets du BAL*, n° 5 « La persistance des images », Guillaume Le Gall (dir.), Paris / Paris / Paris-La Défense, LE BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2014, p. 18.

Braque et Pablo Picasso expérimentent le procédé des *papiers collés* dès 1912 alors que les *collages dadaïstes* suivent de près. Bien avant cela, et avant le surréalisme, le Comte de Lautréamont, avec *Les Chants de Maldoror* (1869), s'adonne déjà au *collage littéraire*, expérimenté par la suite sous la forme du *cut-up* par William S. Burroughs et les auteurs de la Beat Generation qui redécouvrent cette technique à partir du travail de l'artiste et poète Brion Gysin à la fin des années 1950. Les artistes du Pop Art (Richard Hamilton, Roy Lichtenstein...), du Nouveau Réalisme (Jacques Villeglé, Martial Raysse...) leur emboîtent rapidement le pas, sans oublier les détournements situationnistes (Guy Debord, Gill Wolman), jusqu'aux artistes de The Pictures Generation et de l'Appropriation Art. Les *ready-mades* de Marcel Duchamp, et plus largement ses positions théoriques et esthétiques, sont, par le rôle déterminant dans la théorie et l'ontologie de l'art, régulièrement qualifiés de "paradigmatiques" et Duchamp intronisé au rang de « premier des appropriationnistes⁸⁵⁸ ». L'art antérieur à la décennie 1990 est parsemé de diverses pratiques d'appropriation. Ces dernières incarnent et témoignent de théories mais aussi de débats ambivalents, complexes, qui semblent converger vers les discussions autour de la modernité, de la post-modernité, des avant-gardes artistiques, et plus précisément sur l'auteur et l'originalité – pour lesquels Roland Barthes avec *Le mort de l'auteur* (1967) et Michel Foucault avec *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (1969) sont souvent cités en tant que pierres angulaires – ou encore l'intertextualité. Bien sûr, ces pratiques ne peuvent être résumées et essentialisées lapidièrement. Je ne cherche pas non plus à les cartographier, ni à les lister ou à les historiciser. Malgré leurs différences et incompatibilités manifestes, elles paraissent démontrer la volonté de composer une œuvre *nouvelle* à partir d'un assemblage de matériaux préexistants – trouvés, empruntés, volés, détournés, cités ou copiés –, tirés parfois de sources plurielles reconnaissables dans la *forme finale*. Leur programme esthétique – qu'il soit en germe ou clairement affirmé – peut nous renseigner sur les moyens détournés de l'art pour nous faire entrapercevoir une image latente en établissant des connexions avec d'autres productions, parfois même des sphères médiatiques normalement éloignées ou en apparence disjointes. Ces formes d'appropriation ne génèrent pas une continuité homogène ou un principe d'équivalence entre des matériaux, des figures, des motifs, des discours ou des temporalités disparates mais instaurent un *précédent* dans un enchaînement de mutations, défaisant ainsi le mythe de l'*autopoïesis* artistique. Pour le formuler autrement : s'il y avait *quelque chose* avant, pourquoi ne pourrait-il pas y avoir par extension *quelque chose* après ? Les matériaux de seconde main creusent dans leurs sillons une profondeur qui précipite l'action de créer et celle de regarder dans un mouvement de *migration continue*, sinon en *réserve*.

Le concept d'« image dialectique » développé par Walter Benjamin puis Georges Didi-Huberman permet de comprendre ce phénomène. Pour Benjamin, une image dialectique est « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation⁸⁵⁹ ». C'est-à-dire une image « authentiquement historique[s]⁸⁶⁰ » car elle parvient à la *lisibilité* à une époque déterminée. Cela signifie que l'image est à l'arrêt et qu'elle subit une *relance dialectique* lorsqu'elle est lue dans le *Maintenant*. Pour Didi-Huberman, cette image réunit des *modalités ontologiques contradictoires* : elle montre la *présence* (ce qui persiste) et relève de

⁸⁵⁸ Françoise Gaillard, « Quand copier c'est créer », *Médium*, n° 32-33, 3 | 2012, p. 393.

⁸⁵⁹ Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIX^e siècle : Le livre des Passages*, op. cit.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

la *représentation* (le devenir de ce qui change), elle est *immobilité* et *mouvement*⁸⁶¹. En ce sens, l'image d'art est purement dialectique, elle est capable d'articuler des temporalités paradoxales par un processus de montage, démontage et remontage à la fois concret et théorique, visuel et temporel⁸⁶². Ce remontage de l'histoire montre l'histoire en mouvement⁸⁶³. L'image dialectique est donc un vecteur de *survivance* (*Nachleben*), concept travaillé par Benjamin et Didi-Huberman mais également par Warburg : certaines traces du passé survivent, persistent par un travail de convocation, de reconstruction depuis le présent⁸⁶⁴. Que quelque chose du passé subsiste dans le seuil de l'image, nous n'avons pas de peine à l'envisager dans les procédés d'appropriation, or il est plus difficile d'imaginer que l'image soit un *passage* qui augure quelque chose qui n'est pas encore là. L'image « délivre des symptômes⁸⁶⁵ » et « ouvre le temps⁸⁶⁶ », écrit Didi-Huberman. Il s'appuie sur les Annonciations de la peinture religieuse pour formuler une *image-symptôme* qui serait un espace augural, un symptôme qui ouvre le temps et annonce ce qui n'est pas encore visible⁸⁶⁷. Benjamin, et dans son sillage Didi-Huberman, se concentrent sur le travail de montage de l'historien et celui amorcé par toute image d'art. Il est donc naturel de se demander ce que l'appropriation artistique pourrait nous apprendre de l'image latente que l'image dialectique et l'image-symptôme ne permettent déjà de formuler ?

Les pratiques d'appropriation rapidement évoquées ici, bien qu'impossibles à généraliser, demandent à leur observateur de prendre conscience d'une circulation transmédiatique des images, à condition que les matériaux de seconde main soient identifiables en tant que tels. Elles permettent également de voir les images dans un glissement de contexte et de repenser l'agencement du regard grâce à l'espace-temps étiré de la *redite*. Pour le dire d'un trait, en prenant conscience du degré d'emprunt, de reprise ou de variation inhérent à toute image, l'observateur gagne en distance critique pour appréhender ce qu'il a sous les yeux mais aussi l'opération imageante qu'initie son regard. En tant que formes de *remédiation*, elles mettent en abyme l'imagerie. En effet, elles favorisent une dialectique visuelle et temporelle de différents ordres : *intra-icônique* – l'image consiste en un télescopage entre différents matériaux visuels⁸⁶⁸ –, *extra-visuel* – par un effet de montage, tout contenu *visuel* tend vers l'*imageable*⁸⁶⁹ – et *inter-*

⁸⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit., p. 115.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 126-127.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 119-121.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ Même si l'image résultant d'une démarche d'appropriation ne se compose que d'un seul matériau visuel, tel les *Warhol Flowers* d'Elaine Sturtevant déjà abordées dans la Partie I, elle renvoie formellement à son "original" à la fois absent et présent, générant ainsi un dialogue visuel.

⁸⁶⁹ Les pratiques d'appropriation, et plus spécifiquement de montage, ont le potentiel d'*imager le visuel*. Christa Blümlinger démontre par exemple comment Harun Farocki monte des images techniques ou opératoires produites par des dispositifs techniques (enregistrements de surveillance, imagerie militaire ou publicitaire) afin de réaliser des films ou des installations vidéo « métacritiques », notamment dans son analyse de *Je croyais voir des prisonniers* (2000) : « Les images "trouvées" sont extraites de leur agencement technique d'origine et servent ici aussi de matériau à une construction nouvelle. [...] Un dispositif visuel se trouve ainsi transposé dans un autre, pour être relu et revu sous un jour nouveau. Plusieurs images, plusieurs dispositifs visuels produits indépendamment les uns des autres sont mis en

actant – la rencontre entre le sujet *regardeur* et le sujet *image* est ici démultipliée, elle ne s’organise plus seulement en un duo mais peut inclure de multiples actants. Il s’agit ainsi d’une manière d’introduire de la latence en cascade par référence à des fragments survivants du passé mais aussi par la déconstruction de l’idée d’une unité homogène de l’image. Si l’appropriation nous fait pressentir la latence d’une image, ce n’est pas par un principe de continuité linéaire et surdéterminée mais par le bouillonnement instable animant toute image, sa nécessité de circuler, ses « *processus anticipateurs*⁸⁷⁰ ». L’image est donc *plastique*, non pas dans une conception esthétique mais premièrement dans un sens *matériel* : plutôt qu’un objet figé, elle est une consistance malléable qu’il est possible de modeler, et secondement dans le sens du substantif “plasticité” employé en *biologie* : c’est-à-dire l’amplitude de variation associable à un trait concernant un individu ou une population dans un contexte voire une multitude de contextes. On peut ainsi se demander, à partir d’une image : Quelles combinaisons sont encore imaginables ? Quels chocs sémantiques ? Quelles charges iconiques en jachère ?

À l’occasion d’un exercice de redéfinition des spécificités du médium, l’historien et philosophe de l’art Tomasz Załuski s’empare de la conception philosophique de la *plasticité* neuronale propre au cerveau proposée par Catherine Malabou dans l’ouvrage *Que faire de notre cerveau ?*, paru en 2004. La philosophe y formule la *plasticité* comme étant avant tout l’antonyme de la *rigidité*⁸⁷¹. Elle permet de désigner d’une part la capacité de *recevoir* la forme et d’autre part celle de la *donner*, mais plus encore celle d’*anéantir* la forme qu’elle pourrait recevoir ou donner⁸⁷². Załuski détourne cette conception pour expliquer la spécificité du médium par sa transmédiatité inhérente, soit « sa capacité à être “re-médiée” à travers différents usages⁸⁷³ ». Par ailleurs, il adhère aux avertissements de Malabou qui insiste sur les limites de la plasticité. Elle rappelle que le matériau plastique conserve malgré tout une empreinte⁸⁷⁴. Il ne s’agit donc pas d’assimiler la plasticité à une « modifiabilité infinie⁸⁷⁵ » mais plutôt de signifier « une possibilité de déplacer ou de transformer la marque ou l’empreinte, de changer de détermination en quelque sorte⁸⁷⁶ ». Concevoir les images par leur plasticité nous demande en conséquence de problématiser la latitude qui leur permet de varier, c’est-à-dire la spécificité propre à l’image – et non plus au médium – qui la rend indéterminable. Plutôt que désigner la somme de ses possibles variants, il s’agit d’affirmer l’amplitude de ses variations, une amplitude irréductible à tout calcul ou anticipation. La plasticité de l’image – et non pas de l’objet visuel – lui permet d’être toujours autre chose que l’image qui venait avant elle et de résister à celle que nous souhaitons qu’elle devienne. Elle instaure une chance pour un nouvel agencement malgré l’empreinte qu’elle porte encore en elle, celle de ses précédentes variations.

présence ».

Christa Blümlinger, *op. cit.*, p. 334.

⁸⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 220.

⁸⁷¹ Catherine Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, (2004), 2011, p. 43-44. Citée par : Tomasz Załuski, « La spécificité plastique : Les pratiques médiatiques de la néo-avant-garde polonaise des années 1970 et 1980 », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, *op. cit.*, trad. du polonais par K. Kowalik, révisé par L. Dryansky, p. 250-251.

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ Tomasz Załuski, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁷⁴ Catherine Malabou, *op. cit.*, p. 61-62. Citée par : Tomasz Załuski, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ *Ibid.*

Peut-être même qu'elle constitue les conditions de sa circulation, non pas en tant qu'artefact mais bien en tant qu'image capable d'excéder son contexte culturel précédent, de s'adapter, d'évoluer en fonction de régimes de mutation, c'est-à-dire de changements dans l'organisation de son milieu.

Il nous faut pourtant revenir à l'intervention plastique sur la matière car, en tant que donnée possible de l'opération imageante, elle est aussi à prendre en considération dans cette plasticité de l'image. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la pratique du collage et du montage n'est pas historiquement l'apanage de l'avant-garde moderniste ou d'historiens. Dans un ouvrage collectif paru en 2009 *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* et en parallèle d'une exposition au Art Institute of Chicago, l'historienne de l'art britannique Elizabeth Siegel éclaire d'une nouvelle lumière cette généalogie. Elle accorde une attention à un phénomène social jusqu'alors peu considéré : dès les années 1860, les membres de l'aristocratie anglaise, en majorité des femmes, réalisent des albums de photocollages à partir de cartes de visite – qu'il est de rigueur de collecter – découpées et juxtaposées au sein de scènes peintes à l'aquarelle ↪Fig 90. Inventives, étranges, pleines d'humour et d'esprit, ces images sont irrévérencieuses et se jouent aussi bien des conventions de la société victorienne que de celles encore récentes de la photographie⁸⁷⁷. Patrizia Di Bello, historienne de la photographie et contributrice de l'ouvrage, remarque que les femmes de la bourgeoisie, bien qu'elles apprirent les arts du dessin, de l'aquarelle ou encore de la découpe de papier, ne disposaient pas d'un espace pour exprimer ces compétences⁸⁷⁸. Plus qu'un passe-temps permis par un statut social élevé impliquant un temps libre important, un accès à une éducation artistique et des ressources financières permettant de découper en morceaux des cartes de visites pour le plaisir, il s'agit aussi d'un moyen d'exhiber son rang, de développer des liens sociaux, et même de flirter – à travers les situations dépeintes ou simplement en tant que prétexte pour des moments d'échange rapprochés autour d'un album⁸⁷⁹. Di Bello décrit les albums réalisés comme une « devise sociale⁸⁸⁰ » et souligne l'agentivité que cette pratique confère aux femmes. En effet, celles-ci se mettaient souvent en scène avec d'autres individus. Elles disposaient alors d'un certain degré de contrôle dans les intrigues ainsi représentées mais également par rapport aux portraits qu'elles se permettaient de manipuler⁸⁸¹. Toutefois, il ne faudrait pas entretenir une vision édulcorée et exclusivement émancipatrice de cette pratique puisqu'elle servait aussi « à souligner la manière dont les gens étaient censés se situer et se relier à travers le tissu et les structures de la société à une époque de changement et d'incertitude provoqués par un afflux de nouveaux biens et d'argent, ainsi que par des groupes de personnes grimpaient dans l'échelle sociale⁸⁸² ». Ces

⁸⁷⁷ Elizabeth Siegel (dir.), *Playing with Pictures: the Art of Victorian Photocollage*, Chicago / New Haven / Londres, The Art Institute of Chicago / Yale University Press, 2009.

⁸⁷⁸ Patrizia Di Bello, « Photocollage, Fun and Flirtations », dans *Playing with Pictures: the Art of Victorian Photocollage*, Elizabeth Siegel (dir.), *op. cit.*, p. 49-50.

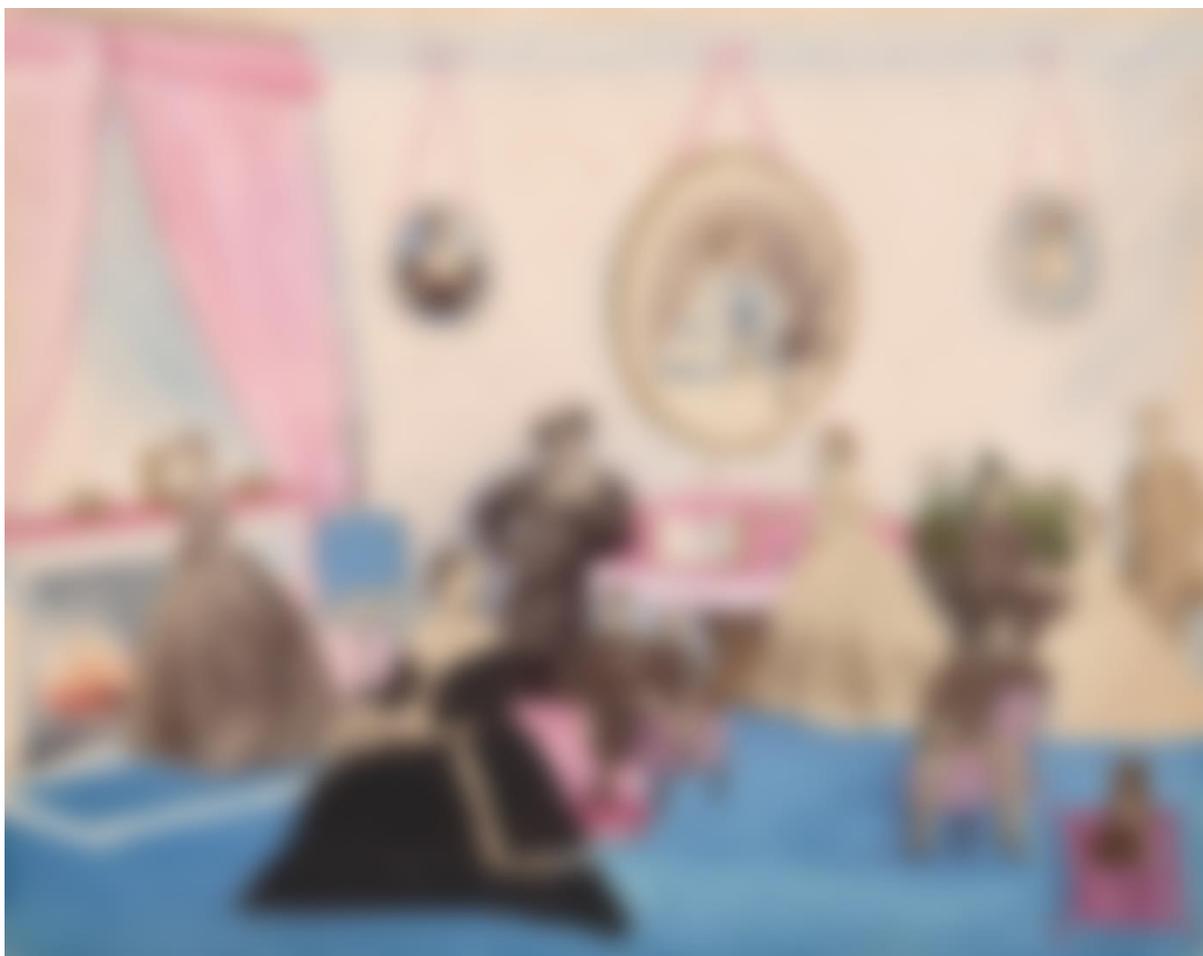
⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 49-60.

⁸⁸⁰ Patrizia Di Bello citée par : Holly Williams, « The surprising ways that Victorians flirted », *bbc.com*, [en ligne], publié le 17/01/2022, consulté le 27/06/2023. URL : <https://www.bbc.com/culture/article/20220114-the-surprising-ways-that-victorians-flirted>

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² « *to emphasize how people were supposed to be situated and connected through the fabric and structures of Society at a time of change and uncertainty brought about by an influx of new goods and money, as well as groups of people climbing the social ladder* ».

photocollages permettaient notamment à leurs autrices et auteurs de redonner à la photographie un caractère élitiste, puisque cette technologie s'était répandue parmi les classes inférieures, sa manipulation physique (découpage, collage, aquarelle, dessin) par une classe supérieure disposant du temps et de l'éducation nécessaires lui rendait une certaine préciosité⁸⁸³. Parfois cryptiques, ces albums étaient voués à être partagés et commentés dans les salons victoriens. Leur fonction était avant tout sociale, Di Bello les présente même en tant que « réseaux sociaux de l'époque⁸⁸⁴ ». Cela semble évident de nos jours, mais ce type de détournement d'images, bien que circonscrit à une classe sociale, excède les enjeux artistiques. Ces femmes se sont emparées d'un média, la carte de visite, afin d'explorer d'autres modes de circulation des images au sein de son économie. Elles ont entrevu la plasticité et la potentialité en chaîne de ces images.



↳ Figure 90 Mary Georgiana Caroline, dite « Lady Filmer », *Lady Filmer in her Drawing Room*, 1863-1868

Tirages sur papier albuminé, collage et aquarelle

Image : 22.5 × 28.2 cm ; Montage : 36.9 × 42.8 cm

Grâce aux dons antérieurs de Mme Jack Diamond et de Michael Glicker

Patrizia Di Bello, « Photocollage, Fun and Flirtations », dans *Playing with Pictures: the Art of Victorian Photocollage*, Elizabeth Siegel (dir.), *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 52.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 50-51.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

Mon objectif n'est pas ici d'établir une rectification quant à l'origine historique du collage. En effet, les conditions sociales de production, de diffusion et de réception, ainsi que l'économie de ces photocollages ne sont pas comparables au programme esthétique des avant-gardes modernes à qui la paternité du collage est traditionnellement concédée, bien que leurs « régime[s] esthétique[s]⁸⁸⁵ » mériteraient certainement d'être rapprochés. De plus, le concept d'*originalité* a depuis longtemps été détrôné de la place centrale qu'il occupait dans l'histoire de l'art, notamment grâce à Rosalind Krauss et sa théorie perméable à la sémiologie, à la linguistique et au structuralisme. Dans son ouvrage de référence *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, la critique et historienne de l'art new-yorkaise démontre comment l'*originalité*, dans sa dimension *originelle*⁸⁸⁶, est mobilisée par les discours avant-gardistes – aussi bien ceux des artistes que des musées et des historiens – en tant qu'argument d'autorité⁸⁸⁷. Au fil de nombreuses études d'objets d'art, particulièrement attentives aux qualités matérielles, elle pointe tout un pan impensé par la rhétorique moderniste. Le multiple, le reproductible, le frauduleux et la copie ont été refoulés afin de valoriser leurs contreparties : le singulier, l'unique, l'authentique et l'original⁸⁸⁸. Dans le même ouvrage et à travers l'exemple de *Northanger Abbey*, roman de Jane Austen publié en 1817, l'autrice précise : « l'idée qu'une copie gît toujours déjà au cœur même de l'original était beaucoup plus acceptable au tout début du XIX^e siècle⁸⁸⁹ ». Pour Krauss, la définition du « pittoresque » propre au XIX^e siècle permet de faire cohabiter deux sens normalement incompatibles, le singulier et le stéréotypé⁸⁹⁰. Elle explicite comment le *paysage* est d'abord perçu en tant que *tableau*, c'est-à-dire en fonction de codes esthétiques propres à un genre pictural donné⁸⁹¹. Ainsi, pour que le spectateur reconnaisse la singularité d'un paysage, il doit se conformer à un exemple antérieur⁸⁹². Il semble que ce système dialectique soit également à l'œuvre dans la pratique du photocollage victorien. Le sens singulier produit par ces images repose pleinement sur un système d'associations entre de multiples signes culturels et visuels identifiables en tant que tels par leurs destinataires, à savoir des membres de la même classe sociale. De fait, les créateurs de ces albums piochent allègrement dans une culture visuelle victorienne partagée par la classe supérieure : caricatures (magazine satirique *Punch*...), iconographies tirées de manuels d'histoire naturelle (tropes spécistes de Charles Darwin...), littérature pour enfants (Lewis Carroll...), contes de fée (Frères Grimm, Hans Christian Andersen...), objets

⁸⁸⁵ Dans son ouvrage, *Le partage du sensible* (2004), Jacques Rancière distingue trois grands régimes occidentaux d'identification de l'art : le régime éthique, le régime poétique ou représentatif et enfin le régime esthétique. Ce dernier détermine les objets d'art en fonction de leur appartenance à un régime spécifique du sensible. Anders Fjeld synthétise ainsi la « contradiction constitutive de ce régime » : « Dans ce régime, *tout* peut en principe être art, mais rien ne garantit qu'il le soit en "propre". Le régime esthétique existe justement par ces zones grises entre l'art et la vie, ces démarcations impossibles, hanté qu'il est toujours par sa possible résorption dans la vie ordinaire ».

Anders Fjeld, « Chapitre 3 : L'égalité sensible du régime esthétique de l'art », dans *Jacques Rancière : Pratiquer l'égalité*, [en ligne], Anders Fjeld (dir.), Paris, Michalon, 2018, p. 75-108, consulté le 01/06/2023. URL : <https://www.cairn.info/jacques-ranciere--9782841868810-page-75.htm>

⁸⁸⁶ Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éditions Macula, coll. « Vues », (1985), 1993, trad. de l'anglais (américain) par J.-P. Criqui, p. 135.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 140-141.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² *Ibid.*

corporels du quotidien (éventails, ombrelles, bijoux agrémentés de portraits photographiques de proches...), ou encore écussons et même timbres⁸⁹³. Alors que la photographie, au milieu du XIX^e siècle, est encore majoritairement appréhendée dans un rapport de ressemblance avec son référent et par une stabilité iconique, ces photocollages victoriens libèrent les images photographiques de leur nécessité de représenter le réel, comme en témoigne Elizabeth Siegel :

« Le mode de visionnement opérationnel [des créateurs d'albums] aurait consisté à accueillir les contrastes, à jongler entre le réel et le fantastique, à comprendre que le sens initialement prévu pouvait être radicalement transformé dans un nouveau contexte. Si, au milieu du XIX^e siècle, la photographie était généralement considérée comme synonyme d'exactitude, de fidélité à la nature et de stabilité de la représentation, le photocollage a sapé ces valeurs jusqu'à la caricature⁸⁹⁴ ».

L'intertextualité et le système d'emprunts autant sémantiques que symboliques assumés de ces photocollages laissent entrevoir une conception et une pratique de l'image bien particulières. Tout d'abord, ces producteurs d'albums ont saisi une partie des enjeux qui allaient animer l'avant-garde moderne au siècle suivant : « l'infiltration dans l'art de matériaux produits mécaniquement ; le brassage fluide de divers media ; la convergence d'auteurs multiples ; et l'acte créatif en tant que processus de collecte et d'assemblage plutôt qu'acte originel⁸⁹⁵ ». Mais cette pratique atteste aussi d'une possible déconstruction de la conception naturaliste de la photographie et de la féminité comme le déduit Di Bello : « Dans les albums de photocollage, (...) la photographie et la féminité sont reconfigurées d'une manière qui suggère qu'elles sont des constructions culturelles plutôt que des certitudes données par la nature⁸⁹⁶ ». En tant que *stratégie visuelle*, cette pratique puise dans l'ambiguïté inhérente à la photographie et bien qu'elle sous-entende certains sens possibles à ces productions, elle ne s'appuie ni sur une réalité factuelle ni sur un reliquat émotionnel mais cultive l'indétermination⁸⁹⁷. C'est pourquoi j'avance l'hypothèse que cet usage de l'image soit nourri, informé ou encore orienté par un intérêt pour les images latentes, c'est-à-dire pour leur *force expectative*.

S'il n'est donc pas question ici de rétablir une quelconque origine du collage – bien que la réhabilitation de productions féminines et vernaculaires méconsidérées jusqu'alors soit à mon sens nécessaire –, cet épisode nous permet tout de même de déplacer les enjeux du collage d'images au-delà du paradigme moderniste et d'envisager des usages extra-artistiques. Bien entendu, je ne

⁸⁹³ « *The operative mode of viewing would have been a welcoming of contrasts, a juggling of the real and the fantastic, an understanding that the originally intended meaning could be drastically transformed in a new setting. If photography in the mid-nineteenth century was generally understood to represent accuracy, fidelity to nature, and representational stability, photocollage undermined these values to the point of caricature* ».

Elizabeth Siegel, « Society Cutups », dans *Playing with Pictures: the Art of Victorian Photocollage*, op. cit., trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 27-30.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁹⁵ « *the infiltration of mechanically produced materials into art; the fluid mixing of diverse media; the convergence of multiple authors; and the creative act as a process of collecting and assembling rather than origination* ».

Elizabeth Siegel, « Society Cutups », op. cit., trad. de l'auteur, p. 13.

⁸⁹⁶ « *In photocollage albums, however, photography and femininity are reconfigured in ways that suggest that they are cultural constructions rather than nature-given certainties* ».

Patrizia Di Bello, « Photocollage, Fun and Flirtations », op. cit., trad. de l'auteur, p. 53.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

prétends pas à une équivalence entre ces albums et, disons, les photomontages d'une artiste dadaïste comme Hannah Höch par exemple. Pourtant, le télescopage de ces pratiques situées, albums victoriens et collages modernistes, est signifiant dans le cadre de cette recherche. Celles-ci entretiennent des rapports presque antinomiques à la variation. Le collage des avant-gardes est présenté par le discours moderniste comme une unité organique autosuffisante – bien que, comme Krauss le démontre, il s'agit d'un « métalangage du visuel⁸⁹⁸ », un système signifiant dont la condition première est l'absence de référent⁸⁹⁹ – alors que la fonction sémantique du photocollage victorien repose explicitement sur ce qui lui est extérieur, sur un réseau de symboles, de valeurs et d'images restreints à une culture visuelle spécifique. En embrassant de la sorte l'hybridation, la redondance, la plasticité et le caractère contextuel de l'image, ces femmes victoriennes reconnaissent aux images aussi bien leur régime poétique que leur valeur sociale et leurs propriétés circulatoires. L'image, en tant que liaison mobile et incertaine entre différents sens, supports, contextes et observateurs, est toujours *en mouvement*. Sa circulation semble être l'une de ses conditions d'existence. Le phénomène du photocollage victorien fonctionne comme un jeu visuel collectif et relationnel – bien que circonscrit aux membres d'une seule classe –, pleinement performatif et incorporé dans le flux de l'expérience ordinaire, ce que les avant-gardes cherchaient précisément à accomplir. Ces images engagent aussi bien leurs créateurs que leurs destinataires, mais elles engagent aussi d'*autres* images – celles antérieures qu'elles convoquent et actualisent, tout comme celles qu'elles appellent –, elles sont tendues vers leur extériorité, vers ce qu'elles pourraient accomplir, vers leur *devenir*.

II.1.b. Postproduction et esthétique relationnelle

Si ma démarche n'est pas historique, un travail d'historicisation des pratiques de détournement permet de dégager certaines problématiques de l'image latente et de les resituer dans un contexte social, discursif et matériel. Il faut maintenant recentrer cet exercice sur la période propre au corpus traité dans cette recherche, c'est-à-dire entre les années 1990 et les années 2020. Comme je l'ai déjà signifié, 1989 est une année pivot dans cette recherche. Elle correspond aussi bien à la chute du mur de Berlin, à la réapparition de *Fleurs* sur Canal +, mais c'est aussi l'année durant laquelle le chercheur Tim Berners-Lee écrit sa première proposition du projet baptisé *World Wide Web* au CERN. Dès 1993, le logiciel en question est mis dans le domaine public puis sous licence libre, un acte décisif dans l'évolution de ce moyen de communication en tant que *medium* et « *nouveau média*⁹⁰⁰ », tel que le théorise Manovich. Nous verrons que cet événement est décisif pour les pratiques d'appropriation des décennies étudiées ici. Pour l'historien américain Martin Jay, les années 1990 font la part belle au détournement et à la citation⁹⁰¹. Même si ces pratiques ne sont pas étrangères au champ de l'art, c'est

⁸⁹⁸ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 194.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 190-191.

⁹⁰⁰ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, *op. cit.*

⁹⁰¹ Martin Jay, « The Uncanny Nineties », *Salmagundi*, n° 108, automne 1995. Cité par : Razmig Keucheyan, « Cartographier les *Nineties* », dans *Une histoire (critique) des années 1990 : de la fin de tout au début de quelque chose*, François Cusset (dir.), Paris, Éditions La Découverte / Éditions du Centre Pompidou, 2014, p. 117.

leur relation étroite, voire ambiguë avec les « industries culturelles » qui semble redéfinir la nature intermédiaire de ces pratiques :

« L'art n'emprunte plus seulement aux industries de propagande – publicité, télévision, cinéma, musique – il en fait lui-même désormais partie, prêtant son autorité et son authenticité au commerce mondial de la culture et du tourisme⁹⁰² ».

Le détournement s'éloignerait alors de sa portée subversive telle que théorisée par Guy Debord et Gil Wolman⁹⁰³ pour s'inscrire dans un « cannibalisme culturel⁹⁰⁴ », voire encore un « spectacle continu⁹⁰⁵ » selon le sociologue et militant franco-suisse Razmig Keucheyan. Pourtant, loin d'être une fatalité idéologique marquant les œuvres issues de cette pratique du sceau de la récupération spectaculaire et néolibérale, l'apparition de nouveaux médias et de nouveaux outils technologiques demandent de prendre en considération un paysage visuel dans lequel l'image serait par nature de « seconde main⁹⁰⁶ ».

Esthétique relationnelle (1998) et *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain* (2004) constituent alors deux jalons inévitables, tant les deux ouvrages de Nicolas Bourriaud ont pu irriguer les pratiques artistiques du paysage francophone de l'art contemporain des années 1990-2000 tout en faisant l'objet de controverses⁹⁰⁷. La thèse de *Postproduction* met en exergue l'inscription des œuvres d'art d'un groupe d'artistes soigneusement sélectionné par le critique-curateur (citons Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foster, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Pierre Joseph, entre autres) dans un « réseau de signes et de significations⁹⁰⁸ ». Selon lui, ces pratiques artistiques concordent avec l'émergence d'une « culture de l'usage ou culture de l'activité⁹⁰⁹ » qui s'opposerait à la « culture "passive"⁹¹⁰ ».

⁹⁰² Razmig Keucheyan, *op. cit.*

⁹⁰³ Guy Debord et Gil Wolman rédigent un « Mode d'emploi du détournement » publié dans la revue belge *Les Lèvres Nues* en 1956. Membres fondateurs de l'International Lettriste, les deux compères inscrivent le détournement dans une « propagande partisane », un mouvement révolutionnaire, bref une activité intrinsèquement politique et subversive. Leur texte le décrit tour à tour comme un « puissant instrument culturel au service d'une lutte des classes », un « enseignement artistique prolétarien » et une « première ébauche d'un communisme littéraire ». Les déclarations à propos du rapport aux sources originales sont volontairement radicales : « (...) il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière » ou encore « Tout peut servir ».

Guy-Ernest Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », (*Les Lèvres Nues*, n°8, mai 1956), *Sami.is.free : Bibliothèque virtuelle*, [en ligne], publié en 2002, consulté le 14/08/2023. URL : http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html

⁹⁰⁴ Razmig Keucheyan, *op. cit.*

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ Christa Blumlinger, *op. cit.*

⁹⁰⁷ À ce titre, je renvoie à ces quelques articles, symptomatiques du débat suscité par les textes de Nicolas Bourriaud : Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, vol. 110, 2004 ; Liam Gillick, « Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics" », *October*, vol. 115, hiver 2006 ; Éric Alliez, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus », *Multitudes*, [en ligne], n° 34, 2008/3, consulté le 03/06/2023, p. 121-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-121.htm> ; ainsi que l'ouvrage : Michael Corris, Charlie Gere, *Non-relational Aesthetics*, coll. « Transmission, the rules of engagement », vol. 13, Londres, Artwords Press, 2008.

⁹⁰⁸ Nicolas Bourriaud, *Postproduction : La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2004, p. 9.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁹¹⁰ *Ibid.*

Dans une lecture marxiste, Bourriaud s’empare de la culture du *sampling* et de la figure du DJ des années 1980 pour définir l’artiste de la postproduction en *remixeur* ou « sémionaute⁹¹¹ » : celui-ci produit des « parcours originaux parmi les signes⁹¹² », il « invente des protocoles d’usage pour les modes de représentation et les structures formelles existantes⁹¹³ ». Par la pratique du mixage, de l’échantillonnage, de la combinaison, du détournement, de la reprise, du remploi, ou encore de la réactivation, il *habite activement* la culture pour inventer des *scénarios alternatifs* en rupture avec les *scénarios dominants* au sein desquels nous vivons – dans lesquels l’auteur compile : pouvoir techno-marchand, médias de masse, rhétorique publicitaire, abstraction économique, division du travail, couple marié hétérosexuel, propriété privée, *copyright*, etc.⁹¹⁴ Bourriaud concède volontiers que ces stratégies sont héritées des avant-gardes historiques, toutefois, l’objectif n’est plus le même, il ne s’agit pas de dissoudre l’art mais bien de faire un usage transformateur des formes⁹¹⁵, de générer un « *communisme des formes*⁹¹⁶ ». Son constat est le suivant : la surproduction culturelle et l’inflation des images ne sont pas à considérer en tant que problèmes mais comme des répertoires de formes, de signes et d’images, ils composent un « écosystème culturel⁹¹⁷ » dans lequel l’artiste sémionaute s’insère⁹¹⁸. Les productions de ce dernier sont aussi incorporées à cet écosystème, elles prennent place dans les plis de notre environnement quotidien pour venir le subvertir⁹¹⁹. Toutefois, selon Bourriaud, cette action dépend pleinement du spectateur. La culture de l’usage qu’il s’efforce à décrire est aussi le résultat d’une évolution du *consommateur* ; le *récepteur passif* caractéristique des années 1980 se serait mué en un « consommateur intelligent et potentiellement subversif : l’usager des formes⁹²⁰ » durant les années 1990. Ainsi, le sens de cette culture de l’usage « naît d’une collaboration, d’une négociation entre l’artiste et celui qui vient la [l’œuvre d’art] regarder⁹²¹ ». Et c’est à cet endroit où la théorie fait mouche dans la perspective de l’image latente. Pour Bourriaud, nous évoluons dans « un réseau de formes contigües qui s’emboîtent à l’infini⁹²² », ainsi tout peut servir, tout peut être prolongé, tout peut devenir le sujet d’une œuvre, tout peut être réactivé par un consommateur futur. La culture de l’usage est « génératrice de comportements et de réemplois potentiels⁹²³ ». L’art de la postproduction fonctionnerait alors comme une *relance* qui mettrait en place les conditions nécessaires à l’émergence de scénarios alternatifs, à d’autres usages du monde et parfois à la mobilisation d’images latentes. Ces propositions doivent cependant être saisies, activées, développées par le spectateur-consommateur, qui jugera la valeur des relations qu’elles produisent au sein de l’écosystème culturel⁹²⁴. Elles « incitent

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 33, 41, 92.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁹²² *Ibid.*, p. 35.

⁹²³ *Ibid.*, p. 12.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 92-93.

à considérer la culture mondiale comme une boîte à outils, comme un espace narratif ouvert, plutôt que comme un récit univoque et une gamme de produits⁹²⁵ ». Dans cette perspective, tout peut être sujet au emploi, et l'art fonctionne comme un « contre-pouvoir » capable de générer des « contre-images »⁹²⁶. Cet engouement est sans doute le corrélat des cultures du *sampling* et du libre partage du web qui sont encore, dans les années 1990 et 2000, auréolées d'un potentiel subversif, susceptibles de fédérer des communautés autour de nouveaux *communs*⁹²⁷. La latence est ainsi évaluée à l'aune de l'activité qu'elle entraîne chez celui qui sait la voir, et en *faire usage*. Si l'on suit la thèse de Bourriaud, elle semble donc nécessairement constituer un contre-pouvoir parce qu'elle brise l'état de passivité générale qui serait celui du spectateur. Toute promesse d'une activité vaudrait forcément mieux que l'impuissance imposée par les récits dominants. Et l'art serait par essence l'occasion d'une émancipation.

La pertinence du discours de Bourriaud souffrira inévitablement de toute entreprise de réactualisation, particulièrement à la lumière des transformations profondes de la culture numérique survenues depuis la fin des années 2000. Les théories de l'esthétique relationnelle et de la post-production – et par extension, les pratiques artistiques qui les constituent – se sont développées dans un contexte historique, intellectuel et médiatique spécifique. Bien évidemment, ni les artistes, ni les critiques ne pouvaient prévoir les mutations en cours des cultures médiatique et numérique, notamment la régulation et le compartimentage d'Internet, ainsi que son accaparement par quelques grands acteurs privés. Les artistes de l'esthétique relationnelle sont en majorité issus d'une génération témoin de l'émergence du numérique et de "nouveaux médias" dont les modèles de communication réorganisent nos interactions sociales. Tous les artistes évoqués jusqu'à présent sont nés durant les années 1960. Contrairement aux artistes associés au post-internet qui seront traités ultérieurement, ils n'ont pas grandi avec une culture numérique, ils ont composé leurs imaginaires et leurs systèmes de référence culturel à partir de moyens de diffusion analogiques (films, programmes télévisés, magazines, etc.) et d'une distribution plus claire, plus linéaire entre producteur, diffuseur et récepteur. Mais que pourraient nous apprendre un examen rétrospectif, ainsi qu'une distance temporelle ? Tout d'abord, des figures comme celles du *web surfer* ou du DJ sont en prise avec la logique du « capitalisme de surveillance » évoqué en Introduction. Les plateformes regroupées sous l'acronyme "GAFAM" (Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft) ont conçu et établi des architectures d'extraction de données automatisées dans le but de déduire, de prédire mais aussi d'orienter nos pensées, goûts, intentions et intérêts⁹²⁸. Cette logique cherche à commodifier l'expérience humaine en captant de manière systématique chaque niveau de notre vie quotidienne et intime⁹²⁹. Dans ce contexte, la participation du consommateur-acteur décrite par Bourriaud devient

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ Ici le terme est à entendre comme la traduction française de « *commons* », c'est-à-dire les ressources et biens communs menacés par les logiques d'accaparement, d'extraction, de privatisation et de marchandisation du néolibéralisme. À ce sujet, l'ouvrage *Commun : Essai sur la révolution au XXI^e siècle* de Pierre Dardot et Christian Laval offre une étude détaillée de la question, solidement ancrée sur une perspective historique.

Pierre Dardot, Christian Laval, *Commun : Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2004.

⁹²⁸ Shoshana Zuboff, *op. cit.*

⁹²⁹ *Ibid.*

source de capital – de données ou encore d’attention – et génère des contenus sur-mesure. L’extension de la terminologie « *curator* » est symptomatique de ce revirement : le *content curator* (curateur de contenu) est « un professionnel de la valorisation de contenus⁹³⁰ ». Qu’il s’agisse de mode, de musique, de cinéma, de série, de bande-dessinée ou encore de jeu vidéo, cette activité “professionnelle”⁹³¹ relève davantage de la production de listes dans une logique marchande d’influence que d’un “prendre soin”⁹³² : la notoriété de l’*influenceur* est vouée à générer du trafic mais également des évaluations des contenus proposés par les plateformes, dont les modèles éditorial et économique dépendent de l’activité de ses usagers⁹³³. Cette instrumentalisation résonne étrangement avec la définition du sémionaute puisqu’elle se fonde effectivement sur une bibliothèque en apparence infinie de contenus en ligne. Les itinéraires du sémionaute font ainsi l’objet d’une standardisation et d’une marchandisation lorsque celui-ci s’aventure dans les sphères d’influence des acteurs économiques qui privatisent d’immenses pans du fameux écosystème culturel. Plus insidieusement peut-être, la notion de *prosommateur* met à mal la division entre *producteur* et *consommateur*. En 1980, le sociologue et écrivain américain Alvin Toffler propose le terme *prosumer* (traduit par « prosommateur ») pour définir « ceux qui consomment ce qu’ils produisent⁹³⁴ », signalant ainsi « l’effacement progressif de la ligne séparant le *producteur* du *consommateur*⁹³⁵ ». Cette catégorie prend une ampleur et une effectivité d’un nouvel ordre dans le contexte du capitalisme de surveillance puisque ce *free labor* est rarement perçu en tant que tel par les prosommateurs qui préfèrent valoriser leur activité en tant que *création, partage, don* ou *échange* avec d’autres utilisateurs⁹³⁶. Dans un article de 2013, le sociologue Christian Fuchs décrit ainsi les mécanismes de cette nouvelle division du travail et de la production :

« Les sociétés de nouveaux médias ne rémunèrent pas (ou peu) leur audience pour la production de contenu. Un grand nombre de prosommateurs sont vendus comme des marchandises à des annonceurs tiers. Il ne s’agit pas de vendre un produit à des utilisateurs, mais les utilisateurs sont vendus comme une marchandise aux annonceurs. Plus il y a d’utilisateurs sur une plateforme, plus les tarifs publicitaires peuvent être élevés. Le temps de travail productif exploité par le capital comprend le temps de travail des employés rémunérés et tout le temps passé en ligne par les utilisateurs⁹³⁷ ».

⁹³⁰ Julia Bonaccorsi, Valérie Croissant, « L’énonciation culturelle vidée de l’institution ? : Qualifier les figurations de l’autorité dans des sites web contributifs », *Communication & langages*, [en ligne], n° 192, 2017/2, consulté le 03/06/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-2-page-67.htm>

⁹³¹ J’emploie ici des guillemets car le terme revêt des activités aux contours variables et difficiles à délimiter.

⁹³² Étymologiquement, l’adjectif “curateur” vient du latin “*curator*”, « celui qui guérit », au sens propre comme au sens figuré.

Étymologie tirée du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 20/04/2024. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/curateur>

⁹³³ Julia Bonaccorsi, Valérie Croissant, *op. cit.*

⁹³⁴ Alvin Toffler, *La Troisième Vague*, Paris, Éditions Denoël, (1980), 1984. Cité par : Joana Conill, « Une autre vie est possible : à propos du possible et de l’impossible », *EcoRev*, [en ligne], n° 41, 2013/2. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecorev-2013-2-page-45.htm>

⁹³⁵ Alvin Toffler, *op. cit.* Cité par : Yves Citton, « Économie de l’attention et nouvelles exploitations numériques », *Multitudes*, [en ligne], n° 54, 2013/3. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-3-page-163.htm>

⁹³⁶ Joana Conill, *op. cit.*

⁹³⁷ « *New media corporations do not (or hardly) pay the audience for the production of content. On large*

Tout porte à croire que les récits dominants ont su reprendre à leur compte l'ingéniosité du sémionaute, au point de réduire son activité à une forme d'exploitation semi-conscientisée, orchestrée et automatisée par des acteurs privés.

Néanmoins, c'est en particulier le rôle du sémionaute artiste qui nous intéresse ici. Et si je ne m'épancherai pas sur la littérature scientifique et critique qui a su pointer les faiblesses des textes de Bourriaud, notamment de son « art relationnel » et de son « esthétique relationnelle » (citons entre autres Claire Bishop⁹³⁸, Hal Foster⁹³⁹, Éric Alliez⁹⁴⁰, Tristan Trémeau⁹⁴¹, Charlie Gere & Micheal Corris⁹⁴²), il faut souligner une problématique formulée par Claire Bishop pour qui les relations établies par cet art s'inscrivent dans « un idéal de la subjectivité en tant que totalité et de la communauté comme ensemble immanent⁹⁴³ ». De fait, selon l'historienne et critique d'art, Bourriaud conçoit le public prenant part à une œuvre relationnelle comme une *communauté harmonieuse* parce qu'elle partage *quelque chose en commun*⁹⁴⁴. Toutefois, dans ces dispositifs artistiques, la relation se restreint à une acception consensuelle – ils ne proposent ni antagoniste, ni friction, ni résistance –, le consensus est *imposé*, ce qui, pour Bishop, n'a rien de l'ordre démocratique prôné par Bourriaud⁹⁴⁵. Le critique d'art Tristan Trémeau partage un constat similaire. Selon lui, l'artiste relationnel endosse un rôle de *médiateur*, parfois même de *pédagogue* ou encore de *réparateur* du lien "perdu" entre spectateur et œuvre, et par extension du tissu social disloqué⁹⁴⁶. Pareille configuration repose sur la croyance en une fonction cathartique et réparatrice de l'art⁹⁴⁷. L'artiste prendrait alors en charge une forme de *soin (care)* des spectateurs, produisant ainsi ce que Trémeau appelle une « remédiation »⁹⁴⁸. Cette dernière « révèle une volonté de restaurer une communauté par la reliance sociale, car est postulé un effondrement des valeurs qui constituaient un discours et un jugement

number of prosumers that are sold as a commodity to third-party advertisers. A product is not sold to the users, but, rather, the users are sold as a commodity to advertisers. The more users are on a platform, the higher the advertising rates can be set. The productive labor time that is exploited by capital involves the labor time of the paid employees and all of the time that is spent online by the users ».

Christian Fuchs, « Class and exploitation on the Internet », dans *Digital labor: The Internet as playground and factory*, Trebor Scholz (dir.), New York, Routledge, 2013, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 218-219.

Également cité par : Yves Citton, *op. cit.*

⁹³⁸ Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *op. cit.*

⁹³⁹ Hal Foster, « Arty Party », *London Review of Books*, vol. 25, n° 25, 4 décembre 2003.

Les fondations intellectuelles de la critique développée par Foster sont sans doute déjà engagées dans le texte suivant : Hal Foster, « The Artist as Ethnographer », dans *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.

⁹⁴⁰ Éric Alliez, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus », *op. cit.*

⁹⁴¹ Tristan Trémeau, « L'artiste médiateur », *artpress*, [en ligne], n° 22, hors-série, « Les écosystèmes du monde de l'art », Norbert Hillaire (dir.), Catherine Millet (dir.), novembre 2001, consulté le 04/06/2023, p. 52-57. URL : <http://tristantrameau.blogspot.com/2010/10/lartiste-mediateur-archives-artpress.html>

⁹⁴² Michael Corris, Charlie Gere, *Non-relational Aesthetics*, *op. cit.*

⁹⁴³ « (...) an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness ».

Claire Bishop, *op. cit.*, trad. de l'anglais (britannique) par l'auteur, p. 67.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 65-67.

⁹⁴⁶ Tristan Trémeau, *op. cit.*

⁹⁴⁷ *Ibid.*

⁹⁴⁸ *Ibid.*

communs⁹⁴⁹ ». Le musée devient ainsi un lieu « d'éducation permanente sur un mode parfois ludique et spectaculaire⁹⁵⁰ ». Trémeau ne mâche pas ses mots et rappelle que l'art est avant tout une *opération de disjonction* qui produit de la différence et ne peut donc pas être le site d'une communauté homogène :

« Il faudrait retourner aux œuvres et dire que l'écart, la distance sont les vrais lieux de la pensée, parce que, justement, on ne s'y reconnaît pas, individuellement et collectivement, et que la reconnaissance non comblée peut ouvrir à une prise de conscience critique des modèles et a priori qui nous assujettissent à l'idéologie (...)»⁹⁵¹ ».

Il préconise en conséquence de « refuser les évidences et les lieux communs, y compris ceux instaurés entre un artiste, une œuvre et des spectateurs⁹⁵² » et de « songer (...) que le doute éprouvé face à une œuvre n'est pas forcément dû à une posture réactionnaire des regardeurs, qu'il peut signaler une résistance face à ce qui leur est adressé, qu'il peut être un retrait actif même face à une œuvre importante⁹⁵³ ». En ce sens, il rejoint la position de Claire Bishop mais aussi celle de Jacques Rancière, notamment développée dans *Le spectateur émancipé*. Dans cet ouvrage de 2008, le philosophe entreprend de déconstruire l'idée reçue d'une *passivité* inhérente au statut de spectateur, sur laquelle se fonde l'argumentation de Bourriaud. Pour Rancière, « le spectateur aussi agit⁹⁵⁴ ». En effet, « il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux⁹⁵⁵ ». Les spectateurs « sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé⁹⁵⁶ ».

Rancière remet en cause l'ancienne rengaine du spectateur en tant que crétin passif, subjugué par la quantité d'informations, de marchandises et d'images en circulation⁹⁵⁷. Pour ce faire, il met à mal le modèle du *spectacle* comme force d'abstraction qui éloignerait le réel de lui-même, qui le *séparerait*⁹⁵⁸. Il insiste alors sur la supposée *aliénation* dans laquelle se confinerait le spectateur par la *contemplation*, en rappelant la thèse de Guy Debord dans *La société du spectacle* : « plus il contemple, moins il vit⁹⁵⁹ ». Cette formule revient non seulement à affirmer que le spectacle asservirait le spectateur mais également que ce dernier serait en

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ *Ibid.*

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ *Ibid.*

⁹⁵⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

Nous pouvons également citer *La société du spectacle* (Thèse 29) : « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé* ».

Guy Debord, « La société du spectacle », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, édition établie et annotée par J.-L. Rançon en collaboration avec A. Debord, (1967), 2006, p. 774.

⁹⁵⁹ Le passage de Debord cité par Rancière est le suivant : « plus il contemple, moins il est ».

Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 12.

Toutefois, j'ai choisi de faire apparaître ici la formule tirée de l'édition de 2006 : Guy Debord, *op. cit.*, p. 774.

partie responsable de son propre asservissement⁹⁶⁰. Pour Rancière, les critiques débordantes du spectacle sont nostalgiques d'une unité perdue du monde qui correspondrait en réalité à ce qu'il nomme un « partage policier du sensible », en d'autres termes : chacun à sa place, cantonné à sa classe, à son champ de compétences, à son horizon sensible, bref une *communauté platonicienne*⁹⁶¹. Et ce principe de réunification d'un monde séparé, défendu par Bourriaud, n'est en rien synonyme d'émancipation pour Rancière. Pourtant, on comprend bien que le projet des avant-gardes modernes de dissoudre l'art dans la vie sonne comme un appel à transfigurer le statut spectaculaire de l'art. Le raisonnement de Bourriaud est le suivant : si les spectateurs prennent part à l'œuvre – qu'ils se mettent à agir –, le spectacle se désagrègera, permettant fatalement d'atteindre l'effectivité sociale souhaitée de l'art relationnel. Bien que ce vœu paraisse légitime, cette illusion d'unité n'est envisageable que dans un partage policier du sensible, un consensus imposé.

A contrario, ce qui est hautement *politique* pour Rancière est précisément ce qui touche au *dissensus*, soit une « opération[s] de reconfiguration de l'expérience commune du sensible⁹⁶² ». Celle-ci n'est pas à confondre avec un conflit d'idées, de sentiments ou d'opinions, il s'agit d'un « conflit de plusieurs régimes de sensorialité⁹⁶³ ». Et l'expérience esthétique de l'art est de l'ordre du dissensus parce que c'est une expérience de *séparation*, parce que nous nous sentons dissociés de la forme observée en tant que spectateurs⁹⁶⁴. Ce qu'il nomme l'« efficacité esthétique de l'art » correspond au régime de séparation de l'art, la discontinuité entre l'intention de l'artiste, la forme sensible produite, le regard d'un spectateur et l'état de la communauté⁹⁶⁵. D'ailleurs selon lui, « la distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication⁹⁶⁶ ». Le travail critique de l'art consisterait donc, non pas à supprimer la passivité du spectateur mais à en réexaminer l'activité⁹⁶⁷. De facto, les thèses de *Postproduction* et *Esthétique relationnelle* font fausse route lorsqu'elles établissent pour seul horizon d'émancipation par l'art, la participation active du spectateur au sein du dispositif relationnel dessiné par l'œuvre.

Ce modèle d'art politique, encore répandu aujourd'hui dans les Biennales, les centres d'art et les musées, est défini par Rancière comme un régime de « l'immédiateté éthique⁹⁶⁸ ». C'est-à-dire un art qui devrait se supprimer lui-même, sortir du musée pour devenir un geste effectif⁹⁶⁹. C'est la pièce de théâtre qui se fait oublier en tant que spectacle et transfigure la posture du spectateur en tant qu'acteur, ou encore le souhait continuellement renouvelé mais jamais accompli de l'annulation de la séparation entre l'art et la vie⁹⁷⁰. Ce régime rendrait alors inopérante la fonction critique de l'art, car pour Rancière, l'art est intrinsèquement

⁹⁶⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 70.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 62-63.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ *Ibid.*

politique⁹⁷¹, ce n'est pas « une contribution calculable de l'art à l'action politique⁹⁷² » ni « une stratégie politique de l'art⁹⁷³ » qui le rendra plus politique. L'émancipation commencerait dès lors que nous remettons en question l'opposition entre *regarder* et *agir*, lorsque nous comprenons que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme la distribution des positions dans la structure de la domination (entre dominés et dominants)⁹⁷⁴. L'émancipation correspondrait alors au « démantèlement du vieux partage du visible, du pensable et du faisable⁹⁷⁵ ». Et c'est dans le pouvoir d'associer et de dissocier que résiderait l'émancipation du spectateur – un pouvoir commun de l'égalité des intelligences qui lie les individus mais en même temps les tient séparés –, c'est-à-dire l'émancipation de chacun d'entre nous en tant que spectateur⁹⁷⁶. Car « être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité⁹⁷⁷ » mais « c'est notre situation normale⁹⁷⁸ ». En effet, nous évoluons et agissons dans notre environnement également depuis la posture de spectateur, et cette action est une opération de liaison : « [les spectateurs] lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé⁹⁷⁹ ».

Dans l'article de Trémeau susmentionné, à l'aune d'un commentaire sur *The Third Memory*, son auteur, Pierre Huyghe, est qualifié de « médiateur-analyste d'images⁹⁸⁰ ». Pour cette installation réalisée en 1999, Huyghe a demandé à John Wojtowicz de commenter et de reconstituer un événement réel dont il fut le protagoniste principal – un braquage de banque au retentissement médiatique à Brooklyn en 1972 – et qui a servi de base au scénario du film *Dog Day Afternoon* de Sydney Lumet (1975). Le critique insiste alors sur le didactisme du dispositif. En effet, la pièce se compose d'une double projection ↪Fig 91 dans laquelle Wojtowicz tente de se réapproprier son histoire dans un montage entrecoupé de scènes du film de Lumet mais aussi d'archives (des articles de presse et un documentaire) ↪Fig 92. Cette démarche d'« analyse d'images pour collégiens⁹⁸¹ » – selon les mots du critique – est présentée dans l'article comme un tournant didactique qui semble caractéristique de l'esthétique relationnelle⁹⁸², tel un service d'éducation apporté aux spectateurs dans le musée, sous fond de « remédiation sociale⁹⁸³ ».

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 66-67.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 71.

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ *Ibid.*

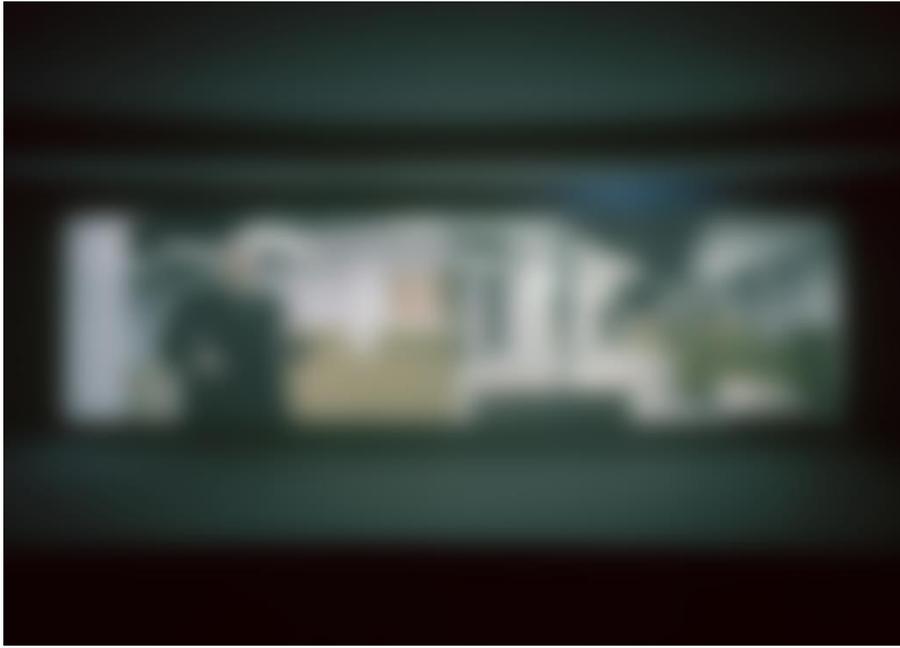
⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ Tristan Trémeau, *op. cit.*

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² Bien que Trémeau ne mentionne ni Nicolas Bourriaud, ni l'esthétique relationnelle, son corpus entrecroise celui de Bourriaud (par des références à Pierre Huyghe, Rirkrit Tirvanija ou Dominique Gonzalez-Foerster) et marque sa différence (avec des artistes comme Jochen Gerz ou Thomas Hirschhorn).

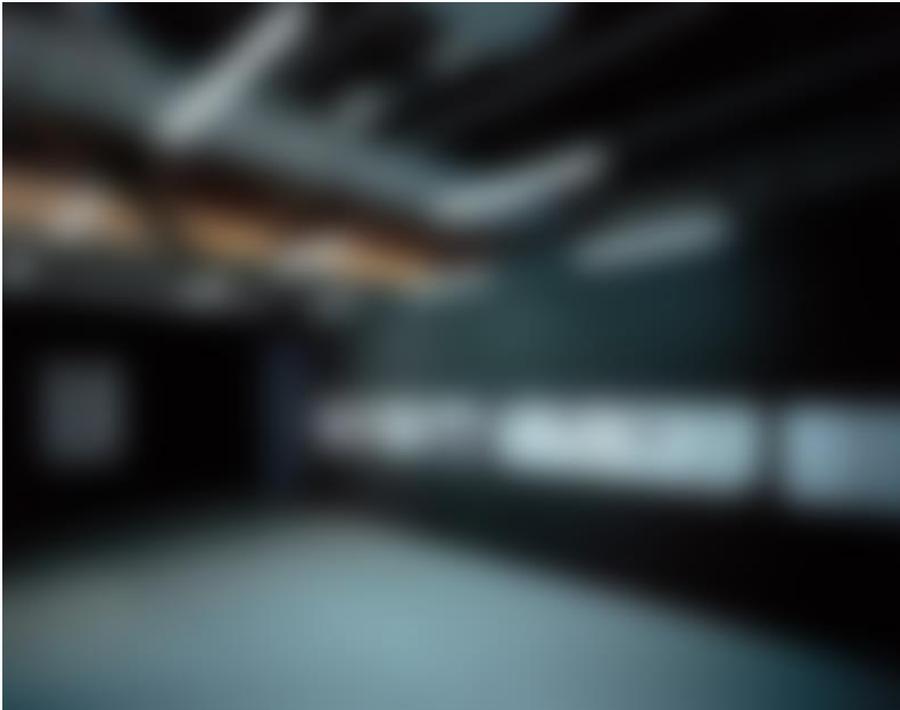
⁹⁸³ *Ibid.*



↳Figure 91 Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 2000

Projection vidéo à deux canaux, 16/9°, PAL, couleur, son stéréo (anglais), 9 min 32 s, vidéo à un canal, Pal, 4/3, couleur, son, 22 min 30 s et treize impressions à jet d'encre

Crédit photographique : Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift, The Bohem Foundation, 2001
© Pierre Huyghe



↳Figure 92 Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999

2 vidéoprojecteurs, 1 synchronisateur, 4 enceintes, 1 moniteur, 2 bandes vidéo, 16/9°, PAL, couleur, son stéréo (anglais), 9 min 46 s, 1 bande vidéo, PAL, 4/3, couleur, son, 22 min et articles de journaux et fluos

© Adagp, Paris

Crédit photographique : Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

Si l'on prolonge le constat de Trémeau, le risque d'une telle pratique artistique serait alors de déblayer les potentiels sens d'une image en prêtant au public ciblé des lacunes ou des problématiques que l'art devrait prendre en charge (inégalité ou fracture sociale ; élitisme de l'art contemporain ; confusion générée par une surabondance de signes et d'images ; etc.). L'attribution de fonctions « remédiatrice⁹⁸⁴ », réparatrice et émancipatrice aux images artistiques repose sur le présupposé que le spectateur n'est pas capable de s'emparer de la latence d'une image. En d'autres termes, il s'agit de substituer une *metapicture* (au sens de Mitchell) par un ou des métadiscours consensuels, voire condescendants, et même parfois par des lieux communs qui n'offrent plus la *résistance*⁹⁸⁵ propre à l'image. Le *sémionaute* devient alors un *spéculateur* qui, par l'attribution d'objectifs à l'objet d'art, réduit considérablement l'encablure de l'image latente, s'exposant ainsi au danger de sa réification. Et, davantage encore, il s'agit d'incorporer au sein de l'œuvre l'opération articulatoire propre à l'image en cherchant à relier ce qui aurait été délié. L'œuvre établit des relations sémantiques entre des éléments disparates dans un souci de mise en abyme des productions culturelles alors que la coruscation d'une image dépend justement de sa propre capacité dialectique.

II.1.c. Post-photographie et post-internet

Si les pratiques de l'album victorien, de la post-production et de l'esthétique relationnelle répondent à des contextes historiques bien distincts, il est en outre possible de relever certaines similitudes, notamment une circulation importante d'objets culturels – en termes d'une imagerie reproduite mécaniquement durant la période victorienne et plutôt au regard de signes culturels protéiformes durant les années 1990 –, leur grande accessibilité et la volonté de repenser l'organisation de ces objets afin de faire émerger de nouveaux sens. Cette abondance d'objets culturels en circulation prend une autre dimension au cours des années 2000 et 2010 avec l'amplification – qui s'accompagne d'une privatisation croissante – d'un média dont les moyens et l'étendu démultiplient les canaux de transit ainsi que l'affluence des objets digitaux : Internet.

De fait, la *post-photographie* et le *post-internet* pourraient apparaître comme des réponses au régime d'échange des objets digitaux – et plus précisément des images numériques – sur Internet, dont les tendances seraient presque opposées, tant la première traduirait une *inquiétude* et le second manifesterait une certaine *acceptation* de ce régime. Tous deux ont aussi en commun, outre l'usage du même préfixe, une instabilité ontologique. Ils couvrent à la fois une période, une condition médiatique généralisée, une génération d'artistes, une pratique autoréflexive et critique, une tendance esthétique, une certaine expérience de la contemporanéité, et de manière plus significative un *constat* davantage qu'un dépassement ou un renouveau. Essayons tout de même, dans un premier temps, d'en dessiner les grandes lignes. L'apparition du concept de *post-photographie* en 1988 dans l'article « From the Photograph to Postphotographic

⁹⁸⁴ Selon Trémeau, « la fonction remédiatrice de l'art (...) tente de restaurer du sens entre l'œuvre et le spectateur et de guérir la société malade en questionnant l'écologie, l'autre, le social, l'économie. La remédiation fait ainsi remonter un vieux fond de croyance en la valeur cathartique de l'art ou, sur un plan moderne, en son action sociale ».

Ibid.

⁹⁸⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 139.

Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye » de l'artiste David Tomas⁹⁸⁶ traduit une obsession au sein des études photographiques et visuelles pour le passage de l'argentique au numérique et la reformulation du caractère indiciel de la photographie. Le terme *post-internet*, quant à lui, regroupe une génération d'artistes nés dans les années 1980, dont la particularité serait d'avoir grandi avec Internet, les moteurs de recherche et la logique du Web 2.0. Ils utilisent Internet non seulement comme un medium mais également en tant qu'esthétique auto-suffisante, tout en jouant sur des propositions de re-matérialisation dans leurs productions, en passant aisément du *online* au *offline*⁹⁸⁷.

↳ Post-photographie

Même si la notion de post-photographie émerge dès les années 1980, c'est avant tout la 14^e édition du Mois de la Photo à Montréal en 2015 qui participe à son expansion théorique et institutionnelle⁹⁸⁸. À cette occasion, son commissaire invité, Joan Fonctuberta, dirige le catalogue de cette biennale, déjà mentionné auparavant et intitulé *Le Mois de la photo à Montréal, biennale internationale de l'image contemporaine : la condition post-photographique*, un ouvrage qui fera figure de référence sur la question. Dans celui-ci, Fonctuberta développe ce qu'il entend par « condition post-photographique ». Tout d'abord, cette condition constituerait une « fracture invisible » – parce qu'elle n'aurait pas été relevée par les usagers mais seulement par quelques observateurs avertis – par rapport à la culture photographique traditionnelle⁹⁸⁹. Nous aurions donc affaire à une véritable « désinvention » de cette culture provoquée par une accumulation d'évolutions techniques, économiques, sociales et culturelles : la banalisation des appareils numériques, l'apparition sur le marché d'outils de traitement et de retouche d'images, la convergence sur Internet de réseaux de communication et d'échanges instantanés et l'écriture de la photo sous la forme de mosaïques de pixels directement manipulables plutôt que d'une empreinte argentique stable⁹⁹⁰. Cet ensemble de bouleversements aurait provoqué un dépassement ontologique de la photographie, dans le sens où cette dernière ne répondrait plus aux conditions qui semblaient jusqu'alors la caractériser⁹⁹¹. Son indicialité est remise en question au point de mettre fin à son « contrat social » – l'acception tacite de la vérité visuelle de la photographie – qui se traduit alors par une méfiance envers la « preuve photographique »⁹⁹². Une inquiétude qu'exprimait déjà William John Mitchell – l'architecte et urbaniste australien décédé en 2010, et non pas l'historien de l'art américain William John Thomas Mitchell – dans son ouvrage *The Reconfigured Eye*:

⁹⁸⁶ David Tomas, « From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye », *SubStance*, vol. 17, n° 1, Issue 55, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 59-68.

⁹⁸⁷ Benoit Lamy de la Chapelle, « De l'art "post-internet" », *Zéro deux*, [en ligne], consulté le 10/02/2021. URL : <https://www.zerodeux.fr/essais/de-lart-post-internet/>

⁹⁸⁸ Je note également l'apport des textes suivants : Jose Luis Brea, *La Era Postmedia : Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002 ; William John Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, (1992), 1994.

⁹⁸⁹ Joan Fontcuberta, « La condition post-photographique », *op. cit.*, p. 10-11.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² *Ibid.*

Visual Truth in the Post-Photographic Era publié en 1994 : « (...) l'émergence de l'imagerie numérique a irrévocablement subverti ces certitudes [envers la photographie en tant que témoignage véridique du monde], nous obligeant à adopter une position interprétative beaucoup plus prudente et vigilante⁹⁹³ ». En guise de conclusion, il nous met même en garde : « Aujourd'hui, alors que nous entrons dans l'ère post-photographique, nous devons à nouveau faire face à la fragilité inaltérable de nos distinctions ontologiques entre l'imaginaire et le réel, et à l'insaisissabilité tragique du rêve cartésien⁹⁹⁴ ». Mais la cause de cette nouvelle condition qui revient le plus fréquemment est la « profusion des images⁹⁹⁵ ». Elle atteindrait un stade conduisant Fontcuberta à affirmer : « L'image n'a plus un rôle de médiation avec le monde, elle en est l'amalgame, quand elle n'en est pas la matière première⁹⁹⁶ ». Ce bilan étourdissant s'inscrit pleinement dans les réflexions débordantes sur le spectacle et a déjà été examiné en Partie I. On sait que l'image dispose d'un rôle prépondérant dans notre construction visuelle du social et qu'elle constitue un agent de poids dans nos systèmes relationnels. Toutefois, l'assertion de Fontcuberta semble confondre les formes de signes, d'images ou encore d'icônes en une espèce de coagulant que l'observateur lambda, sans doute trop accaparé par sa consommation d'images, ne parviendrait plus à distinguer comme cela était le cas avant cette nouvelle ère.

Dans le paragraphe suivant, l'auteur se montre plus précautionneux et pointe lui-même certaines limites de cette confusion ontologique afin de décrire des « politiques de l'image (...) moins liées à leur excès qu'à la capacité de les supprimer, de les soustraire ou de les censurer⁹⁹⁷ ». Mais c'est dans sa description des régimes de production et de diffusion des images numériques que Fontcuberta est peut-être le plus convaincant. En s'appuyant sur le concept d'« humanisme numérique » de Milad Doueïhi – affirmant que la technologie numérique ne serait pas seulement une question de *technique* mais bien de *culture* –, il déclare que la condition post-photographique correspondrait à une « culture du partage », les images feraient l'objet d'échanges situés au sein d'un espace hybride entre le réel et le virtuel, c'est-à-dire le *numérique*⁹⁹⁸. Cette nouvelle culture se caractériserait alors par une hyper-accessibilité des objets visuels ainsi qu'un départage inédit entre leur conception et leur réception puisque nous serions dorénavant « tous producteurs et consommateurs d'images⁹⁹⁹ ». L'image repensée au prisme du partage constitue notamment l'objet d'étude de l'ouvrage d'André Gunthert *L'image partagée : La photographie numérique* paru la même année que le catalogue de Fontcuberta. Ce dernier rejoint certaines observations de Fontcuberta, notamment l'appropriabilité de l'image numérique, ou encore sa qualité conversationnelle mais il replace l'enjeu de la post-photographie en perspective d'une histoire plus large,

⁹⁹³ « (...) *the emergence of digital imaging has irrevocably subverted these certainties, forcing us to adopt a far more wary and more vigilant interpretive stance* ».

William John Mitchell, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 225.

⁹⁹⁴ « *Today, as we enter the post-photographic era, we must face once again the ineradicable fragility of our ontological distinctions between the imaginary and the real, and the tragic elusiveness of the Cartesian dream* ».

Ibid.

⁹⁹⁵ Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

celle de l'image électronique car, selon lui, ses conditions techniques et surtout sa matérialité ne sont pas les mêmes¹⁰⁰⁰. En effet, pour Gunthert l'image numérique est avant tout « fluide » :

« La conversion de l'information visuelle en données archivables, modifiables et communicables libère l'image de la dépendance à un support matériel. Il faut réinscrire cette évolution dans la longue histoire des images et se souvenir à quel point leur matérialité a conditionné leur présence dans la société. Après l'étape décisive de la reproductibilité photographique, analysée par Walter Benjamin, la fluidité numérique franchit un nouvel échelon dans le progrès de la diffusion des images, en leur conférant une appropriabilité infiniment supérieure¹⁰⁰¹ ».

Cette qualité *fluide* – qui s'aligne commodément à l'analogie du *flux* d'images – est aussi brandie par Fontcuberta sous la formule « photographie liquide¹⁰⁰² ». En régime numérique, l'image se serait *dématérialisée*¹⁰⁰³. Bien que les deux auteurs emploient chacun à leur manière des pincettes ontologiques¹⁰⁰⁴, il faut reconnaître que cette conception est problématique, tant l'image n'a jamais paru autant matérielle sous sa forme numérique : écrans, circuits imprimés, cartes SSD, disques durs, câbles, serveurs, etc. Si les modes d'existence de ces objets visuels sont bien séquencés en étapes d'apparition et de disparition comme le rappellent Fontcuberta ou Szendy, ils reposent néanmoins sur une infrastructure matérielle conséquente. Bien sûr, l'opération imageante n'est pas exclusivement matérielle mais la part de matériel – et d'*incarné* – est fondamentale¹⁰⁰⁵.

Quelques années avant la fameuse biennale de Montréal, Fontcuberta assure, avec les deux photographes Joachim Schmid et Martin Parr, le directeur artistique Erik Kessels et l'historien de la photographie Clément Chéroux, le commissariat de l'exposition « From Here On » ↪Fig 93-94 pour l'édition 2011 des Rencontres de la photographie d'Arles. Considérée par beaucoup comme un marqueur important de cette condition post-photographique – et certainement de son institutionnalisation artistique –, l'exposition regroupe trente-six artistes. Thomas Mailaender y expose des photomontages absurdes de lui-même au milieu d'un paysage volcanique (*Extreme Tourism*, 2011), Corinne Vionnet des superpositions d'une multitude de clichés de lieux touristiques trouvés sur Internet (*Photo Opportunities*, 2007), Penelope Umbrico sa mosaïque de couchés de soleil

¹⁰⁰⁰ André Gunthert, « Introduction : L'image fluide », dans *L'image partagée : La photographie numérique*, *op. cit.*, p. 7-15.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁰² Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p.12.

¹⁰⁰³ Je tiens à signaler le travail réalisé par Michel Poivert pour l'ouvrage *Contre-culture dans la photographie contemporaine*. L'historien y offre un précieux contre-champ à l'imaginaire de la photographie en tant que médium dématérialisé par les normes technologiques. À travers 180 œuvres, il montre comment la matérialité de la photographie constitue aujourd'hui un enjeu essentiel pour tout un pan de photographes contemporains qui s'attachent à repenser ce médium à l'aune de problématiques éthiques et écologiques.

Michel Poivert, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, *op. cit.*

¹⁰⁰⁴ Gunthert lui-même concède un usage approximatif de ce terme puisque l'image nécessite toujours un support matériel mais il note que sa nouvelle condition numérique permet de démultiplier sa présence et sa visibilité.

André Gunthert, *op. cit.*, p. 11.

Quant à Fontcuberta, cette dématérialisation lui permet de mettre en exergue sa propriété transitoire, elle se situe « entre l'apparition et la disparition ».

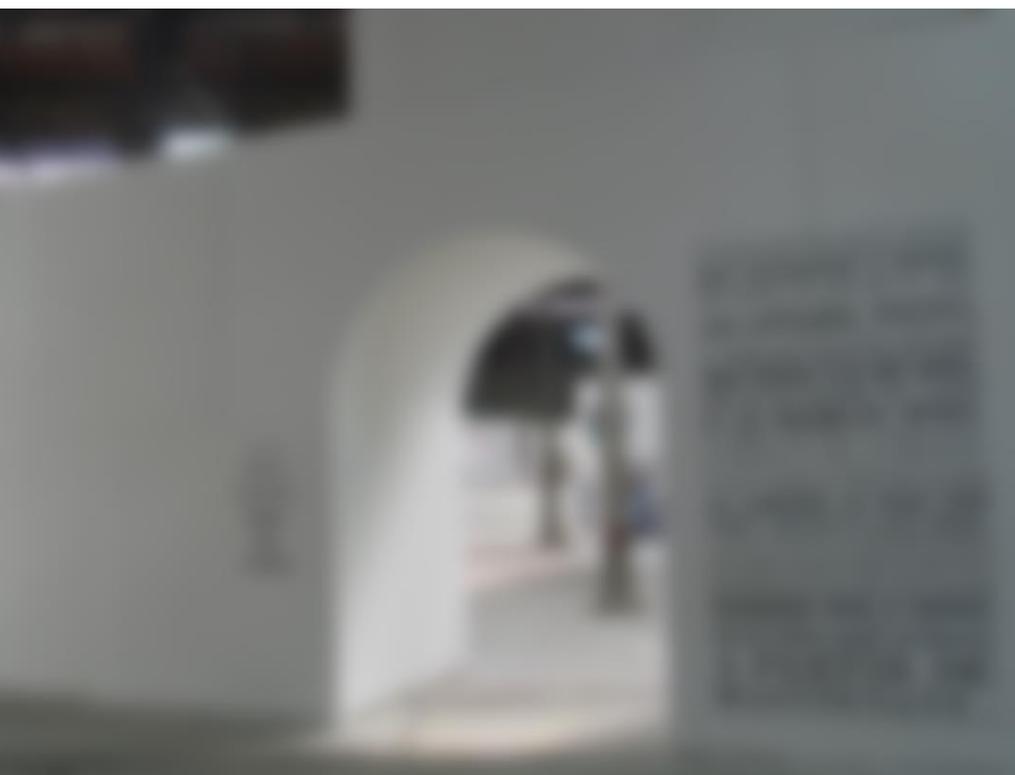
Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p.12.

¹⁰⁰⁵ J'ai déjà développé cette question au sein de la Partie 1, je ne reviendrai donc pas dessus.

trouvés sur Flickr (*Suns from Sunsets from Flickr*, 2006) → Fig 94 ou encore Kurt Caviezel et sa série de captures d'écran de flux vidéo tirés de caméras de surveillance "photobombés" par des insectes (*Insect*). Malgré son humour explicite et son insolence joyeuse, l'exposition ne manque pas de susciter une polémique parmi certains membres du public et des professionnels de la photo qui y voient une insulte et parfois une pratique qui confine au vol¹⁰⁰⁶.

À l'occasion de cette exposition, Clément Chéroux rédige un article intitulé « L'or du temps » qui fonctionne comme une caisse de résonance au manifeste des cinq curateurs affiché dans le lieu d'exposition → Fig 93. Cet article en développe les intentions curatoriales mais aussi le contexte visuel dans lequel s'inscrivent les œuvres exposées. On y retrouve ainsi des observations similaires à celles que Fontcuberta formulera quatre années plus tard. Chéroux y redéploie l'analogie du flux d'images, par une référence implicite à Paul Valéry (voir Partie I) :

« Nous avons désormais à domicile un robinet à images qui bouleverse tout aussi radicalement nos habitudes visuelles. Dans l'histoire de l'art, les périodes où l'accessibilité aux images était facilitée par une innovation technologique ont toujours été marquées par d'importantes avancées plastiques¹⁰⁰⁷ ».



→ Figure 93 « From Here On », 2011

Vue d'exposition, « From Here On », 4 juillet – 18 septembre 2011, L'atelier de mécanique, Arles, France
Commissariat : Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid

¹⁰⁰⁶ Marion Cocquet, « "From here on", la photo 2.0 », *Le Point*, [en ligne], publié le 08/07/2011, consulté le 01/07/2023. URL : https://www.lepoint.fr/culture/from-here-on-la-photo-2-0-08-07-2011-1350905_3.php
J'attire l'attention du lecteur sur la section « Commentaires », particulièrement révélatrice de l'incompréhension provoquée par l'exposition à l'époque.

¹⁰⁰⁷ Clément Chéroux, « L'or du temps », *rencontres-arles.com*, date de publication inconnue, consulté le 01/07/2023. URL : <https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/638/from-here-on>



↳Figure 94 « From Here On », 2011
 Vue d'exposition, « From Here On », 4 juillet – 18 septembre 2011, L'atelier de mécanique, Arles, France
 Commissariat : Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid

Il insiste également sur la « banalisation de l'appropriation d'une part¹⁰⁰⁸ » et l'« hyperaccessibilité aux images de l'autre¹⁰⁰⁹ », dont la conjonction créerait une dynamique artistique : « (...) depuis les premières années du nouveau millénaire (...), les artistes se sont emparés des nouvelles technologies. (...) De la manière la plus décomplexée, ils s'approprient ce qu'ils découvrent sur leur écran, éditent, transforment, déplacent, ajoutent ou retranchent¹⁰¹⁰ ». Et si Chéroux ne manque pas de souligner que cette pratique n'a rien d'inédit dans l'histoire de l'art¹⁰¹¹, il développe également une autre analogie de la culture visuelle numérique sur laquelle il est nécessaire de s'attarder. En effet, l'historien dépeint l'idée de « filons d'images », comme si celles-ci s'étaient déposées et sédimentées depuis l'invention de la photographie au point de former des « gisements », une véritable « richesse » et une « énergie » que les artistes exploiteraient dans un souci d'« écologie des images » : « Plutôt que d'ajouter des images aux images, ils préfèrent également recycler l'existant. Ils revendiquent une forme de principe écologique appliqué aux images¹⁰¹² ». Cette proposition est tout à fait intéressante, notamment parce qu'elle est contradictoire. Les images seraient d'une part des gisements naturels et simultanément des artefacts déjà-là. C'est comme si, lors d'un débat sur les enjeux écologiques des énergies fossiles, nous confondions le pétrole et les objets en plastique. Bien que le contradictoire puisse être théoriquement fécond, ces analogies me semblent toutes deux problématiques. Si les images étaient des filons, alors leur exploitation se baserait sur le modèle *extractiviste*¹⁰¹³ et délétère

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ *Ibid.*

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ Les auteurs précisent : « Le terme émerge au tournant du XXI^e siècle, forgé par des chercheurs et des

en place depuis la période industrielle – je file ici volontairement la métaphore de Chéroux. Selon Fabrice Flipo et Benoit Monange, l'extractivisme désigne « la logique de prélèvement massif de ressources venant alimenter la machine économique (...) ¹⁰¹⁴ ». En ce qui nous concerne, l'appropriation d'images numériques ne s'applique pas directement aux ressources naturelles et n'est pas censée nourrir une « machine économique » du même ordre que celle décrite par les auteurs. Toutefois, il faut rappeler que les milieux médiatiques dans lesquels circulent les images appropriées, qu'il s'agisse de l'art contemporain pour les artistes ou des réseaux sociaux pour les amateurs, fonctionnent sur des modèles économiques qui exploitent, entre autres, des ressources visuelles. On peut alors se demander à qui bénéficie une telle exploitation ? Qui se retrouve lésé par l'opération ? Comment le milieu exploité est modifié par cette activité ? Et si les images étaient des productions à recycler, alors leur économie reposerait sur la présupposition que leur fonction ait été épuisée et qu'elles ne constitueraient plus qu'une masse de déchets dangereux. Les deux formules renvoient à une approche utilitariste des images. Et, à un autre niveau, elles éludent ou minimisent la question des auteurs à l'origine des objets visuels.

Dans de nombreux textes théoriques traitant de la post-photographie, cette question est minorée, tant il serait évident que ces pratiques d'appropriation découleraient naturellement de celles qui les ont précédées. Pour le dire autrement : depuis Duchamp, Rauschenberg, Levine, Barthes ou encore Foucault, l'affaire serait close. Cette forme d'appropriation ne serait qu'une évolution naturelle, une nouvelle étape vers sa généralisation parce qu'elle donnerait au plus grand nombre un accès aux matières premières et les moyens de se les approprier. Cerise sur le gâteau, l'« appropriationnisme digital ¹⁰¹⁵ », comme l'appelle Chéroux, serait le même pour tous depuis la « deuxième révolution numérique », puisqu'il revaloriserait l'amateur et déprécierait l'auteur ¹⁰¹⁶. Preuve s'il en est : le phénomène du même. C'est la revanche des amateurs, la démocratie de l'appropriation et, enfin, l'indistinction tant attendue entre *high* et *low*, entre art et non-art. Ainsi, Fontcuberta considère qu'une « nouvelle logique de production visuelle ¹⁰¹⁷ » voit le jour, dans laquelle « les images sont construites à l'aide d'autres images ¹⁰¹⁸ ». Si cette logique sympoïétique de cascades d'images a déjà été soutenue au cours de cette recherche ¹⁰¹⁹, elle demande une nuance supplémentaire dans ce cas de figure. L'hypothèse d'une « *mise en commun* des images ¹⁰²⁰ », comme la privilégie le

militants d'Amérique du Sud pour décrire ce que le phénomène d'exploitation intensive et généralisée de la nature dont ils étaient témoins sur leurs territoires avait de nouveau. Les projets extractivistes auxquels ils sont confrontés ignorent aussi bien l'épuisement des ressources que les impacts sociaux et environnementaux de processus d'accaparement qui ne se limitent pas aux seules ressources fossiles ou minérales, mais concernent également les ressources hydriques, la foresterie, l'agriculture, la pêche, la faune sauvage, etc. ».

Fabrice Flipo, Benoit Monange, « Extractivisme : lutter contre le déni », *Écologie & politique*, [en ligne], vol. 59, n° 2, 2019, p. 15-28, publié le 31/01/2020, consulté le 03/07/2023. URL :

<https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2019-2-page-15.htm>

¹⁰¹⁴ *Ibid.*

¹⁰¹⁵ Clément Chéroux, *op. cit.*

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

¹⁰¹⁷ Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p.12.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

¹⁰¹⁹ *Supra*, p. 168.

¹⁰²⁰ Daniel Fiset, « Par-delà l'ère du post-photographique : La reconsidération de la photographie comme technologie transhistorique et l'*American Index of the Hidden and Unfamiliar* de Taryn Simon », *Captures : Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, [en ligne], vol. 1, n° 1, publié en mai 2016, consulté le

curateur et historien de l'art Daniel Fiset, est certes encourageante mais elle ne signifie pas que *toute image se vaut*. Et surtout, elle demande, une nouvelle fois, d'affirmer la distinction entre *image* et *signe visuel*. En tant qu'opération instable, l'image n'appartient à personne et, dans le même temps, elle est propre à chacun. L'image est le résultat d'une rencontre ou d'une négociation entre un ou des signe(s) visuel(s), dépendant d'un objet visuel et d'un regardeur, elle est à la fois donc intérieure et extérieure, matérielle et immatérielle, particulière et générale. Sa mise en commun relève avant tout de sa mise en relation, de la volonté de la mettre en dialogue avec d'autres images ou d'autres entités. Un signe visuel – et par extension, l'objet visuel – est quant à lui le sujet perpétuel d'une économie comme le rappelle Szendy¹⁰²¹. Il serait sans doute naïf de penser que les signes visuels peuvent être mis en commun de manière globale, horizontale et équitable. Nous devrions même nous demander si cela serait souhaitable ? Il faut pour cela concevoir le *commun* autrement que dans son rapport antithétique à la *propriété*. Par exemple, certains signes constituent des moyens de reconnaissance propres à des communautés données, d'autres représentent des individus qui disposent de droits sur ces représentations. Or, il faut rappeler que la rhétorique partagée par Fontcuberta et Chéroux s'appuie sur la conception de l'image numérique en tant qu'*image dématérialisée*. Puisque les objets digitaux visuels existent sous différentes formes, en tant que copies dont l'origine est sans importance et n'est plus traçable, et puisqu'ils abondent, qu'ils sont en apparence *inépuisables*, leur appropriation irait de soi. Et bien que cette logique semble tenir d'une dynamique extractiviste, en théorie, elle ne relève ni de la privatisation, ni de l'extraction, ni encore de la spoliation puisqu'il ne s'agit pas de s'accaparer les sources. En tant que copies, elles seront normalement encore disponibles, et leur appropriation n'est pas censée diminuer l'*original*, celui-ci n'existant pas *stricto sensus*.

Et ce mythe de la dématérialisation n'est pas propre à l'apparition du numérique, ni à la pensée post-moderne. Comme le relève le chercheur en culture américaine Bill Brown dans une contribution à l'ouvrage collectif *Critical Terms for Media Studies* intitulée « Materiality », le philosophe Ernst Cassirer écrivait déjà dans les années 1940 :

« La réalité physique semble reculer proportionnellement à mesure que l'activité symbolique humaine progresse. Au lieu de traiter des choses en elles-mêmes, l'homme est, en quelque sorte, constamment en train de dialoguer avec lui-même. Il s'est tellement enveloppé dans des formes linguistiques, des images artistiques, des symboles mythiques ou des rites religieux, qu'il ne peut rien voir ni connaître si ce n'est que par la médiation de ce médium artificiel¹⁰²² ».

Brown indique également dans son article le renforcement de cette hypothèse en corrélation avec les processus de numérisation en marche dans nos sociétés contemporaines¹⁰²³. Nous assisterions alors à une subsomption de l'image numérique, appréhendée sous l'ontologie de l'information électronique, elle serait

01/07/2023. URL : <https://revuecaptures.org/node/299>

¹⁰²¹ Peter Szendy, *Le Supermarché du visible : Essai d'économie*, op. cit., p. 18.

¹⁰²² Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, New Haven, Yale University Press, 1944, p. 26. Cité par : Bill Brown, « Matérialité », *Design in Translation*, [en ligne], (titre original : « Materiality », dans *Critical Terms For Media Studies*, Mark Hansen (dir.), William John Thomas Mitchell (dir.), Chicago, University of Chicago Press, coll. « critical terms », 2010), trad. de l'anglais (américain) par Collectif DAM, consulté le 12/07/2023. URL : <https://dit.dampress.org/readers/materialite/les-grands-combats/brown>

¹⁰²³ Bill Brown, op. cit.

nécessairement de nature intangible¹⁰²⁴. Cette conceptualisation de l'information comme purement immatérielle, distincte de la matérialité qui l'instancie, a été l'objet d'une recherche importante menée par la professeure de littérature Nancy Katherine Hayles. Elle formule même le danger que l'illusion collective d'une désincarnation pourrait faire courir à la recherche théorique :

« L'illusion que l'information est séparée de la matérialité conduit non seulement à une scission dangereuse entre l'information et le sens, mais aussi à un aplatissement de l'espace de la recherche théorique. Si nous acceptons que la matérialité du monde est immatérielle pour nos préoccupations, nous risquons de manquer les complexités mêmes que la théorie, dans ce qu'elle a de meilleur, essaie de creuser et de comprendre¹⁰²⁵ ».

Ce qui s'esquisse alors en tant que fondation idéologique, c'est un effort de « mise à disposition¹⁰²⁶ » du monde, comme l'explique le philosophe Hartmut Rosa, soit le désir de placer le monde à portée de main, de le rendre malléable et de le rendre visible. Cette logique de mise à disposition générale est certainement renforcée par la manière dont les interfaces du numérique sont conçues. Alors que la distance physique semble se réduire drastiquement grâce aux outils numériques et que les données paraissent circuler sans entrave autour du globe, Internet est plus que jamais régulé et privatisé, comme le démontre Nikos Smyrnaio¹⁰²⁷. Nos rapports quotidiens à ce médium sont ponctués de mots de passe, de captchas, de codes de confirmation, de comptes à entretenir, d'accès premium et d'abonnements payants. L'utopie d'un outil de mise en relation horizontal, décentralisé et gratuit n'aura finalement duré que peu de temps¹⁰²⁸. L'horizon de désirabilité prôné par l'économie qui l'a remplacée se concentre sur l'immobilité de l'utilisateur qui jouit de sa capacité à faire venir le monde à soi, sans se déplacer. Ce modèle renforce l'idée que les images viendraient à nous. Il faudrait alors renverser ce mouvement, et envisager plutôt que nous allons vers les images, comme je l'ébauchais à travers l'hypothèse de leur pollinisation en Partie I. Les retombées de cet exercice seraient telles que nous ferions au quotidien l'épreuve de

¹⁰²⁴ Bill Brown cite alors le travail de l'archéologue Colin Renfrew : « Parce que "l'impulsion électronique remplace ce qui subsistait de l'élément matériel dans les images auxquelles nous étions habitués, [...] l'engagement en faveur du monde matériel, dans lequel l'objet matériel était dépositaire du sens, est menacé". Somme toute, "la réalité matérielle physique et palpable est en train de disparaître, ne laissant derrière elle rien d'autre que le sourire sur le visage du Chat de Cheshire" ».

Colin Renfrew, *Figuring It Out: What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*, Londres, Thames and Hudson, 2003, p. 185-186. Cité par : Bill Brown, *op. cit.*

¹⁰²⁵ « *The illusion that information is separate from materiality leads not only to a dangerous split between information and meaning but also to a flattening of the space of theoretical inquiry. If we accept that the materiality of the world is immaterial to our concerns, we are likely to miss the very complexities that theory at its best tries to excavate and understand* ».

Nancy Katherine Hayles, « The Condition of Virtuality », dans *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production*, Jeffrey Masten (dir.), Peter Stallybrass (dir.), Nancy J. Vickers (dir.), Londres / New York, Routledge, 1997, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 94.

¹⁰²⁶ Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, Éditions La Découverte, 2020, trad. de l'allemand par O. Mannoni.

¹⁰²⁷ Nikos Smyrnaio, « Privatisation de l'internet et concentration oligopolistique », dans *Les GAFAM contre l'internet : Une économie politique du numérique*, Bry-sur-Marne, Institut National de l'Audiovisuel Éditions, 2017.

¹⁰²⁸ Elle se termine même dès le milieu des années 1990 comme le pointent les travaux de Nikos Smyrnaio. *Ibid.*, p. 36-37.

l'inaccessibilité de certains types d'imagerie, de leur censure ou plus simplement du manque de représentations. Par ailleurs, si l'on s'obstine à penser les images numériques comme des objets immatériels, *isométriquement* équivalents en tout point d'un réseau et exemptés de toute régulation, cela implique qu'elles devraient être atteignables et disponibles depuis n'importe lequel de ces points. Cette tendance risque d'appauvrir notre expérience de l'imaginal puisqu'elle nécessite de penser notre relation aux images dans un rapport de possession immédiate et pleinement visible. Elle compromet aussi la puissance de retrait, de résistance et de mutisme dans ce que nous considérons être des *images*.

À présent, si l'on envisage le terme *écologie* en tant que science et non plus en tant que conception politique, celui-ci se réfère à l'étude des rapports entre des entités et leur milieu. Alors, une écologie des images demanderait de prendre en considération non seulement les relations entre les images, mais également, entre les images et leur médium. Il y a de multiples acteurs et actants qui *agissent* au sein du médium d'une image et qui *participent* à son mode d'existence, de sa diffusion à son interprétation. Une écologie des images nécessiterait de penser les images par leur interdépendance avec leur milieu. Ainsi, considérer les images comme des *filons* demande inévitablement de les penser indépendamment de leur milieu, de les *partitionner*, ce qui relève bien d'un modèle extractiviste. Selon le physicien et épistémologue italien Marcello Cini, ce dernier est conditionné par un *réductionnisme épistémologique* :

« La réduction d'un bien à une marchandise implique toujours qu'une valeur quantitative lui soit attribuée, et donc que l'unité de mesure de celle-ci soit définie. On constate donc que le réductionnisme épistémologique est la condition préalable au réductionnisme de marché. L'exemple le plus évident est le réductionnisme génétique. Ce n'est que si un gène est doté d'une propriété spécifique, indépendante du contexte, qu'il peut être privatisé au moyen d'un brevet et mis sur le marché avec une valeur spécifique. Si, en revanche, il est reconnu – comme le montrent les récents progrès de la génétique – que les propriétés d'un gène dépendent du contexte intracellulaire et des messages du reste de l'organisme et du monde extérieur, la revendication de la propriété intellectuelle perd sa justification "scientifique" et révèle sa véritable nature d'appropriation privée, vulgairement de vol, d'un bien commun¹⁰²⁹ ».

Le cas du gène est particulièrement éclairant ici, en rapport à une approche écologique des images. Toutefois, il faut souligner que la thèse réductionniste ne s'applique pas nécessairement à une marchandise dans notre cas. Mais l'entreprise de décomposition et de simplification qu'elle constitue risque de restreindre l'image à un objet structurellement individué qui couperait de son acception les acteurs qui participent à sa vie et à sa circulation, notamment ses auteurs, qu'ils soient artistes ou amateurs, reconnus ou anonymes.

Or, il semble qu'une hiérarchisation entre les différents types d'auteur d'une image irrigue certaines thèses de la post-photographie. Sous couvert d'une revalorisation de l'activité intellectuelle intentionnelle propre à l'amateur, « le déploiement discursif du post-photographique reprend essentiellement les

¹⁰²⁹ Marcello Cini, « *La scienza nell'era dell'economia della conoscenza* », dans *Il gene invadente – riduzionismo, brevettabilità e governance dell'innovazione biotech*, Carlo Modonesi (dir.), Milan, Baldini Castoldi Editore, 2006, cité et traduit (de l'italien) par : Carlo Perazzo, Jacopo Rasmi, « Les nouveaux habits de l'empereur extractiviste », *AOC*, [en ligne], publié le 14/04/2022, consulté le 03/07/2023. URL : <https://aoc.media/opinion/2022/04/13/les-nouveaux-habits-de-lempereur-extractiviste/>

hiérarchies établies proposées par le récit historique de la photographie¹⁰³⁰ », comme le rappelle Fiset. Et pourtant, Fontcuberta insiste sur la remise en question de la condition d'auteur provoquée par la post-photographie. Selon lui, c'est l'assignation de sens à l'image qui prévaudrait sur la production de l'image¹⁰³¹. Toutefois, Chéroux le confesse lui-même à demi-mots : « Pour l'appropriationniste qui travaille à l'ère du tout numérique, il ne s'agit plus de nier son statut d'auteur, mais plutôt de jouer, ou de faire croire, à sa propre disparition tout en sachant que ce jeu ne trompe désormais plus personne¹⁰³² », c'est ce qu'il nomme le « suicide simulé de l'auteur¹⁰³³ ». Si tout un chacun peut se prétendre auteur à travers une activité de prescription de sens, la reconnaissance traditionnelle de l'artiste-auteur semble inchangée. Ce dernier se joue de la dissolution de son statut, en apparence donc, mais en conserve *in fine* les attributs historiques (il dispose d'un droit d'auteur, expose son œuvre dans les espaces d'art, jouit d'une reconnaissance artistique en son nom, peut tirer des revenus sur sa création, etc.). Certains discours sur la post-photographie – et tout particulièrement les textes de Fontcuberta et Chéroux étudiés ici – sont innervés d'une conception inégalitaire entre ceux qui savent voir, comprendre et digérer la condition post-photographiques (artistes appropriationnistes, spécialistes de l'image, curateurs, historiens de la photographie, critiques) et ceux qui ne font qu'y participer naïvement, qui n'auraient même pas perçus les bouleversements profonds des *règles du jeu* (amateurs, photographes professionnels *mainstream*, consommateurs d'images, public néophyte de l'art contemporain). C'est bien sur ce départage que repose la « fracture invisible » de Fontcuberta et le « suicide simulé de l'auteur » de Chéroux¹⁰³⁴. À ce titre, le concept d'« image dormante¹⁰³⁵ » proposé par Fontcuberta cristallise ces enjeux, d'autant plus à la lueur de l'image latente.

Dans son texte paradigmatique, Fontcuberta revient sur l'épisode du premier selfie réalisé par un singe. Pour rappel, lors d'un reportage, le photographe David Slater découvre en 2011 qu'une femelle macaque s'est emparée de son appareil photo, intriguée par son reflet dans l'objectif, elle prend accidentellement plusieurs autoportraits. Ces photos sont devenues virales au point que Slater réclame des droits d'auteur à leur encontre. Une demande invalidée par le Bureau du droit d'auteur des États-Unis qui exclut la possibilité d'appliquer un droit d'auteur à une œuvre produite par un animal¹⁰³⁶. Pour Fontcuberta, il s'agirait ici d'une forme

¹⁰³⁰ Daniel Fiset, *op. cit.*

¹⁰³¹ Joan Fontcuberta, « Mot du commissaire », *Le mois de la photo à Montréal : Biennale internationale de l'image contemporaine*, [en ligne], consulté le 02/05/2024. URL : <https://moisdelaphoto.com/wp-content/uploads/2015/04/PRESSE-FRANCAIS-FINAL-WEB.pdf>

¹⁰³² Clément Chéroux, *op. cit.*

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ Je dois ici nuancer mes propos et rappeler au lecteur que mon enquête s'appuie sur des textes précis ainsi qu'une exposition. J'insiste alors sur le travail mené par Clément Chéroux visant à réhabiliter l'imagerie vernaculaire afin de lui donner la place qu'elle mérite, notamment dans son ouvrage *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie* déjà mentionné.

Clément Chéroux, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, *op. cit.*

¹⁰³⁵ Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰³⁶ Le 22 décembre 2014, le United States Copyright Office se prononce sur la question et déclare : « Pour être qualifiée d'« œuvre de l'esprit », une œuvre doit être créée par un être humain. (...) Les œuvres qui ne remplissent pas cette condition ne sont pas protégeables par le droit d'auteur. L'Office n'enregistre pas les œuvres produites par la nature, les animaux ou les plantes. (...) Exemples : Une photographie prise par un singe ».

« *To qualify as a work of "authorship" a work must be created by a human being. (...) Works that do not satisfy this requirement are not copyrightable. The Office will not register works produced by nature,*

de co-production, le macaque a pris le cliché sans volonté créatrice en activant le programme de l'appareil photo – et toute l'idéologie qui a forgé ce dispositif technique – et c'est le photographe qui « a insufflé une intention à une image qui n'en avait pas¹⁰³⁷ ». L'image était alors *dormante* jusqu'à ce que Slater se l'approprie et en fasse une œuvre :

« À partir d'une image brute, une non-œuvre, Slater a fait une œuvre. La simple photo a été fabriquée à deux, soit par le corps du singe et les automatismes de l'appareil ; l'image-œuvre a été créée par Slater, qui lui a prescrit un sens (premier principe de la post-photographie)¹⁰³⁸ ».

On voit bien comment ce découpage rejoue une partition « naturaliste¹⁰³⁹ », telle que la conçoit Philippe Descola, puisque les non-humains actants au sein de cette opération photographique – le macaque et le programme de l'appareil – sont pensés en opposition à l'intériorité de l'humain. Ceci revient alors à nier l'agentivité propre à l'animal et à la machine. Le premier a peut-être déclenché inconsciemment l'obturateur, mais son geste n'en reste pas moins l'expression d'une opération visuelle – inspecter son image dans une surface réfléchissante – spécifique à son intériorité individuée. Le second est défini par un programme, soit l'assemblage de plusieurs modes d'interprétation et d'écriture du monde, imprégné d'une histoire et d'une idéologie¹⁰⁴⁰, son apparent automatisme est ainsi mû par un faisceau de choix d'ordre culturel. Or, il ne s'agit pas ici uniquement d'un événement photographique mais également d'une démarche d'appropriation qui inclut un actant non-humain supplémentaire : l'image elle-même. En tant qu'image technique, celle-ci informe le monde, elle y projette du sens, comme le rappelle Vilém Flusser¹⁰⁴¹. Peut-on alors réellement la considérer comme *endormie* ? L'image dormante est pour Fontcuberta une présence purement passive, qui n'attend plus qu'à être réveillée par un agent humain, l'appropriationniste, seul capable d'y déceler et de médiatiser un régime esthétique. A contrario, l'image latente s'agit, elle fermente et vient à l'encontre du regardeur. On pourrait dire que regardeur et image latente se rencontrent quelque part à mi-chemin sur le terrain de l'image. L'image latente concerne donc potentiellement toute image alors que l'image dormante qualifie une politique d'accessibilité aux objets visuels. S'il y a bien des images dormantes dans nos

animals, or plants. (...) Examples : A photograph taken by a monkey ».

Auteur inconnu, « Compendium of U.S. Copyright Office Practices, § 313.2 », *United States Copyright Office*, [en ligne], 22 décembre 2014, consulté le 22/04/2024, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 22. URL : <https://www.copyright.gov/comp3/docs/compendium-12-22-14.pdf>

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ Pour Philippe Descola, le naturalisme est le dernier des quatre modes d'identification et le plus familier pour les occidentaux. Il consiste au découpage ontologique suivant : « les humains sont les seuls à posséder une intériorité – un esprit, une intentionnalité, une capacité de raisonnement –, mais ils se rattachent au grand continuum des non-humains par leurs caractéristiques physiques ; comme les marées, les réverbères ou les coquelicots, leur existence matérielle est régie par des lois dont aucun existant ne saurait s'exempter. J'ai appelé naturalisme cette façon d'inférer des qualités dans les choses car elle a d'abord pour effet de nettement dissocier dans l'architecture du monde entre ce qui relève de la nature, un domaine de régularités physiques prévisibles puisque gouvernées par des principes universels, et ce qui relève de la société et de la culture, soit les conventions humaines dans toute leur diversité instituée. Il en résulte une dissociation entre la sphère des humains, seuls capables de discernement rationnel, d'activité symbolique et de vie sociale, et la foule immense des non-humains voués à une existence machinale et non réflexive, dissociation inouïe qu'aucune autre civilisation n'avait envisagé de systématiser de la sorte ».

Philippe Descola, *Les Formes du visible*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁴⁰ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

régimes iconomiques, c'est de toute évidence dans les différents fonds, débarras et espaces de stockage qu'elles se trouvent. Les archives iconographiques, institutionnelles ou privées, existent dans le but d'entretenir des corpus visuels de diverses natures alors que nos disques durs, cartes SD, clefs USB, *clouds*, serveurs et banques de données sont remplis de fichiers images, parfois délaissés ou oubliés. C'est d'ailleurs à partir de cette catégorie d'objets visuels en apparence insignifiante que certains artistes mettent au point des démarches singulières. La photographe Anne Delrez, par exemple, a créé une structure associative appelée *La Conserverie, un lieu d'archives* en 2011 à Metz¹⁰⁴². Son intérêt pour la photographie dite "de famille" provient de la découverte d'un ensemble de clichés de son grand-oncle et de sa grand-tante, Charles et Gabrielle, dont elle hérite à la mort de Charles. En découvrant une pratique photographique amateur et inventive dans laquelle persiste le refrain visuel – chaque portrait de Charles est mis en parallèle avec un portrait de Gabrielle, sur un fond identique, selon la même composition et le même cadrage, instaurant un duo dans la répétition –, elle décide de réaliser en 2003 un ouvrage ↪Fig 95 et une exposition à partir de cette collection insolite qui n'avait été jusqu'alors jamais vue, ni même arrangée sous la forme d'un album de famille¹⁰⁴³. Avec *La Conserverie*, elle souhaite recueillir les photographies personnelles délaissées par leurs propriétaires et vouées à la destruction afin de les valoriser, de leur donner une nouvelle vie et de les remettre en circulation dans un autre milieu grâce à un fonds numérisé, archivé, mis en ligne et indexé selon un thésaurus¹⁰⁴⁴. Le fonds qu'elle établit repose sur le consentement des héritiers ou actuels propriétaires de certaines collections, et son ouverture à des emplois est conditionnée par une simple adhésion à l'association qui servira à entretenir la collection. Comme l'artiste l'indique, *La Conserverie* est à la fois « un fonds iconographique dédié à la photographie vernaculaire, un lieu d'exposition, une maison d'édition, un centre de ressources, une librairie¹⁰⁴⁵ ». La distinction entre le concept d'image dormante et d'image latente pourrait peut-être se situer au niveau de cette organisation en *fonds*, soit un ensemble d'éléments qui, d'une manière ou d'une autre, est *mis à disposition*. Cela signifie bien qu'il n'est pas, *par défaut*, à disposition. Tout l'enjeu consiste ensuite à déterminer qui dispose d'un droit ou d'un accès à ces fonds, selon quelles modalités, pour quelles raisons, à quelles fins, et inversement, qui en est privé. Mais considérer indifféremment tout signe visuel présent sur Internet en tant qu'image dormante – pour le dire autrement : désigné comme une partie d'un fonds par une démarche artistique – risque de dépolitiser le sujet de l'accessibilité des formes visuelles en ligne. C'est un enjeu qui n'est que trop peu débattu publiquement : que faire de la somme des ressources iconographiques publiées en ligne, y compris celles qui n'ont plus de propriétaire identifiable ? La question de leur intérêt collectif semble systématiquement engloutie par les intérêts économiques des plateformes privées qui permettent à ces objets d'être stockés ou diffusés, balayant en conséquence la qualité

¹⁰⁴² Je relève ici le rôle important qu'a joué Clément Chéroux dans l'histoire de ce lieu, en tant que l'un des premiers soutiens issus du monde académique.

¹⁰⁴³ Anne Delrez, *Charles et Gabrielle : Photographes de leurs vacances 1947-1956*, Marseille, Le port a jauni, 2003, s.p.

¹⁰⁴⁴ Anne Delrez, « La Conserverie, un lieu d'archives : Dossier de présentation », *La Conserverie, un lieu d'archives*, [en ligne], consulté le 22/04/2024. URL : http://laconserverieunlieudarchives.fr/wp-content/uploads/2020/01/LaConserverie_dossier2019-2020_web.pdf

¹⁰⁴⁵ Anne Delrez, « À propos », *La Conserverie, un lieu d'archives*, [en ligne], consulté le 22/04/2024. URL : <http://laconserverieunlieudarchives.fr/apropos>

fondamentale de cette somme qui serait de participer, en tant que réserve imaginaire, au tissu social. De telles logiques économiques relèvent du *datamining* et exigent, de la part des artistes, un travail de l'image différent qui consisterait peut-être à inventer et à négocier d'autres rapports à la latence inhérente à cette réserve, plus sensibles, ou du moins qui ne conduiraient pas un partage du sensible similaire à celui imposé par les acteurs du numérique.



↳Figure 95 Anne Delrez, *Charles et Gabrielle : Photographes de leurs vacances 1947-1956*, 2003
Ouvrage, publié aux éditions Le port a jauni, Marseille

Mais le plus contrariant dans la proposition de Fontcuberta reste certainement son traitement de l'auteur-amateur, inconscient, au même titre que le macaque, de ce qu'il a bien pu produire de richesse insoupçonnée, qui devra attendre un artiste averti pour être extraite, raffinée et remise en circulation. Il poursuit ainsi : « Et on en déduit que le raisonnement est aussi valable pour toutes les images qui dorment, que ce soit dans des ventes-débarras, dans des archives ou dans les méandres du Net¹⁰⁴⁶ ». Cette problématique a notamment été mise en lumière à l'occasion d'une polémique qui fait presque figure de cas d'école en ce qui concerne l'appropriation numérique : le cas de la série *New portraits* de Richard Prince ↳Fig 96. Artiste renommé, parangon de l'Appropriation art, associé à la Pictures Generation aux côtés d'Elaine Sturtevant, Barbara Kruger, Sherrie Levine et Cindy Sherman, Richard Prince est reconnu pour son travail d'appropriation critique de l'imagerie de la culture populaire américaine. Dans une veine post-moderniste, il met à mal les valeurs d'originalité, d'authenticité, d'aura, de propriété intellectuelle ou encore de paternité. Il assoit notamment cette réputation avec sa série de *Cowboys* initiée durant les années 1980, une appropriation de publicités pour la marque de cigarettes Marlboro. Afin de *re*-figurer le médium de l'objet visuel, il prend en photo ces publicités – ce qui a pour effet de faire ressortir par contraste leur piqué –, les recadre et les ampute de leurs logos et slogans, ne laissant alors

¹⁰⁴⁶ Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 14.

plus que la figure virile du “Marlboro Man”, un cow-boy servant d’icône à la compagnie de tabac. Ces *rephotographies* déconstruisent ainsi les mécanismes de communication et de séduction de l’image publicitaire en distillant l’idéologie et les récits qu’elle véhicule – la domination de l’homme sur le vivant ou encore la puissance auto-réalisatrice du *self-made man* américain –, tout en exacerbant leurs dimensions mythique et archétypale. Habitué des polémiques¹⁰⁴⁷, son travail reste néanmoins bien reçu par les critiques et les institutions d’art. Mais le passage aux nouveaux médias et surtout aux réseaux sociaux ne se fait pas sans heurts. En 2014, il expose à la galerie Gagosian de New York une série intitulée *New Portraits*, source d’une nouvelle controverse. Pour cette série, l’artiste a pris en capture d’écran des photos – en majorité des selfies – tirées de la plateforme Instagram sous lesquelles il avait publié auparavant un commentaire simulant une relation fictionnelle avec la personne représentée et faisant certainement office de signature comme le remarque judicieusement Julie Cailler¹⁰⁴⁸. Ces captures étaient ensuite agrandies et imprimées sur de grands formats (1,20 m sur 1,65 m), avant d’être exposées et vendues pour la somme de 90 000 dollars. Aucun accord n’avait été demandé aux auteurs des photos. Ce principe avait déjà été expérimenté pour la série *Portraits* qui comprend pour sa part des photos d’amis et de célébrités, là où *New Portraits* donne à voir des inconnus, et même en majorité des inconnues, posant parfois de manière suggestive. Bien évidemment, il est alors reproché à l’artiste de voler les créations d’autrui afin d’en tirer de bénéfiques artistiques et financiers. Les débats sur la “véritable” valeur de l’art et sur le plagiat se sont alors rejoués. Sauf que cette fois-ci, l’appropriation s’est retournée contre Prince¹⁰⁴⁹, apparaissant ainsi comme une stratégie à la portée de toutes et de tous et non plus l’apanage des artistes – même si le cas des albums victoriens nous montre bien que l’appropriation a toujours existé au-delà du cadre artistique. En effet, après que des usagères d’Instagram aient répondu à Prince à travers des publications en ligne ou en se prenant en photo devant les œuvres, les Suicide Girls¹⁰⁵⁰ ont trouvé une

¹⁰⁴⁷ En plus des controverses sur le projet qui le lie à Garry Gross et Brooke Shields, nous pouvons citer, à titre d’exemple, une affaire de 2008. Prince s’approprie alors 28 clichés extraits de l’ouvrage du photographe Patrick Cariou *Yes Rasta* (PowerHouse Books, 2000) sans effectuer aucune demande d’autorisation, dans la veine d’une pratique « sans permission » (« *without permission* ») comme il l’appelle. Les toiles réalisées sont présentées au public au sein de l’exposition « Canal Zone ». Cariou porte alors plainte contre Prince pour atteinte au droit d’auteur mais finira par perdre en appel, le jugement s’appuyant sur le principe du *fair use* américain. À cette occasion, Prince va jusqu’à se mettre en scène en train de brûler l’une de ses toiles.

Pour approfondir ce cas précis : Frédéric Joignot, « Plagiat ou réappropriation ? La querelle Richard Prince vs Patrick Cariou secoue le monde de l’art. Le plasticien a-t-il volé l’œuvre du photographe en la détournant ? », *Le Monde*, [en ligne], publié le 18/03/2014, consulté le 06/07/2023. URL : <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2014/03/18/plagiaires-ou-visionnaires/>

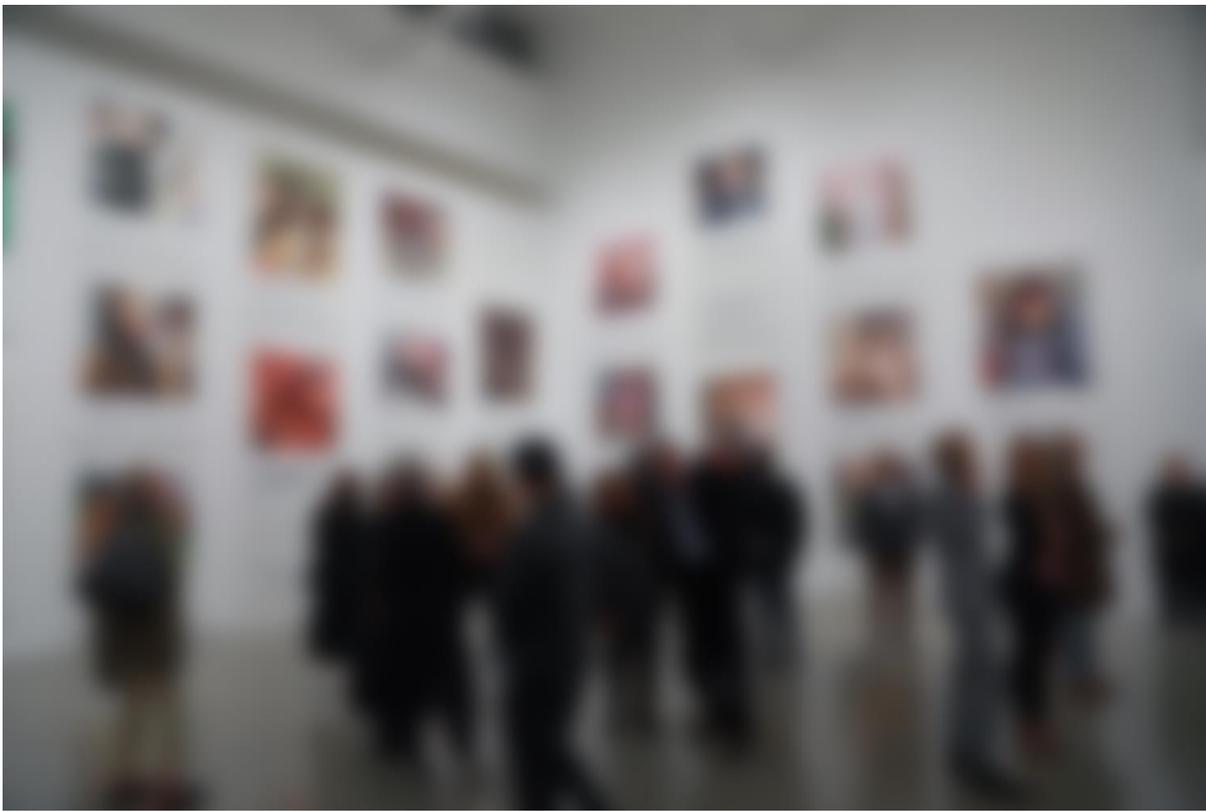
¹⁰⁴⁸ Julie Cailler, « Selfies, appropriation et appropriationnisme. Une esthétique de l’intrusion ? », dans *Présence par effraction et par intrusion*, [en ligne], Anne-Cécile Guilbard (dir.), Pierre J. Truchot (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, consulté le 06/07/2023. URL : <http://books.openedition.org/pur/179674>

¹⁰⁴⁹ De nombreux journalistes, critiques, universitaires et commentateurs relèvent l’ironie du retournement du geste appropriationniste, faisant de Prince un “appropriationniste approprié”.

André Gunthert, « Richard Prince, l’appropriation à l’ère d’Instagram », *L’image sociale : Le carnet de recherches d’André Gunthert*, [en ligne], publié le 15/07/2015, consulté le 05/07/2023. URL : <https://imagesociale.fr/1758> ; Angie Kordic, « Oops, He Did It Again: Richard Prince Given a Taste of His Own Medicine by Suicide Girls », *Widewalls*, [en ligne], publié le 31/05/2015, consulté le 06/07/2023. URL : <https://www.widewalls.ch/magazine/richard-prince-instagram-rephotographer-frieze-suicidegirls>

¹⁰⁵⁰ Créé en 2001, aux États-Unis, Suicide Girls est à la fois une marque, une entreprise et une communauté. Ses modèles féminins se mettent en scène dans des photos ou des vidéos érotiques à l’esthétique punk dont elles font le commerce en ligne. L’objectif est de revisiter les canons traditionnels

riposte adaptée au préjudice ressenti. Leur fondatrice, Missy, a mis en vente sur leur propre site des reproductions des panneaux de Prince les représentant mais pour un prix inférieur, 90 dollars, et dans le but de reverser les profits à l'association Electric Frontier Foundation →Fig 97. L'affaire fit inévitablement couler beaucoup d'encre, autant chez les critiques d'art que les médias grand public ou spécialisés (je ne traiterai donc que des aspects concordant avec cette recherche). Effectivement, ce télescopage des pratiques d'appropriation artistiques et amateurs permet de resituer le geste artistique au sein de l'écologie des images et de mettre en lumière les dynamiques de domination que sous-tendent certaines de ces pratiques. Des dynamiques qu'une partie des discours théoriques sur l'appropriation ou la post-photographie tendent par ailleurs à effacer.



→Figure 96 Richard Prince, *New Portraits*, 2014
Vue d'exposition, « New Portraits », 19 septembre – 24 octobre 2014, Gagosian Gallery, New York, États-Unis
Crédit photographique : EMS

de beauté et de se constituer en stratégie d'encapacitation féministe.



↳ Figure 97 Visuel tirée du site *suicidegirls.com*
 Crédit photographique : Suicide Girls

Cette prise de conscience des différents chaînons de l'appropriation et de son extension à un plus grand nombre ne signifie pas que cette pratique n'aurait plus de sens ou qu'elle aurait perdu sa capacité critique, ni même que l'artiste appropriationniste n'aurait plus qu'à rejoindre le rang des anonymes. Mais, comme l'observe André Gunthert en commentaire d'un billet traitant des Suicide Girls, elle redessine les rapports entre les multiples acteurs qui se situent sur son terrain : « Non, l'appropriation n'est pas morte, bien au contraire – l'image fluide l'a mise à la portée de tout un chacun. C'est l'art qui n'est plus à la même place, déplacé lui aussi par les nouveaux pouvoirs (médiatiques) de l'image¹⁰⁵¹ ». Compte tenu de son expérience dans l'Appropriation art, Prince cherchait peut-être à générer une réflexion quant aux droits des individus qui publient leurs propres représentations sur les réseaux sociaux¹⁰⁵², sur l'exploitation d'une iconographie misogyne par ces

¹⁰⁵¹ André Gunthert, *op. cit.*, section « Commentaires ».

¹⁰⁵² Cette question est particulièrement épineuse et ambiguë. En l'occurrence, Instagram autorise et encourage certains usages des contenus publiés, notamment le partage par d'autres utilisateurs sur sa propre plateforme, et affirme protéger les droits d'auteur d'œuvres originales. Toutefois, Instagram s'octroie une licence étendue sur l'ensemble des contenus, tel que cela est explicité dans ses conditions d'utilisation : « Lorsque vous partagez, publiez ou importez du contenu protégé par des droits de propriété intellectuelle (comme des photos ou des vidéos) sur notre Service ou en rapport avec ce dernier, vous nous accordez une licence non exclusive, gratuite, transférable, sous-licenciable et mondiale pour héberger, utiliser, distribuer, modifier, exécuter, copier, diffuser ou afficher publiquement, traduire et créer des œuvres dérivées de votre contenu (conformément à vos paramètres de confidentialité et d'application). La licence prend fin lorsque votre contenu est supprimé de nos

médias ou encore sur la capitalisation de l'intimité et de l'image des utilisateurs de ces réseaux¹⁰⁵³. Mais que peut bien encore nous apprendre la démarche de Prince ? Hormis l'adjonction de commentaires par l'artiste, ce geste reste sensiblement le même que celui de la reproduction des publicités Marlboro alors que le régime médiatique des objets digitaux est différent de celui des objets analogiques de la période des cow-boys. Quant aux Suicide Girls, elles semblent au fait des règles de circulation et de remixage potentiel des contenus propres aux médias sur lesquels elles évoluent et maîtrisent la marchandisation de leur image. Elles en ont même fait un modèle économique, autant monétaire qu'attentionnel. Il est intéressant de noter que, contrairement à d'autres avant elles, elles n'ont pas attaqué Prince en justice sur la question du droit d'auteur¹⁰⁵⁴. Malgré l'impression de surabondance visuelle et d'hyperaccessibilité des contenus sous la forme de copies équivalentes, le milieu médiatique spécifique à Internet reste régi par des droits et par une économie marchande. Dans le cas des Suicide Girls, en parallèle des ambitions sociales et culturelles affichées – la réappropriation de sa propre image en tant femme à l'esthétique "hors-norme" et la défense d'un canon de beauté considéré comme alternatif –, il s'agit de produire du contenu en ligne sur différentes plateformes (leur propre site Internet, Twitter, Instagram, Facebook, Tumblr ou encore VK, un réseau social russe) afin de générer du trafic, de capter de l'attention, de vendre des produits dérivés, des accès exclusifs à des photos et des vidéos ou encore des abonnements. En ce qui concerne plus spécifiquement Instagram, bien que les Suicide Girls produisent et publient "gratuitement" du contenu visuel, on ne peut pas dire qu'elles travaillent gratuitement. Non seulement, elles disposent sur la plateforme d'une boutique intégrée mais surtout elles accèdent à une visibilité en exploitant un biais sexiste des algorithmes de classement de la plateforme¹⁰⁵⁵. Elles

systèmes ».

« Conditions d'utilisation », *Instagram*, [en ligne], modifié le 05/07/2023, consulté le 06/07/2023. URL : <https://help.instagram.com/581066165581870>

¹⁰⁵³ Sur ce point, l'ouvrage *Faceworld : le visage au XX^e siècle* (2018) de la chercheuse, critique et commissaire d'art française Marion Zilio est particulièrement éclairant. Elle décrit comment le visage devient l'objet de processus de réification et d'accaparement pour les plateformes capitalistes comme Facebook ou Instagram.

Marion Zilio, *Faceworld : Le visage au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2018.

¹⁰⁵⁴ Missy, la Suicide Girl fondatrice de la plateforme et à l'initiative de l'appropriation d'appropriation, déclare ironiquement : « Si j'avais une pièce à chaque fois que quelqu'un utilise nos images sans notre permission dans un but commercial, je serais en mesure de dépenser 90 000 dollars en œuvres d'art ». « If I had a nickel for every time someone used our images without our permission in a commercial endeavour I'd be able to spend \$90,000 on art ».

Missy, « Richard Prince Suicidegirl Print », *Suicide Girls*, [en ligne], publié le 26/05/2015, consulté le 05/07/2023, trad. de l'anglais par l'auteur. URL :

<https://www.suicidegirls.com/members/missy/blog/2837632/tuesday/>

¹⁰⁵⁵ Instagram précise qu'il ne dispose pas d'un unique algorithme de classement mais plutôt de divers algorithmes, classificateurs et processus avec des rôles bien précis et dans l'objectif affiché d'« aider les internautes à tirer le meilleur parti du temps qu'elles ou ils passent sur l'application, et selon [Instagram], utiliser la technologie pour personnaliser l'expérience de tou·tes est le meilleur moyen de le faire ».

Adam Mosseri, « Explication du classement d'Instagram », *Instagram*, [en ligne], publié le 31/03/2023, consulté le 06/07/2023. URL : <https://about.instagram.com/fr-fr/blog/annoncements/instagram-ranking-explained>

Toutefois, les chercheurs Judith Duportail et Nicolas Kaiser-Bril (avec Kira Schacht et Édouard Richard) révèlent en 2020 pour *Médiapart* l'existence d'une prime secrète à la nudité sur Instagram. Cela signifie qu'une typologie de nudité dite "douce" est tolérée sur le réseau, et même que cette nudité – lorsqu'elle concerne le corps normé de femmes – est favorisé par les algorithmes, bénéficiant alors d'une visibilité accrue. Nul doute que le contenu érotique *soft* des Suicide Girls tire parti de cette prime.

Judith Duportail, Nicolas Kayser-Bril, Kira Schacht, Édouard Richard, « Sur Instagram, la prime secrète à la nudité : se déshabiller pour gagner de l'audience », *Médiapart*, [en ligne], publié le 15/06/2020, consulté le

étendent, entretiennent ou consolident leur communauté et gagnent ainsi en notoriété. Nous savons toutefois que le modèle économique d'Instagram met en place une logique extractiviste, c'est-à-dire qu'il capte et exploite le surplus produit par ses usagers – ses données –, en échange d'un accès aux services de la plateforme et surtout à un maillage social régenté par des algorithmes. Selon l'économiste Cédric Durand, cette boucle de rétroaction constitue un système d'asservissement des utilisateurs par les plateformes¹⁰⁵⁶. Cet échange de bon procédé entre la plateforme et les Suicide Girls nécessiterait d'être examiné plus en détails. Or, l'exploitation, en termes économiques, du travail des Suicide Girls par Prince, ne fait aucun doute puisque son appropriation n'est plus seulement d'ordre esthétique et conceptuelle mais également financière. Prince ne paie aucun droit et bénéficie d'un marché différent de celui du numérique : le marché de l'art contemporain. Dans ce domaine, Prince est un artiste coté qui n'a aucun mal à vivre de sa production artistique et à bénéficier de plus-values considérables. Contrairement aux rapports ambivalents qui lient les Suicide Girls à Instagram, les termes de leur relation avec Prince étaient d'abord dictés de manière exclusive par l'artiste. Il faut alors se demander si cette relation d'asymétrie et de domination peut être soutenue par un discours théorique et esthétique – relativement peu convaincant au regard des pratiques de remixage déjà largement installées dans la culture numérique¹⁰⁵⁷ – qui, par ailleurs, se voit complètement dépolitisé. Quoiqu'il en soit, ce type d'appropriation n'a plus rien en commun avec la récupération d'un signe visuel produit par l'une des plus grandes compagnies de tabac au monde. Ce geste pouvait être interprété comme un acte de résistance au régime de la communication ou une tentative de *libération* de l'image, émancipée de son appareillage et de ses mécanismes publicitaires, en somme un projet de *politique visuelle*. Et je crois que, pour comprendre la démarche de Prince, un examen de sa production littéraire, plutôt qu'une focalisation sur sa production plastique, peut être révélateur. En effet, parallèlement à sa pratique artistique, celui-ci a publié des recueils de courts textes en prose, notamment *Why I Go to the Movies Alone* en 1983. La particularité de ces fictions réside dans les sujets des récits. Prince explique dans un entretien que ses textes déploient l'imaginaire propre à l'imagerie qu'il a pris l'habitude de rephotographier, celle qui est tirée des médias américains (magazines, films, télévisions, publicité) : « Pour produire l'effet de ce que l'image originale imagine, il faut jouer cette image, on ne peut pas se jouer soi-même¹⁰⁵⁸ ».

06/07/2023. URL : <https://www.mediapart.fr/journal/international/150620/sur-instagram-la-prime-secrete-la-nudite-se-deshabiller-pour-gagner-de-l-audience>

¹⁰⁵⁶ Pour Cédric Durand, cette nouvelle économie est comparable à un « techno-féodalisme », les utilisateurs sont comparés à des *serfs* et les plateformes à des *fiefs*, en résulte une importante asymétrie de pouvoir, ainsi qu'une véritable sujétion et dépossession des utilisateurs dans leurs activités. Cédric Durand, *Techno-féodalisme : Critique de l'économie numérique*, Paris, Éditions Zones, 2021.

¹⁰⁵⁷ La critique d'art Paddy Johnson synthétise cette faiblesse avec un certaine lucidité : « Nous pouvons retracer les précédents de l'appropriation jusqu'à Warhol, et Prince en tant que pionnier, mais qui s'en soucie ? La culture du copier-coller est tellement omniprésente aujourd'hui que l'appropriation n'est pertinente que pour ceux qui ont investi beaucoup d'argent dans les artistes qui s'approprient les œuvres ».

« *We can trace appropriation precedents back to Warhol, and Prince as an early adopter, but who cares? Copy-paste culture is so ubiquitous now that appropriation remains relevant only to those who have piles of money invested in appropriation artists* ».

Paddy Johnson, « Richard Prince Sucks: His show of Instagram printouts at Gagosian isn't just bad, it's sexist », Artnet, [en ligne], publié le 21/10/2014, consulté le 06/07/2023, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur. URL : <https://news.artnet.com/art-world/richard-prince-sucks-136358>

¹⁰⁵⁸ Richard Prince (propos recueillis par Peter Halley), « Richard Prince interviewed by Peter Halley », *ZG*, n° 10, printemps 1984, p. 5-6. Cité et traduit par : Vincent Pécoil, « Préface », dans *Pourquoi je vais au*

Dans la préface de l'édition française de *Why I Go to the Movies Alone*, Vincent Pécoil synthétise clairement le rapport entre images et textes développé par Prince :

« Prolongement du travail de (re)photographie, le texte devient un "développement", au sens à la fois narratif mais aussi photographique. L'image est "développée", elle se "révèle" à travers le bain fictionnel. Photos et textes sont deux façons de considérer une image, deux types de mise au point : l'une, la rephotographie, qui est une opération optique dans laquelle l'appareil photo et l'œil de l'artiste ne font plus qu'un, se concentrant sur l'image pour en isoler certaines caractéristiques de l'image par le recadrage et le zoom ; et l'autre, le texte, qui s'efforce de rendre manifeste la fiction que des images imaginent¹⁰⁵⁹ ».

Cet effort projectif de la part de l'artiste semble crucial, y compris pour son travail plastique. Prince s'aventure sur les reliefs psychologiques de ces images médiatiques afin de nous donner à voir, au sein d'une image littéraire cette fois-ci, les points de porosités – ou de disjonctions – qu'elles entretiennent avec une part de l'inconscient collectif propre au consommateur américain. C'est un travail remarquable qui mobilise l'image là où le champ du visuel semblait s'être établi sans partage, et qui permet de remettre en question l'évidence propre au visuel. Qu'il s'agisse de ses images rephotographiées ou de ses textes fictionnels, Prince élabore des *metapictures* qui sont d'une grande pertinence parce qu'elles ne se contentent pas d'explicitement une critique, elles reconfigurent la topographie de ces objets visuels pour nous permettre de les aborder depuis le champ de l'image. Mais c'est peut-être précisément pour cela que les *New Portraits* posent problème. Alors que Prince avait su investir le monde imaginal de la publicité, du cinéma ou de la télévision, il semble reconduire des stratégies similaires pour les réseaux de partage en ligne, sauf que leur monde imaginal est très différent. Il ne s'agit plus d'imaginer l'inconscient de médias homogénéisés, de *faire jouer* des figures de papier glacé ou de pellicules pensées et fabriquées par des entreprises. Il est question de prendre part à une économie d'une autre échelle et d'une autre nature, dans laquelle les lignes de démarcation entre le producteur et le consommateur ne sont plus aussi nettes. Une économie qui nécessite par ailleurs de *faire jouer* des représentations produites par des auto-entrepreneurs de leur propre image. En somme, Prince échoue à imaginer l'imaginaire des contenus réalisés par les Suicide Girls parce qu'il s'en tient à une surface bidimensionnelle qui était peut-être suffisante au regard de médias plus traditionnels. Ainsi, pour *New Portraits*, le geste artistique de Prince se cantonne à une démonstration superficielle qui rate ce qui est au cœur de la politique des images qu'il s'approprie – leur spécificité médiatique, leur économie, le rapport à leurs auteurs ou encore le modèle imagé du monde qu'elles médiatisent. L'appropriation numérique nécessite alors une connaissance de l'écologie du milieu concerné et, sans doute, une conscience de la portée politique de cet acte.

La dépolitisation de la démarche de Richard Prince repose certainement sur l'idée que l'appropriation serait *par essence* un geste émancipateur. Si l'on considère que l'image fluide serait à la merci des autoroutes de l'information du numérique, l'appropriation artistique deviendrait alors une chance de stabiliser sa

cinéma seul, Richard Prince, Dijon, Les presses du réel, coll. « Excentricités /Excentricities », (1983), 2015, trad. de l'anglais (américain) par V. Pécoil et F. Arno, p. 7.

¹⁰⁵⁹ Vincent Pécoil, *op. cit.*, p. 11.

forme et d'ouvrir le champ de ses possibles grâce au régime esthétique de l'art. Or, dans le cas d'autoreprésentations, ses images constituent *aussi* des actes performatifs qui s'insèrent dans un processus d'individuation et d'intersubjectivation. *New Portraits* est *aussi* un travail de sélection, d'ordonnement et de remédiatisation des objets digitaux circulant sur Instagram. Il donne *aussi* à voir le regard de son auteur qui effectue nécessairement des opérations de visibilité et d'invisibilité des corps présents sur le marché de l'attention. La majorité des photos de *New Portraits* donnent à voir des jeunes filles dans des positions lascives. Bon nombre de journalistes¹⁰⁶⁰ ne manquent pas de relever ce fait et de dépeindre Prince comme un vieux pervers dépassé ou un misogyne camouflé derrière une valeur artistique. Néanmoins, le point de vue de cet homme né en 1949 est *aussi* celui d'un artiste cherchant à produire un commentaire critique sur un média et à initier un dialogue avec le spectateur. Il est donc difficile de juger les intentions – conscientes ou non – de Prince, de séparer le bon grain de l'ivraie, pour le dire ainsi. La démarche de l'artiste semble continuellement poser une question essentielle : faut-il montrer les objets visuels afin de générer un regard distancié et critique ou bien sont-ils voués à rejouer les mêmes rapports que leur exposition était censée mettre à distance ? Bien qu'elle résonne comme une équation insoluble, il faudrait certainement réorienter la question vers le "comment". Par exemple, on peut observer que le projet exploite le désir produit par ces images et la pulsion scopique de leurs regardeurs, tous deux en place dès leur première itération. Leur mise en scène érotique ne fonctionne pas uniquement sur un principe de marchandisation du plaisir visuel mais également en tant que geste de réappropriation de sa propre image sexualisée, comme le soutient Zoë Ligon, une éducatrice sexuelle américaine dont l'une des photos apparaît également dans l'exposition de Prince¹⁰⁶¹. Un des enjeux pour Ligon et les Suicide Girls est de récupérer un degré de contrôle sur l'image de soi. Or, les effets psychologiques de cette appropriation artistique semblent négligés par son auteur et le galeriste, un angle mort d'ailleurs répandu au sein des apports théoriques et historiques de la Pictures Generation comme le souligne François Aubart dans son ouvrage *L'Attitude de la Pictures Generation : Excès, passion et manipulation*. L'inscription de ce groupe d'artistes dans une théorie et une histoire de l'art s'est longtemps organisée autour des enjeux de l'analyse sémiotique de l'image, de l'ontologie de l'art ou des mécanismes des médias de masse, éludant alors la question des affects¹⁰⁶².

Une autre femme, dont la photo a été exposée dans la série *Portraits*, explicite admirablement cette question à partir de son expérience personnelle : Emily Ratajkowski. La mannequin et militante féministe américaine témoigne de son combat pour récupérer son image dans « Buying Myself Back: When does a model own her own image? », un article fleuve diffusé en 2020 dans le *New York Magazine*, avant de publier l'année suivante *My Body*, un livre compilant plusieurs souvenirs et décrivant sa prise de conscience féministe. La même année, elle se prend en photo devant un tirage réalisé par Prince à partir du compte Instagram de la mannequin qui repartageait déjà une photo de magazine. L'œuvre qui en résulte,

¹⁰⁶⁰ Paddy Johnson, *op. cit.*

¹⁰⁶¹ Jael Goldfine, « Instagram User Speaks Out Against Richard Prince's Rip-Offs », *Paper*, [en ligne], publié le 04/11/2019, consulté le 06/07/2023. URL : <https://www.papermag.com/richard-prince-zoe-ligon-2641214364.html#rebellitem22>

¹⁰⁶² François Aubart, *L'Attitude de la Pictures Generation : Excès, passion et manipulation*, Dijon, Les presses du réel, 2023.

Buying Myself Back: A Model for Redistribution ↪ Fig 98, est alors mise en vente sous la forme d'un NFT. Dans l'article susmentionné, Ratajkowski retranscrit, en trois expériences, son sentiment de dépossession de sa propre image. Elle commence ainsi par raconter comment un paparazzo l'attaque en justice parce qu'elle republie sur son propre compte Instagram un cliché d'elle-même – bien évidemment, pris sans son consentement. Concluant alors par un accablant constat : « J'ai ainsi appris que mon image, mon reflet, ne m'appartient pas¹⁰⁶³ ». Le second épisode concerne Richard Prince. Ratajkowski revient sur le moment où elle découvre que l'artiste s'est approprié une photo d'elle, postée sur son compte Instagram. Son entourage, y compris son partenaire de l'époque, lui fait comprendre qu'elle devrait se sentir honorée de devenir le sujet de la production d'un artiste de renom. Son compagnon entreprend alors d'acheter la pièce. Malheureusement, celle-ci est déjà entrée en possession d'un collectionneur d'art. C'est seulement après avoir contacté directement le studio de Prince qu'elle parvient à acheter une autre appropriation réalisée sur le même principe, en partageant cette dépense avec son partenaire. Lorsque leur relation prend fin, Ratajkowski récupère l'œuvre mais son ex-compagnon conserve l'étude de la pièce en question. Plus tard, l'homme lui revend finalement l'étude au prix fort, sous prétexte que le marché de l'art a évolué. Elle comprend alors que son image fait l'objet d'une économie genrée dont elle est, en tant que sujet, exclue : « Tous ces hommes, dont certains me connaissaient intimement et d'autres que je n'avais jamais rencontrés, débattaient de la propriété d'une image de moi¹⁰⁶⁴ ». Et, l'espace au sein duquel elle pouvait encore agir sur la construction de son image, Instagram, lui était dérobé¹⁰⁶⁵. Elle détaille enfin une terrible séance de pose avec le photographe Jonathan Leder qui se conclut par un viol, avant qu'un album de polaroids la représentant nue ne soit publié par ce même photographe, sans son accord. Ces expériences de confiscation répétées de son corps et de son image sont articulées à sa carrière de mannequin. Puisqu'elle vit de la monstration et de la mise en scène de son corps, elle est amenée à apparaître sur une scène de visibilité publique. À plusieurs reprises, elle souligne dans son récit l'amalgame, essentiellement de la part d'hommes, entre sa vie intime, son corps et son image. Ratajkowski est sans cesse réduite par les hommes de son récit à une image. Et l'image est considérée par ces hommes comme un bien dont il est possible de se saisir, d'en jouir et d'en faire le commerce. À la lecture de cet article, André Gunthert repère justement chez Ratajkowski « le paradoxe d'être une figure publique et de voir son visage et son corps exposés à l'usage marchand, tout en étant dépossédée du pouvoir d'agir sur la circulation de ces images¹⁰⁶⁶ ».

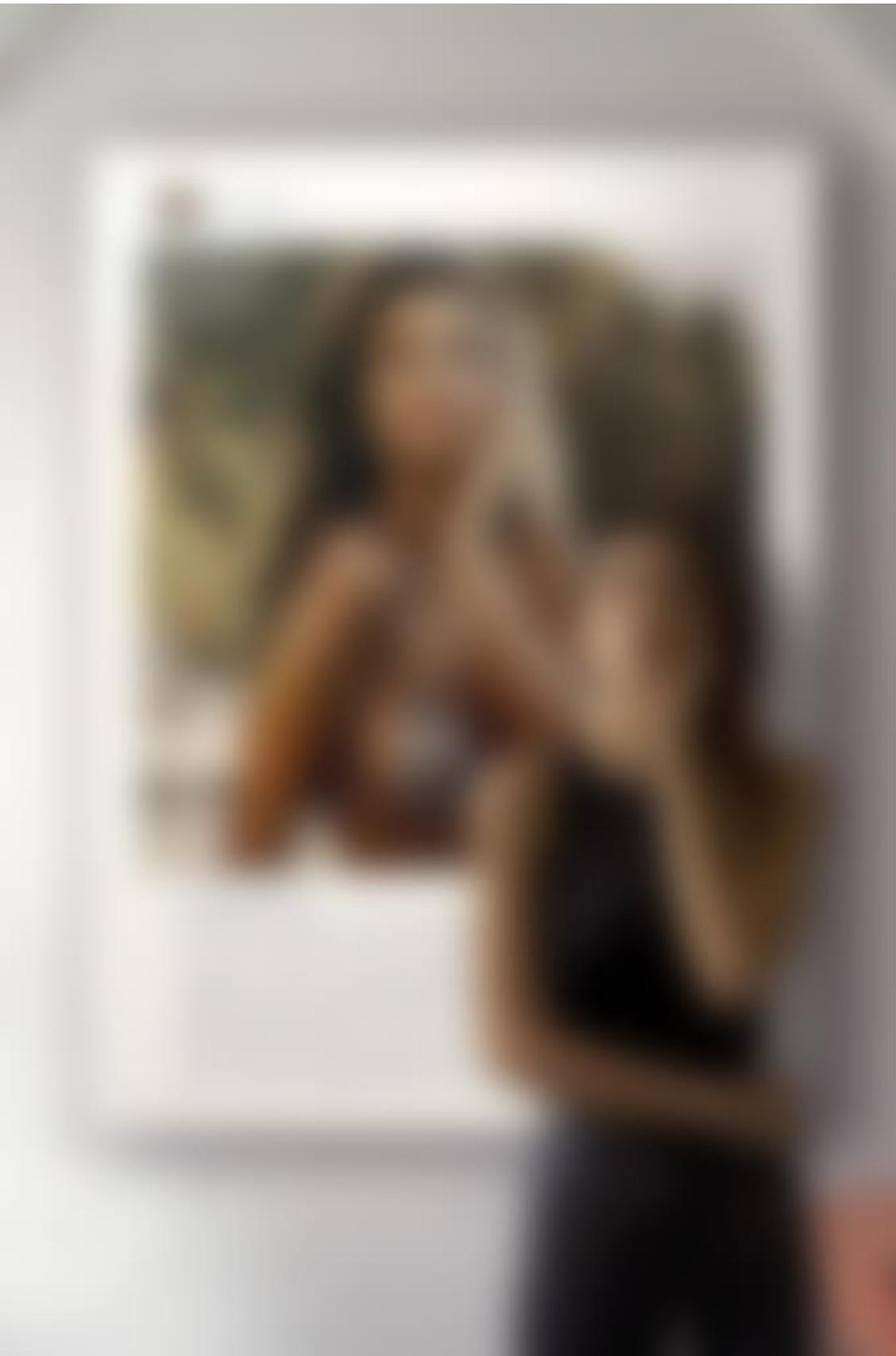
¹⁰⁶³ « *And I have learned that my image, my reflection, is not my own* ».

Emily Ratajkowski, « *Buying Myself Back: When does a model own her own image?* », *The Cut*, [en ligne], publié le 15/09/2020, consulté le 07/07/2023, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur. URL : <https://www.thecut.com/article/emily-ratajkowski-owning-my-image-essay.html>

¹⁰⁶⁴ « *All these men, some of whom I knew intimately and others I'd never met, were debating who owned an image of me* ». *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ Emily Ratajkowski déclare au sujet de l'œuvre de Prince : « Il me semblait étrange que lui [son partenaire] ou moi devions racheter une photo de moi – en particulier une photo que j'avais postée sur Instagram, qui jusqu'alors m'avait semblé être le seul endroit où je pouvais contrôler la manière dont je me présentais au monde, un sanctuaire de mon autonomie ». « *It seemed strange to me that he or I should have to buy back a picture of myself — especially one I had posted on Instagram, which up until then had felt like the only place where I could control how I present myself to the world, a shrine to my autonomy* ». *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ André Gunthert, « La photographie, théâtre de la dépossession ? », *L'image sociale : Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [en ligne], publié le 18/11/2020, consulté le 08/07/2023. URL :



↳ Figure 98 Emily Ratajkowski, *Buying Myself Back: A Model for Redistribution*, 2021
Jeton non fongible (NFT)
Crédit photographique : Emily Ratajkowski

<https://imagesociale.fr/9113>

Il n'est alors pas étonnant que Ratajkowski décide de produire un NFT à partir de l'œuvre de Prince. Par une manœuvre comparable à celle des Suicide Girls, elle renvoie Prince à son propre jeu et affirme clairement que la marchandisation de son image procède de son agentivité en tant que femme, et que le milieu de ces images dites « fluides » ou « partagées » n'est pas exempté de droits, à la fois à l'égard des auteurs et des images elles-mêmes. Le titre annonce sans ambiguïté l'intention : reprendre possession de son image¹⁰⁶⁷. Non pas dans le sens de l'objet ou du signe visuel, mais bien de l'image. L'image en tant que processus de construction de son identité imaginaire, ou encore l'image en tant qu'agent de rapports intersubjectifs partagés entre son intériorité et celle d'autres individus. Le sous-titre de l'œuvre se réfère aux moyens mis en œuvre pour atteindre cet objectif. Il s'agit ici de réorganiser le régime de circulation des images. Le modèle du NFT constitue une réponse appropriée puisqu'il réinjecte un degré de contrôle, non pas sur l'artefact visuel en tant que tel – tout le monde peut copier le fichier ou reproduire l'objet visuel –, mais sur sa propriété. Et bien qu'il puisse être regrettable d'assister à une nouvelle tentative de privatisation et d'authentification des objets digitaux, il faut reconnaître que la création de Ratajkowski s'applique activement à répondre à la question fondamentale : « à qui appartient mon image ? ».

Il faut également relever les choix de construction de ce signe visuel. Ratajkowski se met en scène devant l'œuvre de Prince, elle est au premier plan, dans un intérieur minimaliste. Elle semble désigner le territoire de cette lutte, il ne s'agit pas du lieu idyllique de la première photo mais d'un espace domestique, du moins en apparence. De plus, elle reproduit une posture similaire mais cette fois-ci en dehors du cadre de l'imagerie de mode. Là où la posture initiale était certainement le résultat de normes et de canons esthétiques – peut-être même demandée par le photographe –, c'est elle qui choisit de mimer ce geste, comme pour s'en réapproprier l'origine. Plus marquant, elle performe ici son identité distincte et simultanément liée à son image. Elle semble indiquée aux regardeurs – par le langage sémiotique propre à l'art conceptuel – qu'*elle n'est pas une image*. Bien sûr, cette revendication prend la forme d'un objet visuel réifié par la régulation du NFT. Mais, il faut rappeler que les recours traditionnels n'ont pas abouti. Sur le plan juridique par exemple, Ratajkowski parvient à récupérer son image uniquement par une transaction financière. En termes de droits d'auteur – qu'il s'agisse du paparazzo, de Prince ou de Leder –, elle est continuellement dépossédée. Cette impuissance rappelle alors celle de Brooke Shields, également mannequin et sujet d'un cliché reproduit par Prince et qui, je le rappelle, intente avec sa mère en 1981 un procès contre Garry Gross pour préjudice moral au sujet de la fameuse photo érotique réalisée alors qu'elle n'avait que 10 ans. Après deux années de batailles juridiques, Gross est mis hors de cause et les tribunaux déclarent que la photographie n'est ni pornographique, ni sexuellement suggestive¹⁰⁶⁸. Dans le cadre

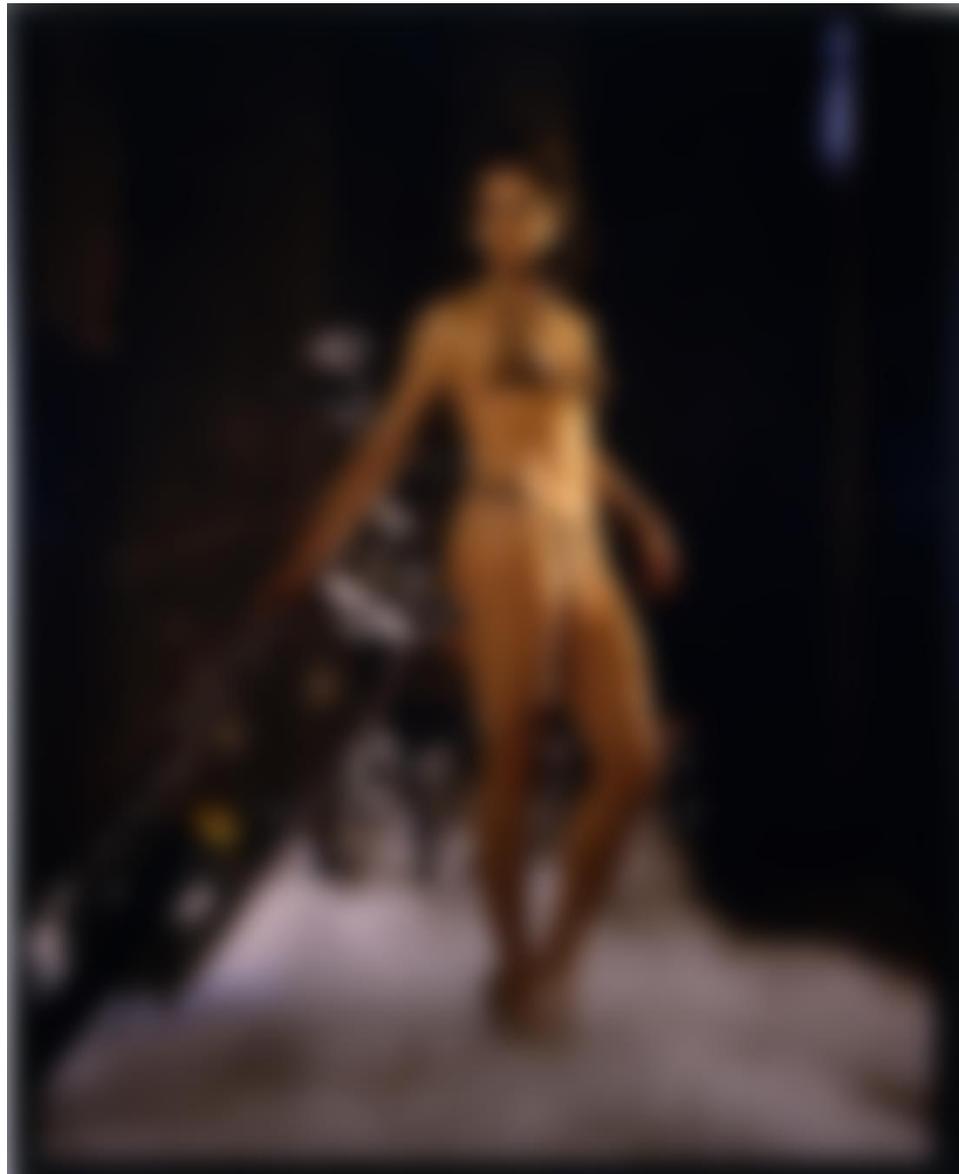
¹⁰⁶⁷ Elle publie un tweet le 23 avril 2021 qui annonce : « Dans le sillage de mes efforts continus pour récupérer et contrôler mon image, j'ai le plaisir d'annoncer ma première œuvre d'art conceptuelle jamais commercialisée, un NFT intitulé *Buying Myself Back: A Model for Redistribution* ».

« *In a step toward my ongoing effort to reclaim and control my image, I'm thrilled to announce my first conceptual artwork to ever come to market, an NFT entitled *Buying Myself Back: A Model for Redistribution* ».*

Emily Ratajkowski, *Twitter*, [en ligne], tweet publié le 23/04/2023, consulté le 08/07/2023, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur. URL : <https://twitter.com/emrata/status/1385710264050454529>

¹⁰⁶⁸ Gérard Lefort, « L'histoire d'une "Petite" : Deux procès et un détournement pour la photo de Garry Gross », *Libération*, [en ligne], publié le 13/03/2009, consulté le 08/07/2023. URL : https://www.liberation.fr/culture/2009/03/13/l-histoire-d-une-petite_545757/

du NFT, Ratajkowski s'assure de manière pérenne ses droits d'auteur. Alors que Brooke Shields semble avoir performé une réappropriation de son image en consentant à une collaboration avec Richard Prince et le photographe Sante D'Orazio en 2005. La photographie qui en résulte, titrée *Spiritual America IV* en référence à la première appropriation, montre une femme adulte dans une position similaire. Mais cette fois-ci, elle est vêtue d'un bikini et s'appuie contre une moto rutilante ↪Fig 99. Une impression de confiance, voire même d'amusement, transparait dans la pose de l'actrice. Maintenant une mère elle-même, elle semble avoir repris un degré d'agentivité dans la construction de son image, au point d'accepter de co-produire une œuvre hautement référentielle, tel un commentaire sur *Spiritual America* et la photographie de Gross.



↪Figure 99 Richard Prince, *Spiritual America IV*, 2005
Impression couleur dans le cadre de l'artiste, 237.5 x 190.5 cm

Les Suicide Girls et Emily Ratajkowski pointent alors un impensé au cœur des théories de la post-photographie étudiée ici. Sur les réseaux sociaux semblables à Instagram, l'image latente est un enjeu fondamental, elle est aisément appréhendée et investie, voire même anticipée, par ses usagers – qui évoluent au sein d'un régime d'appropriation et de remixage constant des objets digitaux – ainsi que par ses administrateurs – qui capitalisent sur la circulation des images. Et parce que la conception de la fluidité des images persiste – sa surabondance, son hyperaccessibilité et son existence en apparence autonome et immatérielle –, et donc par extension l'indistinction entre différentes typologies d'images, l'image latente se retrouve décorrélée d'une pensée écologique des images, c'est-à-dire du rapport d'interdépendance entre les images, leurs diffuseurs, leurs récepteurs et leur médium – dans le sens de leurs milieux structurel, culturel, économique et médiatique. Dans le contexte des photos de *Portraits* et *New Portraits*, la production d'une image est autant un acte performatif pour le producteur d'origine que pour son *appropriateur*. Cette conclusion demande alors de repenser le geste d'appropriation artistique par son rôle de médiation entre des individus et des entités, et non plus comme le geste d'un créateur évoluant en dehors de la culture populaire de l'appropriation. Ceci ne signifie pas que l'œuvre produite devrait s'enfermer dans un sens consensuel, ni que l'artiste devrait ménager les sujets pris dans le maillage de son processus mais, peut-être, rester attentif aux rapports de domination déjà présents qu'il risquerait de rejouer, de prolonger ou de renforcer. Sans faire de l'art un enjeu exclusivement moral ou éthique, il serait tout de même possible d'interroger rétrospectivement les gestes d'appropriation qui ont parsemé l'histoire de l'art et se sont appliqués à d'autres media.

↳ Post-internet

Les séries de *Portraits* et de *New Portraits* n'apparaissent pas nécessairement sous le label "post-photographie" dans la littérature critique et scientifique. Toutefois leur modèle de redistribution médiale – le passage de *l'url* (*Uniform Resource Locator*) à *l'irl* (*In Real Life*) – et leur usage d'Internet en tant que répertoire visuel, en fait des processus artistiques qui pourraient se situer à la jonction de la post-photographie et du post-internet. Là où nous pourrions concevoir la post-photographie comme une réorganisation du surplus visuel en circulation et son émancipation au sein du régime de l'art, le post-internet appellerait peut-être à l'apparition d'autres images par l'emploi de normes esthétiques qui n'en sont pas moins signifiantes.

La notion de "post-internet" est d'abord attribuée à l'artiste Marisa Olson qui l'emploie en 2008 dans un entretien avec la critique d'art Régine Debatty et qui le développe par la suite dans un texte intitulé « Postinternet: Art After the Internet » afin de décrire une nouvelle condition médiatique et la manière dont sa propre démarche artistique se situe par rapport à cette condition. Pour elle, « le *postinternet* est un moment, une condition, une propriété et une qualité qui englobe et transcende les nouveaux médias¹⁰⁶⁹ ». Il s'agit aussi de prolonger une réflexion entamée la même année sur les « pro-surfeurs » (*pro-surfers*), un groupe d'artistes

¹⁰⁶⁹ « (...) the postinternet is a moment, a condition, a property, and a quality that encompasses and transcends new media ».

Marisa Olson, « Postinternet: Art After the Internet », *Foam Magazine*, n° 29, hiver 2011, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 63.

qui font un usage autoréflexif et critique d'Internet¹⁰⁷⁰. Elle affirme alors une filiation de ces artistes avec le vocabulaire hérité des études photographiques et cinématographiques mais, dans le même temps, pointe leur capacité à dépasser les enjeux de la "photographie trouvée" ainsi que les pratiques de citation et d'appropriation, notamment par une dimension performative dans l'acte même de trouver¹⁰⁷¹. Selon Olson, la démarche des pro-surfeurs déborde l'appropriation photographique¹⁰⁷². Tout porte même à croire que l'ère post-internet englobe la post-photographie. L'adjonction du préfixe "post-" signifie ici autant l'"après", c'est-à-dire "suivant" – ce qui ne signifie pas pour autant la fin d'Internet mais plutôt une conscience critique de celui-ci – et "d'après", soit "dans le style de" ou encore dans le sens où le post-internet existe par un lien de causalité avec Internet¹⁰⁷³. Le texte est présenté comme « une *historiographie* consciente des conditions de sa propre production¹⁰⁷⁴ », celle-ci est écrite par ceux qui y participent car, selon l'auteur, le monde académique n'était pas enclin à penser cette nouvelle condition à cause du manque de recul historique¹⁰⁷⁵. En effet, il serait, selon elle, temps de dire quelque chose *avec* Internet plutôt que *sur* Internet¹⁰⁷⁶. C'est certainement pourquoi elle défend dans son texte une pratique post-internet capable de produire des *metapictures*, donc de générer une théorie imagée. Bien qu'elle n'emploie pas le terme de Mitchell, Olson explique que le néologisme "post-internet" embarque avec lui une philosophie de l'image qui permet d'appréhender cette dernière non plus seulement en tant qu'illustration ou description mais comme un élément capable de se théoriser lui-même et selon ses propres termes¹⁰⁷⁷.

Cette condition post-internet est aussi caractérisée par un moment où Internet serait devenu davantage une banalité qu'une nouveauté¹⁰⁷⁸, comme le

¹⁰⁷⁰ Marisa Olson, « Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture », dans *Words Without Pictures*, Alex Klein (dir.), Los Angeles, LACMA, 2009, p. 274–84.

¹⁰⁷¹ « Je soutiendrai que le travail des pro-surfeurs transcende l'art de la photographie trouvée dans la mesure où l'acte de trouver est élevé au rang de performance à part entière, et que la manière de s'approprier des images se distingue de la pratique de la citation en les retirant de la circulation et en leur conférant une nouvelle signification ainsi qu'une nouvelle autorité ».

« *I will argue that the work of pro-surfers transcends the art of found photography insofar as the act of finding is elevated to a performance in its own right, and the ways in which the images are appropriated distinguishes this practice from one of quotation by taking them out of circulation and reinscribing them with new meaning and authority* ».

Marisa Olson, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 274.

¹⁰⁷² « (...) nous voyons qu'ils [les pro-surfeurs] sont engagés dans une entreprise différente de la simple appropriation de photographies trouvées. Ils nous présentent des constellations de moments étrangement décisifs, des images rendues parfaites par leurs imperfections, des images qui composent des portraits du web, des essais photographiques diaristiques réalisés par le surfeur, et des images qui constituent certainement quelque chose de plus grand que la somme de leurs parties. Retirées de la circulation et réaffectées, elles se voient attribuer une nouvelle valeur (...) ».

« (...) *we see that they [pro-surfers] are engaged in an enterprise distinct from the mere appropriation of found photography. They present us with constellations of uncannily decisive moments, images made perfect by their imperfections, images that add up to portraits of the Web, diaristic photo essays on the part of the surfer, and images that certainly add up to something greater than the sum of their parts. Taken out of circulation and repurposed, they are ascribed with new value (...)* ».

Ibid., p. 283.

¹⁰⁷³ Maria Olson, « Postinternet: Art After the Internet », *op. cit.*, p. 60–61.

¹⁰⁷⁴ « (...) *a historiography that is aware of the conditions of its own production (...)* ».

Ibid., p. 60.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁷⁸ Gene McHugh, *Post Internet*, [en ligne], publié le 30/12/2009, consulté le 10/07/2023. URL :

pointe Gene McHugh. Ce commissaire et critique a tenu un important blog intitulé *Post Internet* entre décembre 2009 et janvier 2010, compilé sous forme d'une publication en 2011 chez LINK Editions. Ses entrées constituent des réflexions critiques sur le moment post-internet, non seulement à l'égard des effets d'Internet sur la société et de ses mutations mais plus spécifiquement sur son articulation avec l'art contemporain. Comme tout blog qui se respecte, les entrées s'étalent sur une durée et établissent des connexions avec d'autres textes – d'artistes, d'auteurs et de théoriciens –, générant ainsi des dialogues à travers les commentaires laissés par les lecteurs. La forme de cet exercice embrasse donc le régime du réseau – à la fois en tant que modèle de navigation hypertextuel mais aussi par sa capacité de partage avec d'autres internautes – qui constitue dans le même temps le sujet de la réflexion. L'ensemble se présente aussi comme une création performative, s'alignant ainsi avec l'idée de Colson : le blog participe au post-internet tout en écrivant sa théorie. Le blog s'accorde aussi avec le texte de Colson sur l'omniprésence croissante d'Internet et l'expansion de son champ d'influence, y compris à toute forme d'art produite durant cette ère. En effet, Colson désigne d'abord le post-internet comme la conscience critique de la culture du réseau et de ses conditions¹⁰⁷⁹. L'art post-internet ne concernerait pas seulement l'art sur Internet mais toute forme d'art qui engage Internet ou le milieu numérique¹⁰⁸⁰. Avant de conclure par le bilan suivant : « (...) nous pouvons maintenant affirmer que *toutes les œuvres sont post-internet* (avec un degré de réflexivité plus ou moins important) parce que toutes les œuvres produites aujourd'hui sont produites à l'ère *post-internet*¹⁰⁸¹ ». Que nous le voulions ou non, cette condition s'étendrait maintenant à toute forme d'art, elle transcenderait Internet en tant qu'espace numérique¹⁰⁸².

Néanmoins, il y a tout de même une attitude et une esthétique propres à l'art post-internet qui se dégagent de ces textes. Tout d'abord, la démarche autoréflexive et critique peut prendre la forme d'« un *art de la consommation ostentatoire*¹⁰⁸³ » selon Colson. Évoluant sur Internet au sein d'un océan d'objets culturels, l'internaute conscient devient un « pro-surfeur » ou un « prosommateur¹⁰⁸⁴ » pour McHugh. Il participe activement à la production et à la remise en circulation de contenus qu'il est à même de consommer en grande quantité. L'artiste post-internet participe donc à une culture numérique d'autopublication, de collaboration, de redistribution et de mémétique¹⁰⁸⁵, qu'il doit infiltrer et au sein de laquelle il performe son geste qui appartient pourtant à la même typologie de gestes des pro-surfeurs et prosommateurs. McHugh note un phénomène de porosité propre à l'art post-internet, celui-ci doit s'adapter, passant des conventions d'Internet à celles de l'art, pour en retour opérer une mutation des

<https://122909a.com.rhizome.org/?m=200912>

¹⁰⁷⁹ Maria Olson, « Postinternet: Art After the Internet », *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁸¹ « (...) *we can now say that all works are postinternet (albeit to a lesser or greater degree of reflexivity) because all works produced now are produced in the postinternet era* ».

Ibid., p. 63.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁸³ « *an art of conspicuous consumption* ».

Ibid., p. 63.

¹⁰⁸⁴ Gene McHugh, « Maria Olson: Recent Work », *Post Internet*, [en ligne], publié le 16/07/2010, consulté le 10/07/2023. URL : <https://122909a.com.rhizome.org/>

¹⁰⁸⁵ Maria Olson, « Postinternet: Art After the Internet », *op. cit.*, p. 63.

conventions de l'art à partir de celles d'Internet¹⁰⁸⁶. Et dans une démarche similaire à celle de l'artiste de la post-photographie décrite par Chéroux, l'artiste post-internet cherche à revaloriser le vernaculaire, ce qui est perçu comme banal ou excessif¹⁰⁸⁷. En 2010, l'artiste Artie Vierkant diffuse sur Internet un texte intitulé « The Image Object Post-Internet » qui s'inscrit dans la continuité des réflexions de Colson et McHugh. Étant donné que le texte traite de l'articulation de la démarche artistique de Vierkant avec le post-internet, il est amené à en développer une définition :

« Le post-internet est défini comme un résultat de l'époque contemporaine : intrinsèquement informé par l'omniprésence de l'auteur, le développement de l'attention en tant que devise, l'effondrement de l'espace physique dans la culture en réseau, ainsi que la reproductibilité et la mutabilité infinies des matériaux numériques¹⁰⁸⁸ ».

Ainsi, sa proposition s'attache à penser davantage l'ontologie de l'objet digital et le rapport qu'entretient l'artiste avec celui-ci. Et sa position entre en résonance avec celle de Fontcuberta à l'égard de l'image dormante. En effet, Vierkant précise :

« L'objectif de certaines pratiques post-internet est de s'engager dans cette prolifération d'images et d'objets – "contenu général du web", éléments de culture créés sans être nécessairement décrits comme de l'art – et de proclamer une position d'auteur en indexant / conservant ces objets¹⁰⁸⁹ ».

Comme chez Colson et McHugh, la question du réseau en tant qu'espace commun est centrale et, même si les hiérarchies traditionnelles de l'art semblent persister, Vierkant interroge la nécessité de délimiter l'art et le non art, au même titre que la distinction entre l'auteur et l'audience s'amincit dans la culture du réseau¹⁰⁹⁰. Pour Vierkant, même lorsqu'il est possible de retracer la trajectoire d'un fichier vidéo ou d'un fichier image sur Internet, le rapport à l'original est rompu, ne reste plus que la copie : « Dans le cas des objets postérieurs à l'Internet, il ne peut y avoir de "copie originale"¹⁰⁹¹ ». Un objet post-internet doit être pensé en termes de modes de présentation, de reproduction, de dissémination, de mutabilité, d'auctorialité partagée et même de matérialité. Dans la condition post-internet : « rien n'est figé, c'est-à-dire que tout est autre, que ce soit parce que tout objet est capable de devenir un autre type d'objet ou parce qu'un objet existe déjà en flux entre plusieurs instanciations¹⁰⁹² ». Et cet état de fait s'appliquerait aussi aux objets d'art puisqu'il

¹⁰⁸⁶ Gene McHugh, *Post Internet*, [en ligne], publié le 30/12/2009, consulté le 10/07/2023. URL : <https://122909a.com.rhizome.org/?m=200912>

¹⁰⁸⁷ Maria Olson, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁸⁸ « *Post-Internet is defined as a result of the contemporary moment: inherently informed by ubiquitous authorship, the development of attention as currency, the collapse of physical space in networked culture, and the infinite reproducibility and mutability of digital materials* ».

Artie Vierkant, « The Image Object Post-Internet », *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur.

¹⁰⁸⁹ « *The goal of some Post-Internet practices is to engage with this proliferation of images and objects – "general web content," items of culture created without necessarily being described as art – and proclaim an authorial stance by indexing / curating these objects* ».

Ibid.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ « *For objects after the Internet there can be no "original copy"* ».

Ibid.

¹⁰⁹² « *(...) nothing is in a fixed state: i.e., everything is anything else, whether because any object is capable of becoming another type of object or because an object already exists in flux between multiple*

faudrait dorénavant assimiler l'idée que « toute œuvre pourrait être une copie ou copiée¹⁰⁹³ ». En effet, « (...) la culture post-internet est composée de lecteurs-auteurs qui, par nécessité, doivent considérer toute production culturelle comme une idée ou un travail en cours susceptible d'être repris et poursuivi par n'importe lequel de ses spectateurs¹⁰⁹⁴ ». Cette culture serait caractérisée par la nécessité d'appréhender tout objet culturel depuis ses potentialités. Penser les images par leur latence tiendrait d'un principe généralisé. Dans ce contexte, l'objet d'art est alors replacé au sein d'une culture de l'appropriation plus étendue, nous forçant ainsi à ne le considérer ni comme une valeur étalon, ni comme une origine et encore moins en tant que finalité. De fait, la valeur d'un objet d'art serait présente de manière équivalente dans le musée et sur Internet, même lorsqu'il est disséminé sur d'autres media, recontextualisé, et édité par d'autres auteurs¹⁰⁹⁵. Cette thèse est précieuse à relever dans la perspective d'une conception écologique des images. Elle fait particulièrement mouche à la suite de l'étude des polémiques autour des séries *Portraits* et *New Portraits*. Enfin, Vierkant soulève la question de la communication. Il pointe l'abandon progressif de la linguistique et de la sémiotique pour articuler notre relation aux objets et à la culture¹⁰⁹⁶. Car selon lui, l'imagerie est dominante sur Internet alors que le modèle du langage court toujours le risque de réduire l'envergure d'une image ou encore de déprécier une œuvre d'art¹⁰⁹⁷. La thèse développée dans son texte lui permet en conclusion de définir sa série intitulée *Images Objects*¹⁰⁹⁸ (2011 - en cours). Une « image objet » peut être pensée comme « une constellation de citations formelles et esthétiques, consciente de son contexte artistique et conçue pour être partagée et citée¹⁰⁹⁹ ».

Depuis 2011, la même année d'initiation de la série *Image Objects*, l'artiste Dina Kelberman entame son projet artistique *I'm Google*. Cette page Tumblr s'apparente à une galerie d'images telles qu'il en existe sur certaines plateformes en ligne ou sur les systèmes d'exploitation de nos *smartphones* → Fig 100. Organisés sur la base de trois colonnes, les objets visuels défilent sur la page sans adjonction de commentaire, seule leurs correspondances – de couleur, de forme, de composition ou de thème – nous permettent de saisir leur mode d'assemblage. En effet, l'artiste cherche à retranscrire sa boulimie visuelle et les longues heures de dérives passées sur Google Images¹¹⁰⁰. Le résultat est décrit comme un « flux de conscience¹¹⁰¹ », mis à jour de manière irrégulière et produit par les recherches de

instantiations ».

Ibid.

¹⁰⁹³ L'artiste Gregory Chatonsky synthétise ainsi les réflexions sur la copie développées par Artie Vierkant. Grégory Chatonsky, « Postdigital : Époque, ontologie et stylistique », *Radial*, n° 1, « En finir avec le post-internet », (2015), décembre 2018, p. 33.

¹⁰⁹⁴ « (...) culture Post-Internet is made up of reader-authors who by necessity must regard all cultural output as an idea or work in progress able to be taken up and continued by any of its viewers ».

Artie Vierkant, *op. cit.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ Il s'agit d'une série de sculptures réalisées depuis 2011, existant sous la forme d'un objet physique et d'une image numérique médiatisée.

¹⁰⁹⁹ « (...) a constellation of formal-aesthetic quotations, self-aware of its art context and built to be shared and cited ». *Ibid.*

¹¹⁰⁰ Dina Kelberman, « I'm Google », *dinakelberman.com*, [en ligne], date de publication inconnue, consulté le 11/07/2023. URL : <http://dinakelberman.com/biostatment.html>

¹¹⁰¹ « *stream-of-consciousness* ». *Ibid.*, trad. de l'anglais par l'auteur.

l'artiste, sans l'aide d'algorithme¹¹⁰². Les sujets représentés sous forme de photos ou de vidéos sont sélectionnés pour leur familiarité mais aussi pour leur caractère obscur et parce qu'elles ne semblent pas être intentionnellement artistiques¹¹⁰³, une imagerie vernaculaire en quelque sorte. Évidemment, ce principe correspond autant aux démarches post-photographiques que post-internet. L'artiste puise dans les filons d'images dormantes, exploitant leur fluidité et leur appartenance à une culture du réseau qui repose sur une décontextualisation permanente. Le geste artistique, semblable à celui du pro-surfeur voire même du sémionaute, consiste en un usage conscient et critique d'Internet : naviguer sur le web en dehors des injonctions attentionnelles ou commerciales, proposer de nouvelles mises en relation entre des objets visuels épars et surtout permettre au regardeur une expérience de montage scopique et réflexif générant un sens au fur et à mesure du *scrolling*¹¹⁰⁴, sans pour autant en refermer le champ des possibles. Les objets visuels sélectionnés deviennent la base d'un langage visuel structuré sur l'accumulation, le glissement sémantique progressif et un montage iconographique qui n'est pas sans rappeler les pratiques d'artistes astronomes¹¹⁰⁵. Cette "table de montage" ordonnancée en grille semble se répéter dans les œuvres post-photographiques ou affiliées au post-internet. Elle rappelle notamment le travail de Penelope Umbrico¹¹⁰⁶ et est devenu une métaphore courante pour figurer le flux d'images que nous produisons et rencontrons sur Internet. Toutefois, contrairement à celle d'Umbrico, l'œuvre de Kelberman ne vise pas à faire émerger, par l'agrégation, un lieu commun collectif à partir d'une expérience photographique individuelle perçue comme exceptionnelle. Au contraire, elle engendre une sensation d'étrangeté ou d'insaisissable par ses connexions, là où les images, prises individuellement et dans leur contexte de publication "originel", relèvent du quelconque. Quant aux rapports avec le milieu médiatique, ils semblent pensés à plusieurs niveaux. D'abord, il est possible, en un simple clic, de consulter les multiples sources de ces objets digitaux. De surcroît, la page Internet, en tant que blog Tumblr, participe à leur circulation et à leur économie. Elle évolue dans le même milieu. Et pour finir, le titre de la pièce pointe un usage détourné du célèbre moteur de recherche. Comme le précise l'artiste sur son propre site Internet, elle utilise la fonction de recherche disponible sur Google Image Search pour collecter ces photos, mais celle-ci reste minime¹¹⁰⁷. Il s'agit aussi d'explorer d'autres voies, sans nécessairement prétendre à une totale indépendance de l'algorithme puisqu'ici l'agentivité de l'humain fonctionne en concours avec celle de la machine. Cette stratégie n'est pas sans rappeler le travail d'étiquetage analogique et laborieux réalisé par Anna Ridler pour la série des *Mosaic Virus*¹¹⁰⁸. La production d'une étrange familiarité visuelle n'est pas ici le résultat d'une opération d'abstraction calculée par des réseaux neuronaux mais une opération de subjectivation propre au regardeur.

¹¹⁰² *Ibid.*

¹¹⁰³ *Ibid.*

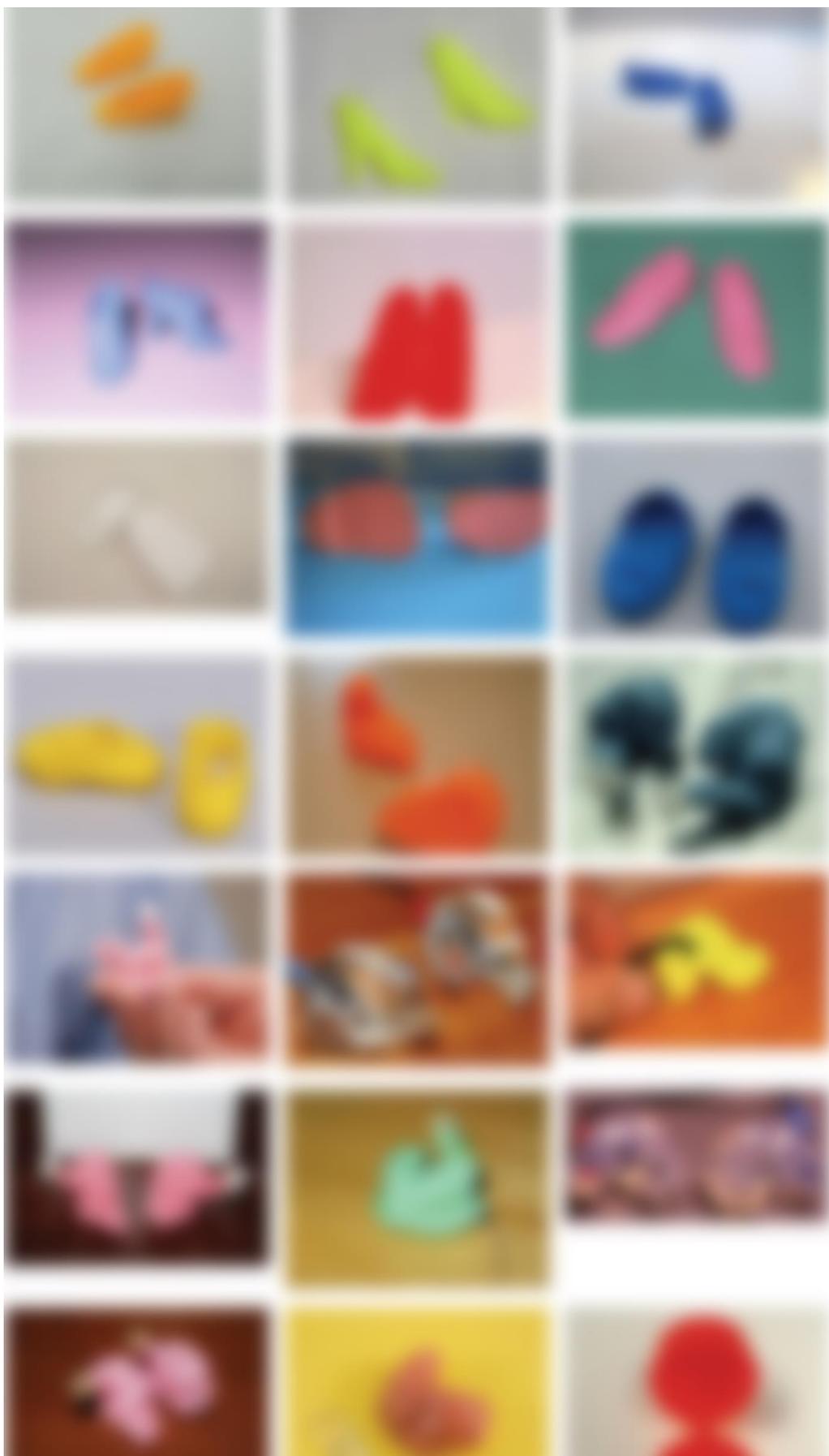
¹¹⁰⁴ Le *scrolling*, "défilement" en français, est un mode de navigation fonctionnant sur le défilement d'une page web. Son usage abusif peut-être ressenti comme une source d'aliénation lorsqu'un temps d'écran conséquent est passé à consulter des informations perçus comme négatives. Ce ressenti donne lieu à l'apparition du néologisme *doomscrolling*, qui pourrait être traduit en français par "défilement morbide".

¹¹⁰⁵ *Supra*, p. 191.

¹¹⁰⁶ *Supra*, p. 95, 201, 203.

¹¹⁰⁷ Dina Kelberman, *op. cit.*

¹¹⁰⁸ *Supra*, p. 129, 130, 213.



↳Figure 100 Dina Kelberman, *I'm Google*, depuis 2011
Site internet

Bien d'autres projets, publications, textes et événements ont depuis participé à expliquer ce signifiant flottant qu'est le post-internet. Néanmoins, c'est la proposition de Gregory Chatonsky consistant à reformuler ce paradigme en tant que « postdigital » qui me semble plus pertinente. Chatonsky part du même constat que McHugh, la culture du réseau n'a plus rien d'exceptionnel, mais il pousse la logique un cran au-dessus en décrivant la contrepartie de cette banalisation :

« Le réseau disparaît dans son usage généralisé. Internet n'est plus alors considéré comme une technologie, le moyen de certaines fins (artistiques par exemple), mais une part prépondérante de notre univers commun (...). Le postdigital est une perte de spécificité et un accroissement de généralité ; de sorte toute pratique artistique est comme hantée par un fond digital¹¹⁰⁹ ».

Son postulat est moins enthousiasmant : l'enchantement propre aux débuts d'Internet et ses promesses d'émancipation se sont effacés¹¹¹⁰. Et, bien que McHugh le note également¹¹¹¹, Chatonsky souligne que « le Web est devenu progressivement ce qu'il fut sans doute depuis l'origine : un espace de domination, de commerce et de surveillance¹¹¹² ». Dans ce contexte, le postdigital serait un poste d'observation de ces mutations néolibérales et incarnerait une possibilité de revenir au caractère transcendantal d'Internet¹¹¹³. En tant que pratique artistique, le postdigital « invente des formes analogiques du digital¹¹¹⁴ », cela signifie que, contrairement au post-internet, il est avant tout « matérialiste¹¹¹⁵ ». Il ne s'agit pas d'immerger le spectateur dans une expérience esthétique mais de l'émerger, de lui faire prendre de la distance afin de « voir toute la matière, toute la poussière que nous occultons habituellement¹¹¹⁶ ». Les dispositifs techniques sont alors exhibés, les productions artistiques sont sculpturales et expressionnistes. En somme, le postdigital est l'inverse d'une boîte noire, il relève de l'« hypermédiacie¹¹¹⁷ ». Son ontologie est en cascade, c'est-à-dire qu'elle est capable « de relier entre eux des mondes hétérogènes, de déverser Internet dans le monde et le monde dans Internet¹¹¹⁸ ». Et comme le post-internet, le postdigital est un art banal, moyen¹¹¹⁹. Il est composé de normes, de protocoles et de répétitions capables de donner naissance à une différence ou plutôt à quelque chose de l'ordre de la déclinaison¹¹²⁰. Mais plus

¹¹⁰⁹ Grégory Chatonsky, *op. cit.*, p. 25-26.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹¹¹ Gene McHugh, *Post Internet*, [en ligne], publié le 12/09/2010, consulté le 10/07/2023. URL : <https://122909a.com.rhizome.org/>

¹¹¹² Grégory Chatonsky, *op. cit.*, p. 28.

¹¹¹³ *Ibid.*

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ « Si la logique de l'immédiacie nous conduit soit à effacer, soit à rendre automatique l'acte de représentation, la logique de l'hypermédiacie reconnaît de multiples actes de représentation et les rend visibles. Là où l'immédiacie suggère un espace visuel unifié, l'hypermédiacie contemporaine offre un espace hétérogène, dans lequel la représentation est conçue non pas comme un cadre de fenêtre ouvert sur le monde, mais plutôt comme le cadrage lui-même – avec des fenêtres qui ouvrent sur d'autres représentations et sur d'autres media ».

Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par Y. Citton, p. 33-34.

¹¹¹⁸ Grégory Chatonsky, *op. cit.*, p. 30.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 34.

étonnant, le postdigital est déjà fini, Chatonsky situe sa durée de vie entre 2005 et 2015¹¹²¹. Pour Chatonsky, les œuvres d'art dépassent toujours les concepts que nous leur attribuons. Si la post-photographie¹¹²² et le post-internet¹¹²³ en ont agacé plus d'un, qui n'y voyaient qu'effets d'annonce, tendances esthétiques, catégories vouées à être débordées ou réactualisations de phénomènes déjà présents – notamment ce qui m'intéresse ici, l'appropriation –, Chatonsky prend les devants. Le postdigital n'était finalement qu'une esthétique de l'art contemporain, une cristallisation¹¹²⁴. Et dans un élan collapsologiste, l'auteur télescope la fin du postdigital avec celle anticipée de l'espèce humaine. De ses débris, il ne resterait alors plus qu'un « champ de ruines¹¹²⁵ », « un monument à l'humanité disparue depuis que l'extinction est devenue une probabilité scientifique¹¹²⁶ ».

Les années 2000 et 2010 voient également l'apparition d'« artistes iconographes¹¹²⁷ » et d'« iconographes-astronomes¹¹²⁸ ». Ces formules proposées par Garance Chabert et Aurélien Mole permettent de dessiner un lignage entre des générations d'artistes travaillant par juxtaposition d'images et l'iconologie warburgienne. La première catégorie regroupe des artistes travaillant sur des associations d'images fixes de différentes natures (œuvre d'art, extrait de film, photographie vernaculaire, image d'actualité, capture d'écran, etc.) et mises en correspondance grâce à une variété de dispositifs visuels (installation, planche, tableau, performance, etc.)¹¹²⁹. On y retrouve, entre autres : Pierre Leguillon, Luis Jacob, Harris Epaminonda, Eric Baudelaire, Mark Geffriaud, Johannes Wohnseifer,

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 23.

¹¹²² À l'occasion d'une table ronde qui s'est tenue le 15 avril 2019, organisée par *artpress*, le Collège international de photographie du Grand Paris et le Centre de recherche HiCSA de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'historien de la photographie Michel Poivert finit d'enfoncer les clous dans le cercueil de cette notion : « "Post-photographie" est un mot commode mais, comme toutes les fausses notions claires, il est difficile d'en faire quelque chose. En tant qu'historien, je ramène la notion à des objets, c'est-à-dire aux pratiques artistiques. Or, ça ne fonctionne pas, car la notion est utilisée pour désigner une condition de l'image à l'ère du numérique. La notion de post-photographie renvoie à un fait social et non à un courant artistique. Elle désigne une économie et une écologie de l'image à partir de moyens techniques et de la culture du numérique qui n'engagent pas particulièrement la question de la création. Les expositions autour du thème ont pu insister sur les flux, la diffusion des images, leur reprise, leur nouvelle économie, leur disparition et leur apparition ».

Michel Poivert, « La post-photographie, et après ? », *artpress*, hors-série, n° 52, « La photographie : Pratiques contemporaines », novembre 2019, p. 7.

¹¹²³ En ce qui concerne le post-internet, Chatonsky cite un article de l'auteur et artiste Morgan Quaintance : « En résumé, l'art post-Internet n'est pas un concept qui désigne notre époque actuelle de l'histoire de l'art, ni un mouvement né d'un ensemble de textes fondamentaux dans lesquels des critères esthétiques ou méthodologiques explicites auraient été définis. Il s'agit d'un style et d'une sensibilité dont les pratiques (esthétique et tonalités dérivées du Web) et les engagements idéologiques (l'Internet disparu) s'articulent autour d'œuvres d'art écrites et exposées par des membres d'une communauté culturellement et économiquement homogène qui est principalement occidentale, moyenne et bourgeoise ».

Morgan Quaintance, « On the End of Post-Internet Art », *Art Monthly*, n° 387, juin 2015, cité et traduit par : Grégory Chatonsky, *op. cit.*, p. 23.

¹¹²⁴ Grégory Chatonsky, *op. cit.*, p. 24.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ Garance Chabert, Aurélien Mole, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », dans *Les Espaces de l'image / The Spaces of the Image : Le Mois de la Photo à Montréal*, Gaëlle Morel (dir.), Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009, p. 178-189.

¹¹²⁸ Garance Chabert, Aurélien Mole, « Artistes iconographes », dans *Les Artistes iconographes*, Garance Chabert (dir.), Aurélien Mole (dir.), Dijon, Les presses du réel, (2009), 2018, p. 70.

¹¹²⁹ *Ibid.*

Sara Van der Beek, Aurélien Froment, Ryan Gander et Batia Suter¹¹³⁰. La seconde signale la génération suivante d'iconographes, des artistes qui travaillent sur des *constellations* de photographies¹¹³¹. Bien qu'ils ne partagent pas nécessairement l'ambition heuristique de Warburg, ils établissent, comme lui, des rapprochements sans prendre en compte les différences historiques ou de registres des objets visuels¹¹³². Leur projet est de mettre en dialogue les images, d'amplifier leur polysémie et, contre l'effet aplanissant de l'archive, de redonner à chaque image sa propre singularité¹¹³³. Chabert et Mole ne manquent pas de rappeler le rapprochement entre les constellations assemblées par ces artistes et l'organisation hypertextuelle d'Internet : « Contemporains des systèmes de partage et de recherche sur le net, ces œuvres renouvellent ainsi les enjeux d'utilisation des archives visuelles, et témoignent d'un rapport émancipé aux images¹¹³⁴ », ajoutent-ils. Ces artistes pratiquent la collecte, l'assemblage, l'archivage, la rediffusion d'images mais aussi le montage dialectique. Des stratégies artistiques qui ne sont pas sans rappeler les formes d'appropriation de la post-photographie ou du post-internet¹¹³⁵.

Entre ces divers types d'appropriation, l'image latente constitue un enjeu commun. La pratique de l'appropriation s'explique souvent – du moins dans les théories étudiées ici – par une observation active, voire même participante, une consommation d'objets culturels importante et une capacité autoréflexive quant à leurs milieux et régimes d'origine. L'usage parfois inadéquat de la notion d'image tend à confondre des phénomènes et des objets culturels spécifiques, fonctionnant sous différents régimes. Outre cette problématique déjà relevée à plusieurs endroits dans cette recherche, ces pratiques appellent toutes un degré d'attention pour l'image latente. Elles demandent au créateur mais également à celui qui perçoit sa création d'appréhender l'image par une « ontologie en cascade¹¹³⁶ » – ce qui est venu et ce qui pourrait advenir –, car ces appropriations prennent place dans une chaîne d'apparitions, de disparitions, d'éditions et de recontextualisations qui n'est pas figée. Ceci réaffirme le rôle de médiation des images. Contrairement à ce que la culture du réseau peut laisser entendre, la mise en commun des images n'est pas évidente, il ne suffit pas de partager en ligne des fichiers et attendre leur réappropriation éventuelle par d'autres usagers, dans d'autres contextes de publication. Si une image est singulière pour chacun d'entre nous, elle est aussi le résultat d'un dialogue avec un objet visuel, qui est parfois lui-même le résultat du monde imaginal d'un individu donné ou d'un ensemble d'individus. La mise en commun pourrait ainsi se faire par l'image latente : nous mesurons ce que nous percevons en réserve au sein d'une image en rapport à ce que nous estimons avoir été insufflé par d'autres. L'image latente, en tant qu'espace expectatif, procure un champ où ce rapport peut avoir lieu, qu'il soit conflictuel, consensuel ou incohérent.

En 2009, l'artiste français Eric Watier, connu principalement pour sa production d'objets d'art imprimés, écrit un « manifeste ridicule » – comme son sous-titre l'indique – intitulé *il n'y a pas d'images rares* ↪Fig 101, publié sous la

¹¹³⁰ *Ibid.*

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 71.

¹¹³² *Ibid.*

¹¹³³ *Ibid.*, p. 77-78.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹¹³⁵ De pareilles pratiques ont déjà été analysées au sein de la Partie I.

¹¹³⁶ J'emprunte ici la formule que Grégory Chatonsky applique au postdigital.

forme d'affiches et diffusé sur son site Internet. Composé d'une suite d'assertions traitant de l'ontologie de l'image, du paysage, de la photographie et de l'objet numérique, ce manifeste offre des pistes de réflexion fertile après ce tour d'horizons de différentes pratiques d'appropriation historiques, bien que l'artiste ne se revendique d'aucun des courants ou des tendances évoqués. Tout d'abord, il insiste sur la distinction entre image et photographie, nous pouvons ainsi lire :

« Une photographie n'est pas une image (pas encore).

Faire une photographie, ça n'est pas faire une image, c'est au contraire essayer d'y échapper (si c'est possible)¹¹³⁷ ».

L'artiste concède à la photographie un regard singulier, là où l'image existe sans original, ni originalité, ni même auteur. L'image s'apparente dans son manifeste à une *norme de l'imaginal*, un précepte culturel qui se répète, qui s'impose même¹¹³⁸, et qui se voit renforcé par le numérique. Ce caractère normatif pèse d'ailleurs sur toute photographie :

« Le triomphe ou la ruine de toute photographie est de devenir image¹¹³⁹ ».

Le manifeste de Watier prolonge également une conception debordienne de l'image. Celle-ci deviendrait la doublure du monde et la tendance actuelle de l'image serait de se confondre avec le monde, de nous en éloigner :

« Plus nous multiplions les images, plus le monde devient une lecture de l'image.

Le monde n'est pas l'origine des images, il n'en constitue pas la source, il en est devenu la visée.

Le monde n'est plus l'origine des images, il est devenu son multiple approximatif¹¹⁴⁰ ».

Ainsi, « il n'y pas d'images rares » selon Eric Watier. Bien que je partage certaines de ses devises – tout particulièrement l'idée que toute image serait une opération –, je souhaiterais lui opposer la formule suivante :

« Il n'y a que des images uniques et ordinaires ».

Si l'on considère l'image comme un entre-deux instable, une disjonction à partir d'un signe, il serait tentant de l'assimiler à une force émancipatrice. A fortiori, l'opération imageante n'est pas une expérience assignée à une catégorie, elle tend plutôt à l'articulation ainsi qu'à la déhiérarchisation. Par conséquent, au sein du régime de la

¹¹³⁷ Eric Watier, « il n'y a pas d'images rares », *ericwatier.info*, [en ligne], publié le 05/04/2009, consulté le 11/07/2023. URL : <https://www.ericwatier.info/textes/il-ny-a-pas-dimages-rares-3/>

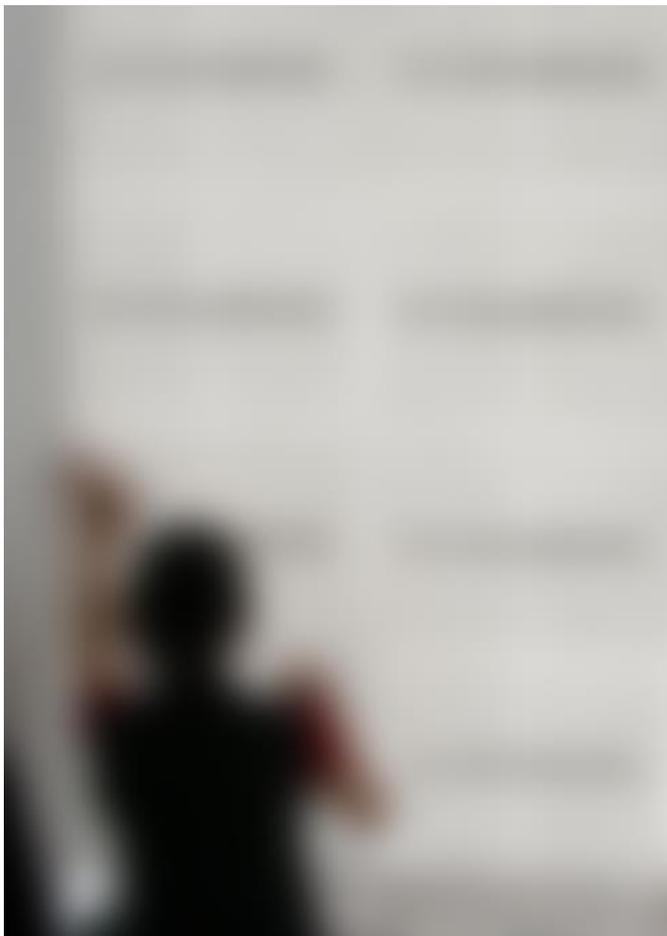
¹¹³⁸ Eric Watier indique ainsi : « Un paysage est une image » ou encore : « Le paysage n'est vu comme paysage que parce que nous l'investissons d'images déjà assimilées ». Cette conception fait alors écho à l'analyse de *Northanger Abbey* par Rosalind Krauss évoquée page 234. Selon elle, le paysage serait le résultat de codes esthétiques assimilés et partagés.

Ibid.

¹¹³⁹ *Ibid.*

¹¹⁴⁰ *Ibid.*

« visibilité¹¹⁴¹ », l'image assurerait une voie vers l'*alterité* et l'*indéterminé*. Elle serait le fruit d'une activité plutôt que d'une réception passive. Toutefois, le manifeste de Watier insiste sur une acception de l'image en tant qu'imaginaire moyen. Et ce pouvoir normatif n'est pas à négliger. Si l'opération imageante est précieuse au sein du régime de la visibilité, il faut admettre que les images sont le résultat d'une activité imageante qui est courante. Nous produisons des images quotidiennement. Et, en dépit de son intensité, l'image peut s'inscrire dans un ordre culturel restrictif, à la fois produit et véhicule de motifs déjà-là, de manières d'imager le monde se répétant. Ceci ne minimise pas la variation dans la répétition mais demande d'envisager l'image par cette ambivalence : elle est unique mais ordinaire, vecteur d'émancipation autant que quadrillage de borne normative.



↳ Figure 101 Eric Watier, *il n'y a pas d'images rares*, 2009
Affiches A2, offset recto-verso, 7000 exemplaires, distribution gratuite,
éditions (un)limited store
Crédit photographique : Eric Watier

¹¹⁴¹ Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, op. cit., p. 177.

II.2. L'agir des images

II.2.a. Agentivité

Au cœur des discours, débats et controverses scientifiques mais également des discussions ordinaires traitant de nos cultures visuelles, de nombreuses interrogations – voire incriminations – portent sur les *effets* des images, sur le *pouvoir* qu'elles exerceraient. De la posture iconoclaste à celle de l'iconodule, les images sont accusées de multiples maux. Elles sont trompeuses, séductrices, illusoires, violentes, idolâtrées, aliénantes, insuffisantes. Certaines auraient des propriétés anesthésiantes, lénifiantes, parfois même débilantes, bref elles nous éloigneraient de l'expérience authentique du réel comme autant d'écrans, synonymes d'impuissance. Mais nous pouvons aussi entendre des discours pointant plus précisément les effets dangereux qu'elles auraient sur nous. Certaines pourraient exacerber les plus viles passions, dénaturer profondément notre rapport au réel et même fonctionner comme des éléments déclencheurs, nous forcer la main. Combien de fois un jeu vidéo a pu être pointé du doigt pour expliquer les actions d'un tireur isolé aux États-Unis¹¹⁴² ou ailleurs ? Ou les productions pornographiques brandies comme la source des pires dérives comportementales¹¹⁴³ ? Ou encore la pratique du selfie comme une injonction continue au narcissisme vide de sens ? Leur puissance et leur impuissance, leur omniprésence et leur inconséquence sont tour à tour mises en cause. Si les traditions sémiotique et esthétique se sont davantage attachées à décrypter leur signification ou encore leur réception, certains champs transdisciplinaires anglo-saxons et germaniques déjà traités ici – études visuelles et *Bildwissenschaft* en tête – reformulent la théorie de l'image pour tenter de comprendre ce que *font* les images. Il est alors nécessaire d'inclure les images dans des agencements relationnels plus étendus et nécessairement plus complexes. Elles participent à notre monde commun, et en tant que puissances imaginaires leur rôle est essentiel, particulièrement en ce qui concerne les problématiques de violence sociale, d'aliénation, d'isolement et de dépolitisation évoquées précédemment. Toutefois, elles ne sont pas pour autant l'origine d'une chaîne causale linéaire. Une image doit s'appréhender par l'économie imaginaire au sein de laquelle elle existe et évolue. Cette interrogation permet de délivrer l'image des fonctions historiques de référentialité, d'esthétique et de sémantique qui la réduisent à des horizons d'études limitées à leur référent, leur réception et leur signification. Bien que cette recherche n'évite pas ces fonctions, elles font ici l'objet d'une remise en question. Avant toute chose, il s'agit d'accorder aux images une capacité à agir plutôt que de les confiner à des reflets du réel, comme le formulent Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne :

¹¹⁴² L'exemple le plus symptomatique reste sans doute la fusillade du 20 avril 1999 dans une école de Columbine, dans l'état du Colorado aux États-Unis. Les deux tueurs étant adeptes des jeux vidéo *Doom* et *Wolfenstein 3D*, leur violence et leurs effets supposément néfastes sont rapidement mis en cause. Cet argumentaire est notamment développé dans : Gloria DeGaetano, Dave Grossman, *Stop Teaching Our Kids to Kill: A Call to Action Against TV, Movie and Video Game Violence*, New York, Crown Publishers, 1999.

¹¹⁴³ En 2004, la psychologue américaine Patricia Greenfield alerte sur le contact répété des enfants et des adolescents avec les contenus pornographiques largement accessibles en ligne. Elle pointe alors un danger pour leur développement psychique. Voir : Patricia Greenfield, « Inadvertent exposure to pornography on the Internet: Implications of peer-to-peer file-sharing networks for child development and families », *Journal of Applied Developmental Psychology*, n° 25, 2004, p. 741-750.

« (...) les images ne se contentent pas de représenter passivement des faits, des idées, des personnes. Les images circulent, jouent, trompent, choquent, plaisent ou convainquent : en un mot, elles “performent”¹¹⁴⁴ ».

Dans cette nouvelle configuration, le concept d'*agency*, traduit en français par « agence », « agencéité » ou encore « agentivité » est tout indiqué. Ce terme ne disposant pas d'équivalent dans la langue française, je privilégierai l'emploi d'*agentivité*. Le mot anglais est dérivé du terme latin médiéval *agentia* et du latin *agens*, de *agere*, signifiant respectivement « effectif, puissant » et « agir »¹¹⁴⁵. Cette notion est initialement employée en sociologie et en anthropologie, avant de s'étendre à de nombreux champs (philosophie, linguistique, etc.). On peut dire qu'elle dispose d'un relatif consensus en anthropologie ou en sociologie. Elle désigne au sein de leurs cadres épistémologiques une *capacité d'agir* ou une *puissance d'agir*¹¹⁴⁶. La philosophe américaine Judith Butler l'emploie notamment pour repenser les différences sexuelles de genre et afin d'identifier la capacité à agir de l'humain par-delà les déterminismes, il s'agit par exemple de l'aptitude des femmes à déterminer elles-mêmes leur capacité d'action sur une scène d'interpellation ou à négocier leur autonomie¹¹⁴⁷. L'agentivité est souvent associée au concept d'« action sociale » développé par l'économiste et sociologue allemand Max Weber afin de distinguer les choix conscients de l'humain par rapport au comportement de l'animal¹¹⁴⁸, alors que le sociologue Émile Durkheim conçoit l'action humaine comme dépendante des structures qui nous contraignent¹¹⁴⁹, et que Pierre Bourdieu, pour sa part, la minimise à une action passive de réaction à un habitus¹¹⁵⁰. Mais toutes ces théories sur la puissance d'agir se complexifient davantage lorsqu'il s'agit de l'allouer à un non-humain ou bien encore à une structure. À ce titre, l'apport de Bruno Latour semble essentiel. Même s'il lui préfère l'expression « puissance d'agir », il cherche, comme l'anthropologue Tom Ingold, à désolidariser l'agentivité de l'intentionnalité et de la subjectivité exclusivement humaines¹¹⁵¹. Il soutient qu'un agent quelconque peut posséder une puissance d'agir. Pour le dire autrement, il reformule le problème de la sorte : il n'est pas nécessaire de révoquer des puissances d'agir afin de pouvoir les distribuer à d'autres éléments¹¹⁵². D'ailleurs, dans la théorie de l'acteur réseau, déjà évoquée en Introduction, c'est le terme d'*actant* qui est plutôt employé pour définir un sujet ou un objet non-humain capable d'agir. Latour emprunte ce concept au sémioticien A. J. Greimas, rappelant que l'action d'un actant est interdépendante des

¹¹⁴⁴ Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », dans *La performance des images*, Gil Bartholeyns (dir.), Alain Dierkens (dir.), Thomas Golsenne (dir.), Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 2009, p. 18.

¹¹⁴⁵ Julie Laplante, « Agentivité », *Anthropen*, [en ligne], publié le 02/02/2021, consulté le 21/07/2023. URL : <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/download/40943/214/83640>

¹¹⁴⁶ *Ibid.*

¹¹⁴⁷ Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

¹¹⁴⁸ Max Weber, « The Nature of Social Action », dans *Selections in Translations*, Max Weber, (W. G. Runciman dir.), Cambridge, Cambridge University Press, (1922), 1991, trad. par E. Matthews, p.7- 32.

¹¹⁴⁹ Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1894), 1967.

¹¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Librairie Droz, 1972.

¹¹⁵¹ Bruno Latour, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Éditions La Découverte, 2015, p. 67.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 95.

mécanismes d'un système global dont il fait lui-même partie, alors que celle d'un agent serait déduite des exigences de ce système, donc limitée à reproduire ou actualiser ces mêmes exigences¹¹⁵³.

Pareille reformulation permet, non pas de scinder humains et non-humains mais de leur prêter une capacité à agir selon différentes modalités. Dans cet effort de revalorisation, l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell apparaît comme un jalon déterminant. Dans son ouvrage *L'Art et ses agents : une théorie anthropologique*, Gell attribue une agentivité aux entités non-humaines, comprenant aussi bien objets qu'images. Requalifiés en tant qu'« agents », ces derniers sont envisagés comme des agents sociaux, c'est-à-dire les causes de la production d'événements dans leur entourage¹¹⁵⁴. Les événements ainsi initiés dans une série causale sont l'œuvre d'une intention ou d'une volonté et pas simplement la concaténation des lois physiques de l'univers¹¹⁵⁵. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il faudrait prendre un objet d'art ou une image pour une entité vivante selon des termes biologiques. Il ne s'agit pas de confondre une image et un être humain par exemple. Il est évident que nous entretenons des relations sociales avec les objets, qui confinent parfois à l'animisme. L'agentivité sociale peut s'introduire ou émaner d'objets selon différentes variations et combinaisons. Gell illustre sa théorie par la relation entre un individu et sa voiture : nous avons tendance à personnifier les voitures, à leurs prêter des traits de caractères ou des intentions – quand ma voiture tombe en panne au mauvais moment par exemple –, nous savons que cette conception est irrationnelle mais nous l'acceptons dans le cadre de la culture de l'automobile, et plus largement de la culture des objets techniques¹¹⁵⁶. Ces objets ne sont pas seulement habités par l'agentivité de leur propriétaire ou par l'intermédiaire de l'agentivité d'autres humains, ils ont une agentivité autonome¹¹⁵⁷. Selon Gell : « À chaque fois qu'on croit qu'un événement s'est produit parce qu'une personne ou une chose en a eu l'intention, initiant alors la série de cause à effet, il s'agit d'un cas d'agentivité¹¹⁵⁸ ». Nous identifions cette agentivité par le décalage dans la structure du milieu causal qui a été produit, cela signifie que nous ne pouvons pas dire qu'il y a une agentivité à l'œuvre avant qu'un agent n'agisse comme un agent, il ne s'agit pas d'un attribut inhérent à une catégorie d'entités¹¹⁵⁹. Évidemment, les objets n'ont pas d'intention *stricto sensu*, c'est pourquoi Gell concède une distinction : il y aurait des agents « primaires », c'est-à-dire des êtres intentionnels et des agents dits « secondaires » (artefacts, voitures, œuvres d'art, images...). Cela veut dire que les agents primaires disséminent leur agentivité dans un milieu causal pour rendre effective l'agentivité des agents secondaires¹¹⁶⁰. Pour autant, ces derniers restent des agents à part entière et sont à prendre en considération dans nos relations¹¹⁶¹. Dans cette théorie anthropologique, « l'agentivité ne se résume pas à un "faire", mais englobe n'importe quelle forme de

¹¹⁵³ Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 9-42.

¹¹⁵⁴ Alfred Gell, *L'art et ses agents : Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, (1998), 2009, trad. de l'anglais (américain) par S. Renaut et O. Renaut, p. 20.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 23-24.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁶¹ *Ibid.*

relation où une chose en affecte une autre¹¹⁶² ». Sa conception de l'agentivité est avant tout *relationnelle* et elle s'inscrit toujours dans un *contexte*, ainsi que dans un *moment* de la vie sociale¹¹⁶³. Ainsi, un *agent* exerce son agentivité sur un *patient* – l'objet causalement affecté par l'action de l'agent –, et cette configuration en apparence simple peut revêtir différentes organisations en fonction du contexte¹¹⁶⁴. Mais l'un n'existe pas sans l'autre¹¹⁶⁵. De plus, la configuration agent/patient n'est que temporaire et elle peut même être amenée à s'inverser selon la situation¹¹⁶⁶. La théorie de Gell se concentre sur ce qu'il nomme des « objets d'art ». En effet, Gell préfère cette formule à « œuvre d'art » car celle-ci se réfère au système institutionnel occidental dont elle a besoin pour être reconnue en tant que tel. Cette définition s'opère alors par la reconnaissance d'un tissu social appelé « monde de l'art » : critiques, marchands, collectionneurs, ou encore théoriciens¹¹⁶⁷. Pour l'auteur, cette acception occulte de nombreux objets. Ainsi, l'objet d'art ne se définit pas par l'institution, ni même par l'esthétique ou la sémiotique comme c'est traditionnellement le cas, mais par la théorie : « Est objet d'art tout ce qui entre dans la catégorie prévue à cet effet au sein du système des termes et des relations envisagé par la théorie (...) »¹¹⁶⁸. Selon sa théorie, nous ne pouvons pas décider par avance de la nature d'un objet, il ne peut exister en tant qu'objet d'art en dehors d'un système relationnel et social¹¹⁶⁹. Il envisage « l'art comme un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire¹¹⁷⁰ ». Et se préoccupe en conséquence du rôle de ces objets en tant que médiateurs concrets dans les processus sociaux¹¹⁷¹. Cette définition est intéressante à relever car elle fait écho à celle de l'image défendue en Introduction. Toutefois, si Gell a le mérite de resituer l'objet d'art au sein d'interactions sociales afin de considérer l'art en fonction d'un contexte relationnel donné et non plus d'un système purement symbolique, il faut préciser que des critiques ont pu être formulées à l'encontre de son entreprise. Ces dernières soulignent une théorie trop simplificatrice, peu convaincante – à la fois pour la théorie de l'art et pour l'anthropologie de l'art – parsemée d'erreurs, de raccourcis et de glissements de sens, dont la visée universelle manquerait les particularités culturelles et risquerait de vider de sens la notion d'art à force de l'étendre¹¹⁷², comme le formulent très justement Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini¹¹⁷³, ou encore à certains endroits Philippe Descola¹¹⁷⁴.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ *Ibid.*

¹¹⁷² Sur ce point, Gell lui-même concède le risque de perdre la spécificité de l'art à travers sa théorie. Afin de pallier ce manque, il attribue aux objets d'art une catégorie spécifique, faisant d'eux l'émanation d'une culture collective marquée par un principe stylistique – un système de filiation et d'échange au sein même de la culture – et surtout, il procède à un retour à l'esthétique.

Alfred Gell, *op. cit.*, p. 186-187.

¹¹⁷³ Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell », *L'Homme*, [en ligne], 193 | 2010, publié le 29/01/2012, consulté le 23/07/2023. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24354>

¹¹⁷⁴ Philippe Descola, *Les Formes du visible*, *op. cit.*, p. 28.

Ce dernier s'inscrit pourtant bien dans la lignée d'Alfred Gell ainsi que d'autres historiens et anthropologues, tels que David Freedberg, Hans Bletting et Horst Bredekamp, qui ont cherché à appréhender et à analyser autrement les images depuis la fin du XX^e siècle¹¹⁷⁵. Ceux-ci, Descola compris, ont décidé de s'éloigner des modèles sémiologiques et esthétiques afin de traiter les images comme des agents capables d'influer sur notre vie sociale et affective plutôt que comme des assemblages de signes, de symboles, de codes ou encore de récits que seules des études contextuelles permettraient de décrypter¹¹⁷⁶. Toutefois, Descola ne renonce pas à l'idée que les images soient aussi des types de signes particuliers, des *signes iconiques* en l'occurrence, qui continuent à figurer, à représenter ou à imiter¹¹⁷⁷. Elles ne sont pas des présences immanentes sans rapports avec leurs référents¹¹⁷⁸. Toute image est à la fois le *signe iconique* de ce qu'elle représente – en tant que prolongement visible du référent – et un *agent iconique*, c'est-à-dire qu'elle est investie de l'autonomie causale de tous ceux, humains et non-humains, qui ont contribué à l'instaurer et potentiellement de ceux qui la regardent ou l'utilisent¹¹⁷⁹. À l'instar de Gell, Descola traite l'image en tant qu'*indice*, comme l'empreinte matérielle d'une action ou d'une intention à partir de laquelle l'observateur produit une inférence par abduction afin de déterminer l'agentivité¹¹⁸⁰. Toutefois, son hypothèse anthropologique n'a rien de généraliste, comme cela a pu être reproché à la théorie du réseau de l'art de Gell, elle relève d'un « pluralisme ontologique¹¹⁸¹ ». En effet, pour Descola, le régime d'existence de chaque image est tributaire de l'un des quatre *modes d'identification* – animisme, totémisme, analogisme et naturalisme – ou *régimes ontologiques* qui structurent selon lui notre manière de détecter des continuités et des discontinuités dans les plis du monde¹¹⁸². Il précise ainsi :

« (...) en fonction du mode d'identification qui va prévaloir dans le monde singulier dont chaque collectif fait l'expérience, les êtres dont ce monde est composé, et les qualités qu'on leur reconnaît, vont différer grandement de ceux que d'autres collectifs auront détectés pour leur compte dans la trame des phénomènes offerts à leur observation – en sorte que le degré d'autonomie de ces êtres, les conduites attendues d'eux, leur capacité à intervenir dans la vie des humains, les situations dans lesquelles ils peuvent manifester leurs propriétés vont aussi fluctuer au gré des filtres ontologiques employés çà et là dans l'entreprise de mondiation que chacun d'entre nous mène en continu¹¹⁸³ ».

Sa démarche est donc plurielle, spécifique, contextuelle et située. Comment alors adapter son prisme ontologique en fonction de modes d'identification à la fois propres à des collectifs et à des individus subjectifs ? Selon Descola, une figuration est avant tout un filtrage d'ordre ontologique, ce qui nous permet d'avoir un indice du travail imageant d'autrui – ce qu'il voit, ce sur quoi porte son attention ou encore

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

¹¹⁷⁸ *Ibid.*

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁸² *Ibid.*

¹¹⁸³ *Ibid.*

son intériorité¹¹⁸⁴. Il faut donc d'abord se référer au régime de figuration d'une assise ontologique correspondant à une image au sein d'une culture spécifique¹¹⁸⁵. Seulement après quoi, il est possible d'aborder une étude sur les types d'inférence qui permettent d'imputer une agentivité aux images et « les divers cadres performatifs au sein desquels elles deviennent des actants d'un genre particulier pour d'autres actants prédisposés par ces mécanismes à être affectés par elles¹¹⁸⁶ ». Mais l'anthropologue pointe lui-même les limites de cette entreprise, il existe une infinie variété d'images, de plus celles-ci connaissent des transformations et des hybridations croissantes¹¹⁸⁷. Et bien entendu, il est souvent très difficile de connaître les intentions derrière la création d'une image ainsi que la manière dont elles sont reçues, il ne peut donc y avoir de critères universaux, nous pouvons tout de même tenter de discerner des tendances figuratives propres aux modes d'identification évoqués précédemment¹¹⁸⁸. De la même manière qu'il y a d'innombrables variations d'images, il faut noter que ces modes d'identification peuvent se combiner et donner lieu à des cas particuliers d'hybridations¹¹⁸⁹. Descola propose tout de même les quatre grands mécanismes suivants :

« Animer une image en lui imputant à l'occasion le même genre d'activité intentionnelle que les êtres qu'elle rend présents et qui lui délèguent leur puissance d'agir ; reproduire les empreintes des formateurs du monde afin de réactiver la capacité génésique qu'ils y ont laissée et en orienter l'effet ; interagir avec une image traitée en permanence comme agent éminent du collectif auquel on appartient et escompter qu'elle se comporte selon les règles qui y ont cours ; enfin, imiter le mieux possible les reflets des choses en espérant que l'agence déployée par le spectateur pour s'approprier l'image sera confondue avec celle que l'artiste y a injectée¹¹⁹⁰ ».

Autrement dit, il est ici question d'imputer aux images les intentions d'êtres directement en lien avec elles, de manipuler leurs traces afin de les traiter comme les indices d'entités supérieures, d'interpréter leurs comportements en fonction du système collectif dans lequel elles s'inscrivent, ou encore de s'illusionner sur leur réalité afin de confondre l'agentivité de leur créateur avec celle de leur observateur¹¹⁹¹. Descola ajoute qu'il est souvent nécessaire de conjuguer plusieurs régimes ontologiques et différents mécanismes pour transformer un artefact iconique en agent iconique convaincant¹¹⁹².

Les théories de Gell et de Descola permettent donc d'étudier les images depuis les effets qu'elles génèrent dans un champ de relations particulier. Or, elles s'appliquent avant tout aux images en tant qu'*artefacts*, donc en tant qu'objets visuels. Comment penser une agentivité des images en tant que *phénomènes*, en tant que produits d'opérations imageantes ? Si Philippe Descola propose de prendre en compte le travail imageant d'autrui en établissant d'abord une assise ontologique correspondant au type de culture dans lequel il évolue, Yves Citton conçoit

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

¹¹⁸⁷ *Ibid.*

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 85-86.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 612.

¹¹⁹¹ *Ibid.*

¹¹⁹² *Ibid.*

l'agentivité en tant qu'*intra-action* prenant nécessairement place dans une *immédiatité*. Cela signifie, comme le défendent Rancière et Buignet, que nous ne sommes plus *en face* des media mais bien *au milieu* d'eux, immergés dans leur circulation.

Dans son ouvrage *Gestes d'humanité : Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* traitant des mécanismes et des enjeux du geste en tant qu'acte médiatique originel propre à l'humain, Citton analyse l'agentivité propre aux gestes esthétique et politique. Il affirme alors que « l'agentivité humaine est nécessairement disséminée, parce qu'elle relève toujours d'une *co-agentivité* – au double sens d'être *collective* (collaborative, coopérative) et d'être en conséquence *contrainte* par le tissu relationnel qui constitue sa force propre¹¹⁹³ ». En ce sens, il prolonge l'hypothèse de Gell qui décrit dans sa théorie des procédés de dissémination de l'agentivité au sein de ce qu'il nomme une « personnalité disséminée¹¹⁹⁴ », signifiant de la sorte que les agents peuvent se trouver à plusieurs endroits simultanément¹¹⁹⁵. Gell insiste ainsi sur l'inscription de l'agentivité dans un tissu de relations sociales. Mais pour Citton l'agentivité humaine n'est pas autonome¹¹⁹⁶. Il s'appuie sur le travail d'une autre anthropologue, Marilyn Strathern¹¹⁹⁷, pour affirmer qu'elle fonctionne sur une base *dividualiste* car un individu est toujours le lieu de relations plurielles qui le produisent, c'est-à-dire qu'un individu est constitué à la fois d'un *agent* et d'une *personne* : l'*agent* est celui qui est engagé dans une action en vue de maintenir ou de faire évoluer ces relations en tant que *personne* dans le regard des autres¹¹⁹⁸. Tout l'enjeu consiste donc pour lui de comprendre quelle est la structure relationnelle qui va causer une action¹¹⁹⁹. Dans cette perspective, il est alors plus difficile de localiser l'intentionnalité propre à un agent, notamment celle des objets, car ils relèvent de complexes rapports de médiation mis en jeu par des entrecroisements d'intentions hétérogènes¹²⁰⁰. Il est bien sûr tentant de rétorquer que l'agentivité d'un objet ou d'un phénomène ne serait, en dernière instance, rien d'autre que le dépôt ou l'interprétation d'une intention humaine. Toutefois, pour Gell comme pour Citton, il est essentiel d'accepter la convergence de phénomènes aussi différents que la portraiture, l'idolâtrie, la magie et la sorcellerie des voultis pour expliquer ce paradoxe, y compris dans un cadre épistémologie moderne ou contemporain¹²⁰¹. Dans son entreprise d'exploration d'autres formes d'intermédialité et d'interaction,

¹¹⁹³ Yves Citton, « Agentivités esthétiques », [en ligne], dans *Gestes d'humanité : Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Yves Citton (dir.), Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012, p. 163-196, publié le 06/06/2022, consulté le 25/07/2023. URL : <https://www.cairn.info/gestes-d-humanites--9782200279714-page-163.htm>

¹¹⁹⁴ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 26-27.

¹¹⁹⁵ Le cas le plus parlant permettant d'appuyer cette hypothèse – un exemple qui est même redéployé par Citton – est celui des mines antipersonnel posées par les soldats de Pol Pot au Cambodge. Le soldat n'est pas uniquement un homme et ses mines ne sont pas que des outils. L'*identité sociale* d'un soldat de Pol Pot est le résultat d'une combinaison entre l'homme et son arme : l'homme fait preuve d'une *agentivité primaire* et disperse des fragments de lui-même dans des *agents secondaires*, les mines. En tant qu'entité morale, le soldat de Pol Pot possède donc une *personnalité disséminée*.

Ibid.

¹¹⁹⁶ Yves Citton, « Agentivités esthétiques », *op. cit.*

¹¹⁹⁷ Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift*, Berkeley, University of California Press, 1988.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ *Ibid.*

Citton étend la théorie de l'agentivité aux enjeux des media. Ne souhaitant pas reconduire la partition entre spectateurs, images et media, il propose de penser une ontologie de l'immédialité. Il s'appuie alors sur le vocabulaire conceptuel employé par la physicienne Karen Barad pour qui l'agentivité est avant tout une affaire d'*intra-action*. L'intra-action est synthétisée par Citton comme « tout un agencement dont nous faisons partie qui agit sur lui-même à travers nous¹²⁰² », faisant de nous l'un des intermédiaires de cette intra-action¹²⁰³. Il s'agit d'une action qui, en tant que tel, ne peut pas être désignée comme l'attribut d'un sujet ou d'un objet¹²⁰⁴. L'agentivité correspond selon Barad à la mise en œuvre de changements itératifs dans des pratiques particulières par l'intra-activité¹²⁰⁵. En conséquence, l'agentivité des images ne peut être qu'une agentivité immédiale de l'ordre d'une intra-activité, elle se manifeste au sein de circulations d'images « qui nous constituent en même temps qu'elles nous traversent¹²⁰⁶ ». L'agentivité des images désigne alors « l'intra-action que le système de circulation des images émet et reçoit en innervant nos corps et nos sociétés¹²⁰⁷ ». Pour démêler ces enchâssements complexes, il faudrait employer des « appareils¹²⁰⁸ » (*apparatus*) selon Barad. Ces appareils sont capables d'effectuer des « coupes agentielles¹²⁰⁹ » (*agential cuts*). Dans le contexte de la physique quantique, certains appareillages de mesure vont faire apparaître la matière grâce à une coupe agentielle, soit une découpe de réalité qui va déterminer la nature de la matière à un instant T (par exemple, la lumière peut être onde ou bien corpuscule en fonction de l'appareil employé)¹²¹⁰. Citton reprend à son compte cette notion en tant qu'outil d'analyse des médias. Et plus particulièrement au sujet des médias de masse, il déclare :

« (...) lorsque les médias de masse font circuler une information, ils ne se contentent pas de représenter un fait du monde, ils opèrent une coupe dans la réalité qui nous montre ce fait. Cette coupe est "agentielle" dans le sens où elle fait acte, où elle est non seulement représentative, mais constitutive de la réalité. Les *mass medias*, en représentant la réalité, façonnent le monde par des coupes agentielles¹²¹¹ ».

De cette manière, Citton rappelle que « le monde (...) est un enchevêtrement d'inséparation¹²¹² », les media fonctionnent alors comme des appareils, pratiquant des coupes agentielles qui nous disent ce qui compte, ce qui fait sens, individuellement ou collectivement¹²¹³. Il faut toutefois comprendre que les media sont à la fois des opérateurs de séparation et des opérateurs de liaison, comme

¹²⁰² Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », *op. cit.*

¹²⁰³ *Ibid.*

¹²⁰⁴ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 178. Cité par : Yves Citton, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ Yves Citton, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁰⁷ *Ibid.*

¹²⁰⁸ Karen Barad, *op. cit.*, p. 178.

¹²⁰⁹ *Ibid.*

¹²¹⁰ Yves Citton, « Appareiller la médiarchie », dans *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 107-108.

¹²¹¹ Yves Citton (propos recueillis par Spintank & Renaissance Numérique), « La médiarchie n'est ni un danger, ni une opportunité, c'est un fait », *Medium*, [en ligne], publié le 05/06/2018, consulté le 25/07/2023. URL : <https://medium.com/asdn/la-m%C3%A9diarchie-nest-ni-un-danger-ni-une-opportunit%C3%A9-c-est-un-fait-yves-citton-a146abcfe392>

¹²¹² Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », *op. cit.*, p. 10.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 9-10.

l'article le théoricien des media Jussi Parikka cité par Citton : « Les media consistent en une action de plier le temps, l'espace et les agentivités ; ils ne sont pas la substance ou la forme à travers lesquelles des actions prennent place, mais un environnement de relations dans lequel le temps, l'espace et les capacités d'action émergent¹²¹⁴ ». Dès lors, Citton développe trois types d'agentivité dans son ontologie de l'immédialité : celle de l'artiste qui pousse le medium à dépasser ce qu'il pouvait faire, à s'excéder lui-même ; celle du récepteur qui, par son attention, parvient à déjouer les catégorisations qui dominent la circulation du medium ; et celle des appareils qui provient de leur capacité à outrepasser les programmations intentionnelles dans lesquels ils sont contraints¹²¹⁵. Dans cette perspective, l'agentivité se mesurerait en fonction d'une capacité à contrecarrer les normes immédiales.

En ce qui concerne cette recherche, je m'attache à démêler l'agentivité immédiale des images. En lieu et place d'une théorie englobante de l'agentivité, je me concentre sur des cas spécifiques de circulation d'images qui me paraissent édifiants à la lueur des enjeux soulevés par l'image latente. Considérant l'image comme un rapport, le résultat précaire d'une opération, plus spécifiquement d'un dialogue, je peux déjà présumer qu'elle est l'expression de l'agentivité d'un regardeur effectuant un imagement. Or, il serait peut-être trop hâtif de distribuer à l'observateur le rôle d'agent et à l'objet visuel celui de patient, du moins tel que Gell conçoit ce rapport. Durant cet événement qu'est l'imagement, l'objet visuel n'est sans doute pas aussi passif que nous pourrions le croire, il semble offrir une certaine *résistance*, quelque chose de suffisamment prépondérant pour prendre activement part au dialogue, le rapport causal étant en quelque sorte partagé. L'image pourrait alors être considérée comme une rencontre entre deux agentivités, celle du regardeur, comme l'entend Citton, et celle de l'objet visuel, ou plutôt du medium, dans le sens où il est immergé dans un milieu et n'est jamais appréhendé en dehors de celui-ci. L'image serait donc en soi une intra-activité résultant d'une co-agentivité.

Si mon objectif n'est pas d'établir une théorie expliquant les mécanismes de l'agentivité, je souhaite tout de même éprouver mon hypothèse à travers une expérience de pensée visuelle empruntée à l'écrivain britannique James Graham Ballard. En 1971, l'auteur, connu principalement pour ses écrits de science-fiction et d'anticipation, publie un recueil de neuf nouvelles – écrites entre 1956 et 1970 – intitulé *Vermillion Sands*. Son ambition est de décrire la fin du XX^e siècle sans employer les ressorts habituels de la science-fiction car, selon lui, cette dernière n'a pas réalisé ses promesses envers l'avenir¹²¹⁶. De fait, les banlieues terriennes constituent un poste d'observation du futur et un matériau d'anticipation plus fertile que les planètes lointaines¹²¹⁷. Il pratique ainsi ce qu'il se plaît à nommer de la « *real-fiction*¹²¹⁸ » et renoue par son truchement avec un imaginaire littéraire

¹²¹⁴ Jussi Parikka, « Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings », *The Fibreculture Journal*, n° 17, 2011, p. 35 ; cité par : Yves Citton, *op. cit.*, p. 10.

¹²¹⁵ Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », *op. cit.*, p. 13-14.

¹²¹⁶ James Graham Ballard, « Avant-propos », (1972), dans *Vermillion Sands*, Auch, Éditions Tristram, (1971), 2013, trad. de l'anglais par P. Alpérine, L. Casseau, A. Dorémieux, A. le Bussy, R. Louit, L. Massun, A. Rosenblum, B. Sigaud, F. Straschitz, p. 5.

¹²¹⁷ James Graham Ballard (propos recueillis par Henriette Korthals-Altes), « Entretien avec J. G. Ballard, par Henriette Korthals-Altes », *Lire*, juillet-août 2001.

¹²¹⁸ Émilie Notéris (dir.), Jérôme Schmidt (dir.), *J. G. Ballard, hautes altitudes*, Alfortville, Éditions è@e, 2008.

profondément ancré dans la topologie de son époque, attaché à penser « l'avenir tel qu'il sera réellement¹²¹⁹ » par une articulation entre les objets techniques, les modes culturelles, les espaces physiques et l'intériorité de l'être humain. Ces nouvelles décrivent une série d'inventions – floriculture de plantes lyriques, sculptures de nuages, maisons psychotropiques sensibles aux humeurs de ses occupants, machines à générer automatiquement de la poésie, chars à voile, sculptures soniques, pigments photosensibles et textiles vivants – qui correspondent à l'univers dystopique et banal mêlant savamment oisiveté, ennui, loisirs et psychopathologies développé par l'auteur tout au long de sa carrière. Si les fleurs chantantes restent encore de l'ordre de l'imaginaire, les autres dispositifs présentés dans ces pages trouvent d'étranges échos avec notre environnement contemporain : les sculptures de nuage, les maisons sensibles au psychisme de leurs propriétaires ou encore les machines à poésie ne revêtent peut-être pas les formes qu'avait anticipé Ballard. Toutefois, la technique de l'ensemencement de nuages a pris une toute autre dimension avec les programmes de modification météorologique développé par de nombreux pays face au changement climatique – sans même évoqué *Steam Cloud*, le brouillard artificiel réalisé par Robert Morris en 1966, la série des *Fog Sculptures* de Fujiko Nakaya entamée depuis le début des années 1970, ou encore la série *Nimbus*, des nuages artificiels d'intérieur mis au point par Berndnaut Smilde depuis 2012 –, le champ de la domotique a vu le principe de la "maison intelligente" dépasser le stade de simple argument commercial – l'assistant personnel Alexa est commercialisé par Amazon depuis 2014 –, et l'intelligence artificielle est capable de réaliser des jeux littéraires complexes – ChatGPT, le prototype d'agent conversationnel de OpenAI a été lancé en 2022. Toutefois, ces objets ou procédés techniques ne constituent pas les sujets principaux de ces nouvelles qui ont pour dénominateur commun *Vermillion Sands*. Cette station balnéaire imaginaire, lieu de villégiature en plein désert, accueille une faune étrange composée d'artistes dépassés, de producteurs avides, de starlettes de cinéma ou encore d'héritiers las trompant leur ennui et leur vide existentiel avec ces gadgets. Cette unité spatiale fonctionne alors comme le reflet surréaliste de l'intériorité des personnages qui l'habitent¹²²⁰, une véritable conception immédiate en quelque sorte. Les textes transmettent ainsi une impression de langueur et dépeignent un environnement semi-éveillé dont la fibre de la réalité serait contaminée par les fantasmes de ses protagonistes – ce qui est tout particulièrement perceptible par le biais des inventions techniques qui apparaissent comme des extensions de ces fantasmes. Dans la majorité des textes, le récit emprunte des ressorts littéraires propres au roman noir, notamment le trope de la femme fatale, séductrice mais affaiblie par une névrose qu'elle a du mal à dissimuler, et qui finit par piéger le protagoniste, inmanquablement un homme. Bien que cette description de la psyché féminine mériterait d'être analysée – j'y reviendrai brièvement plus tard dans cette partie –, c'est avant tout l'une de ces inventions qui va me permettre d'ébaucher une théorie de l'agentivité propre à l'image latente.

Avant de pouvoir commenter l'invention en question, je dois relater l'essentiel du récit au cours duquel elle apparaît. Dans *Cri d'espoir, cri de fureur* (*Cry*

¹²¹⁹ James Graham Ballard, « Préface », dans *Vermillion Sands*, *op. cit.*, p. 7.

¹²²⁰ Ballard déclare ainsi en avant-propos de son recueil : « Les textes de ce recueil illustrent un processus dont je crois qu'il est déjà amorcé : la réalité prétendument "extérieure" est en fait un produit de l'imagination ».

James Graham Ballard, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 6.

Hope, Cry Fury!, 1967), nouvelle publiée au sein de *Vermillion Sands*, Robert Melville, un homme en vacances à Vermillion Sands, s'en va sur son voilier des sables à la chasse aux raies volantes en pleine mer de dunes. Blessé lors d'un accident, il est secouru par Hope Cunard qui l'accompagne jusqu'à Lizard Key, une île reculée appartenant à cette jeune héritière. En convalescence et en attendant que des réparations soient effectuées sur son char à voile, Robert rencontre Foyle, le demi-frère de Hope et Barbara Quimby, sa secrétaire. Tous deux paraissent indifférents et hautains mais prompts aux conspirations mondaines. Durant son séjour dans la villa insulaire, Robert accepte de poser pour Hope. La jeune femme exécute des tableaux d'une manière bien particulière puisque ces derniers ne nécessitent pas une pratique conventionnelle du geste pictural. En effet, la tendance à Vermillion Sands est aux *peintures photosensibles*. Le peintre sélectionne ses pigments photosensibles, les applique sur la toile avant de l'exposer. Apparaissent alors, grâce à la lumière et sans aucune *intervention* extérieure, les modèles, les objets ou les paysages faisant face au tableau. Alors qu'elle réalise le portrait de Robert, Hope accepte de poser pour son demi-frère, ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant. La gestation des portraits – un procédé nécessitant plusieurs jours d'exposition – est l'occasion de riches descriptions picturales faisant directement référence à une série de peintres modernes et prémodernes (Vincent van Gogh, Jackson Pollock, Pablo Picasso, Claude Monet, Auguste Renoir, Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds, Balthus, Gustave Moreau ou bien encore Jérôme Bosch). Ballard nous brosse le processus de formation des portraits comme une « phylogénie complète de la peinture moderne¹²²¹ », traduisant ainsi son intérêt pour l'art d'avant-garde et plus particulièrement le surréalisme. Évidemment, ce dispositif imaginaire sert avant tout de procédé narratif mais il semble aussi s'inscrire dans une critique de l'art qui émaille le recueil. Comme les machines à poésie, le geste artistique se réduit à une technique automatique dispensée de la *main* de l'artiste. Cependant, il serait présomptueux de voir dans cette nouvelle une critique conservatrice de la déqualification des artistes ou un élan nostalgique envers une ontologie de l'œuvre d'art pré-ready-made. Ballard semble plutôt converger vers une anticipation de la société des loisirs. Hope est bien qualifiée de "peintre" et les descriptions de l'auteur mettent en exergue le travail de composition qu'elle effectue : le choix du sujet, de l'éclairage, du décor, des costumes ou encore des postures est valorisé en tant qu'acte de création original. Au cours de la réalisation des portraits, alors que Hope et Robert se rapprochent, un détail retient l'attention de ce dernier. Une autre silhouette commence à prendre forme sur le portrait de Hope, en arrière-plan. D'abord une figure fantomatique, les traits du modèle se précisent graduellement. Hope pense alors reconnaître Robert, auteur d'une farce visant à s'incruster dans la composition, mais celui-ci sait qu'il n'en est rien. En réalité, un inconnu s'introduit chaque nuit dans l'atelier pour imprégner son image sur la toile. Robert décide alors d'effacer le visage du mystérieux visiteur pour le substituer par le sien. Le subterfuge fonctionne et Hope semble persuadée de voir en Robert une espèce de réincarnation de son précédent amant, Charles Rademaeker. Cet homme érudit – un hollandais au physique athlétique contrastant avec les traits ronds de Robert – eut une aventure houleuse avec Hope deux ans auparavant alors qu'il inventoriait la faune des dunes. Pour des raisons inconnues, leur liaison se termina

¹²²¹ James Graham Ballard, « Cri d'espoir, cri de fureur », (titre original : *Cry Hope, Cry Fury!*, 1967), dans *Vermillion Sands*, *op. cit.*, p. 187.

dramatiquement. Et lors de leur rupture, Hope tira à l'arme à feu sur Charles, le blessant gravement, peut-être même mortellement. Depuis, la femme guette son retour, obsédée par cette figure du passé. Robert y voit une occasion parfaite pour renforcer son emprise sur la jeune héritière et parvient même à écarter Foyle et Barbara. Rapidement, les deux portraits se mettent à changer, les traits des sujets prennent une tournure sinistre et grotesque. La figure de Hope se recouvre peu à peu de pustules et celle de Robert prend une allure porcine. Alors que Robert y voit un mauvais tour orchestré par Charles dans un esprit de vengeance, il s'avère sans surprise que ce sont en réalité Foyle et Barbara qui trafiquent les portraits. Or, Charles est bien de retour. Lors du dénouement de l'histoire, Hope tire sur sa propre image et une nouvelle fois sur Charles, semblant ainsi confondre le référent et l'image, dans un effort d'émancipation du palais d'illusions duquel elle est prisonnière. Finalement, les deux hommes prennent la fuite et trois semaines après cette conclusion, Hope semble avoir oublié les événements tragiques. Cette courte histoire est toute indiquée pour penser l'agentivité immédiate des images. Ce qui marque d'abord le lecteur est le procédé de la peinture photosensible. Celui-ci agit comme un reflet démystifiant capable de révéler *par lui-même* non seulement ce qui fait face au tableau mais également le monde intérieur des personnages. À plusieurs reprises, cette clairvoyance est suggérée, notamment dans un échange entre Foyle et Hope. Foyle interpelle Melville et sa demi-sœur dans le but de réaliser le portrait de celle-ci : « "Vous vous rendez compte, Melville, de sa vie elle n'a jamais voulu poser pour un portrait ! Pourquoi donc, Hope ? Tu ne vas pas me dire que tu as peur des révélations de la toile ? Laisse-nous voir enfin ton vrai visage¹²²² ». Ce à quoi rétorque Hope : « Mon vrai visage ?" (...) "À quoi tu joues, Foyle ? Cette toile n'est pas un miroir de sorcière¹²²³ ». Les portraits semblent aussi émerger comme une *causa sui*, comme si la toile agissait de manière autonome. Assurément, cette impression fait de ce récit un remarquable cas d'étude de l'agentivité des images. En première instance, c'est Hope et Foyle qui, respectivement, produisent un signe visuel. Ils prennent chacun à leur façon l'initiative de représenter un référent. Hope semble plus impliquée dans le travail de composition de l'image à venir, elle demande par exemple à Robert de poser en lisant *Les Chants de Maldoror*. Quoiqu'il en soit, leur capacité d'agir ne fait ici aucun doute. Toutefois, les tableaux de la nouvelle ne fonctionnent pas tout à fait sur le même principe que l'enregistrement d'une surface photosensible dans le procédé photographique. Non seulement le temps de pose nécessaire est long – ce qui est bien entendu le cas pour les premiers tirages photographiques, notamment l'héliographie de Nicéphore Niépce *Point de vue du gras* dont le temps de pose est estimé à plusieurs heures voire plusieurs jours¹²²⁴ –, mais en plus, il ne nécessite pas la présence continue d'un modèle. Ballard décrit les nuances de ce processus à grands renforts de comparaisons stylistiques tirées de l'histoire de l'art :

« Une pose de quelques heures par jour suffisait pour que les pigments photosensibles se fondent dans les contours d'une ressemblance. C'est cette discontinuité qui faisait tout le charme magique de pareils tableaux. Au

¹²²² *Ibid.*, p. 186.

¹²²³ *Ibid.*

¹²²⁴ Jean-Louis Marignier, « Histoire de la redécouverte des procédés de l'invention de la photographie par Nicéphore Niépce », *Histoire de la recherche contemporaine*, [en ligne], t. 1, 2 | 2012, publié le 11/10/2014, consulté le 30/07/2023. URL : <http://journals.openedition.org/hrc/171>

lieu d'une simple reproduction photographique, les mouvements du modèle produisaient une série de projections multiples, peut-être avec les formes analytiques du cubisme, ou, moins sévèrement, avec un agréable effet de flou impressionniste. Néanmoins, ces modifications imprévisibles des traits et de l'attitude du modèle rendaient souvent déconcertante la perception de l'individualité. L'étalement des contours ou les différences de tonalité pouvaient faire apparaître des tracés révélateurs dans le grain de la peau et les traits du visage, ou bien engendrer dans les yeux du modèle d'étranges remous, pareils aux volutes épileptiques dans les ultimes paysages démentiels de Van Gogh¹²²⁵ ».

Plus que de simples expositions multiples telles que la technique de la photographie argentique le permet, il semble qu'une autre dimension soit en jeu dans la formation de l'image. Cette dernière se fait dans la durée, l'image donne à voir son propre développement, sans intervention extérieure, telle une *morphogenèse qui s'expose*. Bien que les tableaux ne soient pas décrits comme des entités indépendantes ni des miroirs fantastiques, il est tentant d'y projeter une quelconque vitalité ou de leur prêter une volonté immanente. En effet, leur rôle dans le milieu causal est manifeste. Non seulement le travail de représentation échappe aux peintres, mais la temporalité étendue du processus permet à d'autres agents d'interagir à travers leur formation. Les portraits sont entamés à l'initiative des peintres, mais les modèles se confrontent aussi aux métamorphoses qui se jouent devant leurs yeux, y compris les modèles qui n'étaient pas attendus (en l'occurrence, Rademaeker et le duo grimé en monstrueux personnages). Ces peintures sont des nœuds de multiples agents qui entrent en dialogue par leur intermédiaire. Mais ce n'est pas tout. Hope s'en prend matériellement à l'image, son coup de feu résonne comme un acte iconoclaste qui laisse sous-entendre que cette image n'est pas seulement une concaténation de multiples agentivités, parfois conflictuelles. L'image entraîne des réactions en chaîne. Après s'en être prise à la toile, Hope décoche une balle sur son ex-amant. Confond-t-elle signe et référent ? S'agit-il d'une tentative de libération du piège iconique dans lequel elle est empêtrée ? Cette situation causale complexe rappelle l'enchevêtrement dans lequel se trouvent observateurs, créateurs d'images, media et images. Ces portraits, en tant qu'images, innervent bien des échanges sociaux et sont à l'origine d'intra-actions. Il ne s'agit pas simplement de signes dans lesquels les protagonistes se reconnaissent, mettent en récit leur perception du monde, mesurent leurs différences ou décryptent des sens cachés. Chaque individu pris dans la toile des relations formées par ces tableaux voit au-delà de leurs surfaces visibles, envisagent de futurs regardeurs et d'autres images, mais également le devenir de ces signes, leurs métamorphoses, agissant alors en conséquence. Lorsque Robert perçoit une silhouette qui pourrait être celle du précédent amant de Hope, cela entraîne une cascade d'événements. Il ne prend pas uniquement acte de l'inscription de son image, il est hanté par celle-ci, il est interpellé par ce que l'image pourrait devenir et plus largement parce qu'il pourrait advenir à partir de l'image. Le tableau est donc un agent à part entière, presque un protagoniste du récit. Cette image, davantage que ce tableau, est le lieu d'une intra-action. Et ce qui altère le milieu causal semble être autant la surface visible de la toile que la latence de l'image. Tant que les tableaux photosensibles ne sont pas fixés, *quelque chose* continue à arriver. Ce quelque chose est perçu par certains regardeurs selon différentes modalités – la silhouette inconnue sur le portrait de Hope est vue par Robert comme l'annonce de la vengeance de Charles alors que

¹²²⁵ James Graham Ballard, « Cri d'espoir, cri de fureur », *op. cit.*, p. 186.

Hope l'interprète comme la survivance de ce dernier à travers Robert –, et son potentiel est parfois exploité – Foyle et Barbara cherchent à torturer Hope et Robert en distillant une incertitude ainsi qu'une terreur dans leur représentation d'eux-mêmes. Si nous laissons un instant de côté la *real-fiction* et l'expérience d'anticipation qu'elle propose, ce récit peut nous renseigner sur notre relation quotidienne aux images ainsi qu'à l'image latente dans le contexte de leur circulation immédiate. En effet, dans son sens plein, une image est semblable à un tableau photosensible non fixé. Une image consiste en une négociation entre ce qu'un regardeur y injecte et ce qui résiste en son cœur. Qui plus est, une image est changeante, elle continue à vivre par-delà le support iconique et le champ du visible, elle poursuit son cheminement, disséminée à travers une culture, parmi des esprits. De surcroît, il semble qu'une image soit innervée par sa latence, c'est aussi de là que provient son agentivité : dans l'expectatif qui nous fait réagir. Une image entraîne une chaîne causale par rapport à ce que nous y projetons et qu'elle nous renvoie, ce que les autres y cherchent ou y ont déposé, ce que nous n'attendons pas, ce que nous redoutons, ce que nous désirons, ce qui n'est pas pensé, ce qui n'advient peut-être pas. En quelque sorte, ce que nous ne parvenons pas à stabiliser, à catégoriser et qui suspend l'ordre prédéterminé des possibles. Cette hypothèse, construite à partir d'un cas spécifique, n'établit pas pour autant l'agentivité comme une force d'affranchissement par rapport à un système prescrit. Un signe visuel peut être un agent dans certaines circonstances. Un feu rouge, par exemple, est interprété comme une injonction à l'arrêt, il exerce une agentivité sur un conducteur, et pourtant il remplit *seulement* sa fonction première. De la même manière, l'agentivité d'une image n'est pas exemptée de rapports de domination. Les tableaux de *Cri d'espoir, cri de fureur* fonctionnent comme des aiguillages d'agentivités, certains protagonistes interagissent avec eux et espèrent y disséminer leur propre pouvoir d'agir, sans garantie aucune puisque les toiles ne cessent d'évoluer et d'échapper à la capacité imageante d'un seul individu, ce sont des *relances de l'imaginal*. Par exemple, chaque actant pris dans le milieu causal du portrait de Hope cherche à étendre sa sphère d'influence sur la jeune femme par le biais de l'image. Alors que Hope ne parvient qu'en dernière instance à s'extraire de ces multiples emprises, son agentivité est tout au long de l'histoire étouffée par celles des autres actants, y compris celle de l'image. Lorsqu'elle perçoit Robert sous les traits de Charles, Hope se retrouve une nouvelle fois piégée, elle est à nouveau hantée par l'un et manipulée par l'autre. Et c'est bien de l'image – et pas seulement du signe visuel, car en tant que tel celui-ci devrait se contenter de correspondre aux catégories prédéfinies par les programmations du medium, c'est-à-dire, comme tout tableau photosensible, représenter factuellement ce qui est devant lui – qu'émane une agentivité, même si elle provient en premier lieu des deux hommes qui présentent des personnalités disséminées. Autre cas de figure : Richard Prince exerce également une agentivité en tant que personnalité disséminée à travers ses appropriations artistiques. Pour autant, ces dernières, par leur qualité d'images, ne sont en rien diminuées de capacité à agir puisque les Suicide Girls tout comme Emily Ratajkowski se sentent en conséquence confisquées de leurs propres agentivités au point même de produire de nouvelles images en vue d'en retrouver un certain degré. Néanmoins, ces femmes distinguent de manière lucide la configuration causale dans laquelle elles se retrouvent involontairement. Prince semble bien être, depuis leurs points de vue, l'agent primaire derrière ces images, reléguant ces femmes à une position de patientes. L'agentivité d'une image, malgré l'ouverture qu'elle porte en elle grâce à son caractère latent, peut incarner une force

à travers laquelle se jouent des rapports de pouvoir. Il s'agirait alors de prendre toute la mesure des dimensions idéologiques de normes sociales, de constructions raciales et genrées qui déterminent aussi l'agentivité des images, et de considérer la dissémination d'agentivité avec prudence et soin, celle-ci pouvant être comprise dans des initiatives individuelles ou collectives d'exploitation tout comme d'encapacitation, si l'on considère les deux pôles d'un large spectre.

II.2.b. Performativité, *potentia* et puissance

Une autre notion clef mobilisée afin d'étudier l'agir des images s'inspire du modèle des *actes de langage* de John L. Austin et John R. Searle : il s'agit de la *performativité*. Austin admet dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* (recueil de conférences données en 1955) qu'un énoncé verbal est performatif quand celui-ci fait advenir la réalité qu'il formule¹²²⁶. L'exemple le plus notoire est la formule prononcée par le maire lors d'un mariage : « Je vous déclare mari et femme », en soi la déclaration suffit à rendre effective une transformation de statuts, bien qu'elle nécessite un contexte social spécifique. Comme le formule Franck Aggeri, la performativité d'Austin s'oppose alors aux théories plus formelles du langage qui s'intéressent avant tout à ses propriétés logiques¹²²⁷. Les actes de langage sont ainsi qualifiés d'énoncés « performatifs » et pas simplement « constatifs » parce qu'ils ne se contentent pas de remarquer, de décrire ou encore d'attester par le langage une situation mais bien parce qu'ils ont une valeur transformative, ils *performant* une réalité¹²²⁸. Dans la thèse d'Austin, les énoncés performatifs peuvent réussir ou échouer, ils dépendent de « conditions de félicité » : le locuteur doit disposer d'une fonction spécifique et reconnue comme légitime, les conduites du locuteur et de l'interlocuteur doivent se conformer à une procédure conventionnelle préexistante – cette procédure doit être exécutée par tous les participants de manière intégrale – et bien évidemment l'interlocuteur doit être capable de saisir ce qui lui a été dit¹²²⁹. Des conditions sociales et un cadre particulier sont donc requis. Comme la théorie de Gell, celle d'Austin a suscité de multiples critiques. Bourdieu regrette par exemple son manque de considération pour les spécificités des structures sociales qui garantissent ces conditions de félicité. Pour le sociologue, nous ne sommes pas égaux en termes de ressources sociales ou intellectuelles requises pour réunir ces conditions de félicité, seules certaines personnes le peuvent¹²³⁰. Celles-ci sont soutenues par des institutions et sont également capables de mobiliser le pouvoir autoritaire de ces dernières¹²³¹. Ce pouvoir, bien

¹²²⁶ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, (1962), 1970, trad. de l'anglais par L. Gilles.

¹²²⁷ Franck Aggeri, « Qu'est-ce que la performativité peut apporter aux recherches en management et sur les organisations : Mise en perspective théorique et cadre d'analyse », *M@n@gement*, [en ligne], vol. 20, n° 1, 2017, publié le 04/07/2017, consulté le 06/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-management-2017-1-page-28.htm>

¹²²⁸ John Langshaw Austin, *op. cit.*

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹²³⁰ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

Pour une plus ample analyse critique de l'efficacité performative, notamment depuis une perspective bourdieusienne, j'invite à consulter le texte suivant : Bruno Ambroise, « La rationalité de l'efficacité performative », dans *Bourdieu : Théoricien de la pratique*, Michel De Fornel (dir.), Albert Ogien (dir.), Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 195-220.

¹²³¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 108.

que symbolique est selon Emmanuel Terray aussi une *violence* symbolique à l'encontre de ceux qui n'en n'ont pas¹²³², entre autres parce qu'il impose la méconnaissance des rapports de force qui sont au principe de toute autorité¹²³³. De plus, pour Bourdieu, il est nécessaire d'interroger les conditions sociohistoriques d'apparition des discours politiques qui, derrière leur vocation *universelle*, sont pétris de rapports de force¹²³⁴.

Quoiqu'il en soit, je ne prendrai pas part aux nombreux débats gravitant autour des actes de langage. Je ne tenterai pas de déterminer si le champ de la parole est transposable ou applicable à celui de l'image, et si la performativité de l'image peut être pensée depuis cet héritage. Je vais ainsi éviter d'étendre la conception du langage jusqu'à l'ontologie de l'image. L'objectif est de déborder une interprétation logocentrée de l'agir des images, de ne pas penser leur vie et leur circulation depuis le modèle du langage. Comme cela a déjà été explicité, l'image n'est pas seulement un signe visuel inscrit dans un système cohérent qui demanderait à être analysé afin de déduire son rapport au réel. Cette volonté de déplacement théorique marque notamment l'ouvrage collectif dirigé par Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne *La performance des images* dans lequel les deux derniers co-éditeurs indiquent :

« Nous voulons quitter un monde où l'image représente et signifie d'emblée quelque chose. Nous voulons donc entrer dans un univers intellectuel où les images apparaissent, agissent avant de prendre sens, avant d'être les images de quelque chose¹²³⁵ ».

Les textes qui composent cet ouvrage défendent une *approche culturaliste* des images qui « récuse toute explication globale¹²³⁶ », il y est question de développer une analyse tournée vers la *matérialité* propre aux images, vers « les conditions pragmatiques de la manifestation de sa puissance iconique¹²³⁷ ». Pour ces auteurs, les images, leurs apparitions et leurs puissances d'agir ne sont pas un universel mais relèvent bien de choix à chaque fois particuliers¹²³⁸. Ils privilégient ainsi une approche au cas par cas qui s'intéresse davantage aux singularités et aux différences plutôt qu'aux ressemblances et aux généralités¹²³⁹. C'est un positionnement épistémologique que je partage et qui a été appliqué au cours de cette recherche jusqu'à présent. Toutefois, afin de bien saisir les particularités de la performativité des images et ne pas les confondre avec leur agentivité, la notion de performativité demande un éclairage étymologique et théorique. Comme le retracent Jean-Paul Domin et Martino Nieddu, le mot "performance" nous vient de l'anglais *performance*, dérivé de *to perform* (réaliser, accomplir) lui-même issu de l'ancien français *parformer*¹²⁴⁰. Il a été introduit en français en tant que terme

¹²³² Emmanuel Terray, « Réflexions sur la violence symbolique », dans *Travailler avec Bourdieu*, Pierre Encrevé (dir.), Rose-Marie Lagrave (dir.), Paris, Flammarion, 2003, p. 302 ; cité par : Bruno Ambroise, *op. cit.*

¹²³³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 176.

¹²³⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*,

¹²³⁵ Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », *op. cit.*, p. 20.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

¹²⁴⁰ Jean-Paul Domin, Martino Nieddu, « La pluralité des approches en termes de performance »,

signifiant les résultats d'un cheval de course, puis passe progressivement dans le langage courant pour qualifier la manière de faire quelque chose¹²⁴¹. Ce recours au détour étymologique permet de comprendre que le terme d'origine est déjà marqué d'une polysémie signifiante. Il renvoie au rendement mais aussi à une action qui se montre et qui aurait des effets. Pour la théoricienne du théâtre Josette Féral, tout objet, tout événement, toute action peut être envisagé en tant que *performance*, c'est-à-dire en tant qu'action qui *se montre*, qui se donne en spectacle, car « "performer" c'est *montrer le "faire"*¹²⁴² », dit-elle. Elle en déduit alors que « la performativité serait le résultat de la reconnaissance du potentiel *performatif* d'une action, d'un événement ou d'un objet (...). Vue ainsi, la performativité n'est donc pas une fin en soi, une réalité concrète et achevée, mais plutôt un processus qui se repère dans un événement¹²⁴³ ». C'est au théoricien des *Performance Studies* et metteur en scène Richard Schechner que l'on doit une conséquente extension de l'usage du terme "performatif" qui passe des actions scéniques à celles du quotidien pour s'étendre à l'ensemble du réel. La performance se retrouve selon lui partout, « dans le comportement quotidien, dans les professions, sur internet et les médias, dans les arts et dans le langage¹²⁴⁴ ». Elle peut donc potentiellement se révéler dans les actes et les situations les plus ordinaires¹²⁴⁵. Pour autant, elle n'est pas inopérante, d'après Féral : « La performance est toujours action, elle est toujours du domaine du *faire*. Le *faire* est un des principes premiers du performatif. Même *être*, du point de vue de la performance, est lié à un *faire* ou à un *re-faire*¹²⁴⁶ ». Par conséquent, la performativité se décline sous une infinité de formes car « si toute réalité, tout objet, tout événement ou toute action peuvent être envisagés en tant que performances (...), alors il y a en toute chose de la performativité¹²⁴⁷ ». Toutefois cet usage des termes "performance" et "performativité", que nous retrouvons chez certains acteurs des *Performance Studies* comme Schechner, n'est pas sans poser problème, tant ces concepts sont vertigineux et tant ils semblent recouvrir des variétés de formes sans apparente cohérence. Schechner lui-même évoque les objets d'étude des *Performance Studies* lors de l'ouverture du département qui leur est consacré à la New York University au début des années 1980 et y amalgame entre autres : danses, bals, pièces de théâtre, happenings, films, meetings politiques, talk-shows, journaux télévisés, fêtes foraines, carnivals, jeux olympiques, concerts de jazz, matchs de football, services religieux baptistes, rites d'initiation papou, l'habillement, le maquillage, etc.¹²⁴⁸

Afin de se prémunir d'un éventuel épuisement de sens, il est possible de se référer aux distinctions proposées dans l'ouvrage susmentionné, *La performance*

Économie et institutions, [en ligne], 18-19 | 2012, publié le 15/10/2012, consulté le 06/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/ei/483>

¹²⁴¹ *Ibid.*

¹²⁴² Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, [en ligne], n° 92, 2013/1, publié le 24/07/2013, consulté le 06/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>

¹²⁴³ *Ibid.*

¹²⁴⁴ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Londres / New York, Routledge, 2002, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 110 ; cité par : Josette Féral, *op. cit.*

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁴⁶ Josette Féral, *op. cit.*

¹²⁴⁷ *Ibid.*

¹²⁴⁸ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 32.

des images. Selon ses auteurs, l'agentivité des images induit une conception de ces dernières en tant qu'agents et s'appréhende à l'aune des effets qu'elles suscitent – et cela se conforme aux approches de Gell, Descola et Citton. Alors que la performativité des images pose la question des différentes modalités des « actes d'image » par un parallèle explicite à la théorie des actes de langage d'Austin. Je me suis empressé, très tôt dans cette recherche, d'écarter le modèle du langage pour étudier les images, considérant celles-ci comme un phénomène pré-langagier évoluant, en partie, au-delà des catégorisations préétablies par un ensemble systémique et par une logique non-discursive. Considérons tout de même un instant les thèses défendant un acte d'image afin d'envisager comment la performativité peut être pensée par-delà la linguistique ou la sémiologie. Bartholeyns et Golsenne introduisent l'ouvrage *La performance des images* par un texte intitulé « Une théorie des actes d'image » en 2009, quelques années avant la traduction française du livre *Théorie de l'acte d'image* de l'historien de l'art allemand Horst Bredekamp, à partir des Conférences Adorno qu'il donne à Francfort en 2007. Les auteurs insistent sur notre héritage intellectuel occidental panofskien qui nous pousse à concevoir l'art comme une *représentation*, le travail des historiens visant alors à se focaliser sur le sens et le rôle des œuvres¹²⁴⁹. Toutefois, nous pouvons observer dès la fin du XX^e siècle une reformulation de l'histoire de l'art qui excluait jusqu'alors l'analyse de la puissance des images en se restreignant à une seule catégorie d'artefacts visuels, les œuvres d'art¹²⁵⁰. Ainsi, dès 1989, David Freedberg entreprend une histoire de la réaction face aux images, posant la question névralgique des études visuelles : que *font* les images¹²⁵¹ ? Mais Freedberg explique le pouvoir des images par un processus qui serait d'ordre cognitif et universel, celui de *l'imitation* des images en tant que faculté essentielle de l'être humain – nous concédons un pouvoir aux images parce que nous cherchons naturellement à imiter ce que nous voyons –, notamment par la présence dans notre cerveau de neurones-miroirs « qui nous pousseraient à réagir par mimétisme¹²⁵² ». Pour Bartholeyns et Golsenne, cette théorie est insuffisante et essentialiste. Les auteurs de l'ouvrage collectif, cela a déjà été souligné auparavant, partagent un intérêt commun pour une approche pragmatique et culturaliste des images¹²⁵³. Les images ne font pas que représenter, elles performant et afin de mener à bien l'analyse de cette performance, il faudrait « moins nous tourner du côté de la réaction des spectateurs que de l'image elle-même, dans sa matérialité propre, dans les conditions pragmatiques de la manifestation de sa puissance iconique¹²⁵⁴ ». À cette fin, Bartholeyns et Golsenne identifient au moins trois conditions formulées à partir de leur champ d'étude qui couvre la période du Moyen Âge, principalement à partir du XII^e siècle : la présence, la ressemblance et l'apparition. Pour être efficace, l'image doit d'abord être *présente*, même s'il est informe ou cachée, car la présence de l'image, spécialement dans le monde chrétien, est souvent synonyme de la présence du sacré¹²⁵⁵. Dans le cadre des icônes chrétiennes, l'image *ressemble* à

¹²⁴⁹ Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

¹²⁵¹ David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Paris, Éditions Gérard Monfort, (titre original : *The Power of Image: Studies in the History and Theory of Response*, 1989), 1998, trad. de l'anglais (américain) par A. Girod. Cité par : Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », *op. cit.*, p. 18.

¹²⁵² Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », *op. cit.*, p. 18.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 18-19.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁵⁵ *Ibid.*

son prototype, un saint par exemple, mais plus encore, elle l'*incarne*, elle lui donne corps¹²⁵⁶. Enfin, pour être ressemblante, une image doit se donner à voir et ses conditions d'*apparition* demandent d'être considérées en fonction de chaque situation, ce qui peut alors modifier l'action d'une même image dans un contexte d'apparition différent¹²⁵⁷. Ainsi, certaines images vont signifier quelque chose afin d'avoir un effet mais « généralement l'image agit avant d'être interprétée ou sans devoir l'être, elle performe en se donnant à voir, à manipuler, en revenant à l'esprit, en étant simplement présente¹²⁵⁸ ». Les auteurs, contrairement à la théorie du réseau de l'art de Gell, n'excluent pas la valeur esthétique des images pour expliquer leur capacité à agir, lorsqu'une image est perçue comme objet esthétique elle possède une force et une efficacité particulières¹²⁵⁹.

Mais qu'en est-il du rapprochement entre acte de langage et acte d'image ? Dans l'épilogue de l'ouvrage, la philosophe française Irène Rosier-Catach redit l'importance du contexte pour qu'un acte de langage puisse être effectif¹²⁶⁰. En ce sens, les deux types d'acte se rejoignent. Elle souligne ainsi que « l'image est attachée à un lieu, prend sa place dans un rituel, produit un effet dans un temps particulier. Elle n'est généralement pas isolée, et ce dans un axe double, paradigmatique (elle prend sa valeur par sa place dans une série, celle des Vierges en majesté par exemple) et syntagmatique (elle est en rapport avec d'autres images, telles les figures sur les tympans)¹²⁶¹ ». Cette conception s'accorde alors avec l'approche adoptée jusqu'à présent qui valorise le milieu des images. Rosier-Catach identifie néanmoins plusieurs distinctions avec le modèle langagier. Pour ce faire, elle rappelle qu'Austin lui-même a progressivement délaissé le concept d'*énoncé performatif* au profit de l'*acte de langage* décomposé en trois dimensions : l'acte *locutoire* (ce que l'énoncé dit explicitement) ; l'acte *illocutoire* (l'intention ou le but de ce qui est énoncé, ce qui correspondait donc au performatif) ; et enfin l'acte *perlocutoire* (les effets ou les conséquences de l'énoncé sur l'auditoire, le destinataire ou le monde)¹²⁶². Pour la philosophe, les images fonctionnent davantage sur un mode perlocutoire alors que les paroles mettent l'accent sur l'illocutoire¹²⁶³. Dans les deux cas de figure, il y a toujours autre chose en jeu qui vient préciser la valeur et l'effet de l'acte¹²⁶⁴. Et ce point constitue une différence considérable. Dans un acte de langage, on tient compte de celui qui prononce l'énoncé, il est dit *par* quelqu'un (le locuteur) et *pour* quelqu'un (le récepteur)¹²⁶⁵. La posture du locuteur, son attitude, son intonation, sa gestualité, son rang social, l'espace qu'il occupe, le moment choisi et bien d'autres données consubstantielles de l'acte de langage vont infléchir l'effectivité de cet acte. Il est ainsi nécessaire d'interroger ses intentions, sa responsabilité, et même l'emprise sociale qu'il exerce grâce à l'autorité légitimée par une institution, comme cela été

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁶⁰ Irène Rosier-Catach, « Les mots et les images », dans *La performance des images*, op. cit., p. 246-247.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 247.

¹²⁶² John Langshaw Austin, *op. cit.* ; cité par : Irène Rosier-Catach, *op. cit.*, p. 246.

¹²⁶³ Irène Rosier-Catach, *op. cit.*, p. 246.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 247.

¹²⁶⁵ *Ibid.*

évoqué précédemment à travers la critique de Bourdieu, sans oublier les dispositions particulières du récepteur (son état psychique, sa condition sociale, son système de croyance, etc.)¹²⁶⁶. En ce qui concerne l'acte d'image, Rosier-Catach signale que celui qui commande, réalise ou diffuse l'image n'a pas besoin d'intervenir pour que l'acte prenne effet¹²⁶⁷. Or, les deux actes demandent une certaine *croyance* de la part des récepteurs, et notamment une croyance collective : « il faut qu'il y ait une forme de consensus, de collaboration, dans la collectivité pour que l'image ou la parole soit reconnue efficace¹²⁶⁸ », assure-t-elle. Cette distinction me semble cruciale en vue de discerner les particularités de l'agentivité et de la performativité des images. L'agentivité indique ainsi un agent social par abduction de la capacité d'agir d'une image au sein d'un milieu et en lui conférant une certaine autonomie, même s'il s'agit d'une forme de dissémination. La performativité désigne quant à elle l'effet produit par une image en étudiant les modalités d'énonciation de cette image (sa présence, sa ressemblance et son apparition par exemple). L'un permet de penser l'objet en tant qu'*agent*, l'autre se focalise sur son *effet*. Mais, l'endroit où l'acte de langage en tant que modèle pour façonner un acte d'image me paraît trop faible est la question du *signe*. Gil Bartheleyns résume, selon moi, l'enjeu de la performance des images comme celui du « passage du signe visible au signe agissant¹²⁶⁹ », de la signification à la performance. Si l'image est une opération qui déborde le signe, la question, me semble-t-il, n'est pour autant pas élucidée. Il faudrait se demander si une image est toujours, en première instance, un signe. Car si l'image est un vecteur de dissemblances ou encore une production de rapprochements inattendues, ne faudrait-il pas qu'elle établisse sa différence par rapport à un ensemble cohérent de signes ? Or, la question de la signification des images ne peut pas se poser de façon uniforme selon Rosier-Catach, ce qui se répercute nécessairement sur leur agir¹²⁷⁰. Dans son acception de l'image, cette dernière peut tour à tour se donner comme ressemblance, représentation, indice ou encore signe¹²⁷¹. Il est alors, encore une fois, trop difficile de traiter la question de l'image en tant que signe, tant ses modalités, ses conditions et ses contextes sont considérablement différents. Comme indiqué précédemment, Horst Bredekamp a publié un ouvrage conséquent sur l'acte d'image (*Bildakt-Theorie*), fruit de ses travaux de recherche sur la « phénoménologie de l'image active¹²⁷² » comme il l'appelle. Il découpe sa théorie en trois catégories d'actes. D'abord, l'acte d'image *schématique* regroupe les imitations schématiques de différentes formes de vie, majoritairement le corps humain – avec la poupée, la statue ou encore l'automate –, cette illusion de vie exploite simultanément l'empathie et la mise à distance du récepteur afin de rendre vivante l'image en assimilant le corps et la vitalité¹²⁷³. Dans le second, l'acte d'image *substitutif*, l'image remplace le corps qu'elle représente et réciproquement, l'icône religieuse en est un parfait exemple, mais il peut également s'agir de « prouver la

¹²⁶⁶ *Ibid.*

¹²⁶⁷ *Ibid.*

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 253.

¹²⁶⁹ Gil Bartheleyns, « Les objets contre les symboles : Une sociologie chrétienne et médiévale du signe », dans *La performance des images*, *op. cit.*, p. 138.

¹²⁷⁰ Irène Rosier-Catach, *op. cit.*, p. 250.

¹²⁷¹ *Ibid.*

¹²⁷² Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image : Conférence Adorno, Francfort 2007*, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 93-158.

réalité¹²⁷⁴ » – par la fonction indicielle de la photographie par exemple –, de la substitution du corps social – hypothèse développée par une analyse de la gravure du frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes par Abraham Bosse – ou bien encore de toute forme de présence par procuration (d'une divinité, d'un objet, d'une personne, d'une idée)¹²⁷⁵. Le dernier acte d'image est *intrinsèque* dans le sens où c'est l'image qui exprime de manière autonome ses propriétés formelles et visuelles¹²⁷⁶. Il est question de situer l'action dans l'entrecroisement entre l'œuvre et le regardeur, voire même dans une inversion du rapport habituellement entendu car c'est ici l'œuvre qui agit, qui pénètre et même pétrifie de son regard – figuré ou symbolique – celui qui la regarde, le mythe de la Méduse cristallise parfaitement cet acte bien qu'il s'agisse dans un second temps non plus seulement d'interroger l'œuvre créée mais « l'acte de créer lui-même¹²⁷⁷ ». Bredekamp n'hésite pas à dresser une correspondance avec les actes de langage d'Austin, selon lui l'image devient un locuteur au moment où elle est vue et invite à agir¹²⁷⁸. On peut donc en déduire qu'elle est considérée comme un agent dans le cadre de la théorie de l'acte d'image de Bredekamp.

La conclusion du livre traite d'une anthropologie de l'image inspirée par Aby Warburg et Ernst Cassirer pour qui l'être humain est un « animal symbolique¹²⁷⁹ » qui interagit avec le monde depuis la sphère des images formées, le confrontant alors aux images qui donnent l'impulsion d'un acte d'image¹²⁸⁰. Il fait ainsi directement allusion à une *latence* des images : « Rencontrées par un individu attentif à toutes les possibilités d'interaction sensorielle et imaginative, les images peuvent révéler, pour tout ce qui est latent en elles, une *enargeia* qui réhabilite le concept de vie en tant qu'entité autonome, mutable, reproductible et mortelle¹²⁸¹ ». Cette conception de la latence est sensiblement différente de ce que je développe dans cette recherche – j'y reviendrai –, et permet à Bredekamp d'ébaucher une forme de « survivance des images¹²⁸² » comme le suggère Paul-Bernard Nouraud. En effet, il se réfère à la latence pour désigner l'acte d'image dormant au sein de l'image, c'est-à-dire son potentiel à agir, ce qu'il nomme une « *potentia*¹²⁸³ ». Ce potentiel actif permet à une image d'avoir un impact d'ordre émotionnel, intellectuel ou culturel sur le regardeur, toutefois cette *potentia* se manifeste seulement dans la dialectique

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 159-214.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 215-286.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 249.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 42-44.

¹²⁷⁹ Ernst Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to the Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press, 1944.

¹²⁸⁰ Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 305.

¹²⁸¹ « *Encountered by an individual alert to every scope for sensorial and imaginative interaction, images can reveal, on account of all that is latent within them, an energeia that redeems the concept of life as an entity that is autonomous, mutable, reproducible and mortal* ».

Je cite – et je traduis en français – ici la traduction en anglais basée sur la seconde édition de *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, parue en 2015 en allemand, car cette version me semble formuler plus clairement le rôle de la latence dans la théorie de Bredekamp.

Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, Boston, Walter de Gruyter, (titre original : *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, 2010) 2018, traduit, édité et adapté de l'allemand par E. Clegg, p. 282.

¹²⁸² Paul Bernard-Nouraud, « Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007* », *Questions de communication*, [en ligne], 29 | 2016, publié le 30/06/2016, consulté le 09/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10553>

¹²⁸³ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image : Conférence Adorno, Francfort 2007*, *op. cit.*, p. 222.

entre le regardeur et l'image¹²⁸⁴. En effet, la *potentia* réside dans le pouvoir expressif des images, dans la manière dont elles sont créées, perçues, interprétées¹²⁸⁵. Mais elle vient aussi de leur capacité à nous renvoyer notre regard, une forme de *chiasme des regards* inspirée des écrits d'Alberti, de Nicolas de Cues et de Maurice Merleau-Ponty, c'est-à-dire un mouvement venu de l'intérieur de l'image qui s'extériorise¹²⁸⁶. Et dans cette configuration théorique, le regardeur n'est pas considéré comme un récepteur passif, il peut interpréter une image d'une manière qui lui est propre, entretenant ainsi une interaction avec elle¹²⁸⁷. Ce qui explique que, selon Bredekamp, la *potentia* dépende également du contexte culturel et social de la production, de la diffusion et de la réception des images, ainsi ce qui peut être perçu comme puissant et significatif au sein d'une culture n'aura peut-être pas le même effet dans une autre¹²⁸⁸. C'est certainement dans ce concept de *potentia* que réside la problématique de l'acte d'image qui « consiste à déterminer la puissance dont est capable l'image, ce pouvoir qui lui permet, dans la contemplation ou l'effleurement, de passer de la latence à l'influence visible sur la sensation, la pensée et l'action¹²⁸⁹ ». Et il semblerait que, grâce à cette *potentia*, l'image puisse excéder son milieu culturel, lui conférant ainsi une vie au-delà de son programme d'origine, lui permettant en quelque sorte d'apparaître différemment et de traverser le temps, comme le propose Bernard-Nouraud, lorsqu'il esquisse une morphogenèse de l'image à partir de la théorie de Bredekamp¹²⁹⁰. Cette forme de vie ou plutôt de *survivance* rappelle un autre usage du concept de *latence*, chez Hans Belting cette fois-ci, qui l'emploie afin de décrire une « réserve iconique¹²⁹¹ » amplifiée par nos capacités modernes de stockages d'objets visuels :

« Aujourd'hui les dispositifs de stockage sont en train de constituer une mémoire d'images latentes dont certaines ont une origine très lointaine. Il arrive régulièrement que les nouveaux médiums ne soient rien d'autre que des miroirs du souvenir fraîchement nettoyés, dans lesquels les anciennes images se perpétuent sur un autre mode que dans les musées, les églises ou les livres. Ainsi voit-on naître, dans l'espace liminaire entre les médiums iconiques traditionnels et ceux d'aujourd'hui, une nouvelle dynamique, susceptible de battre le rappel d'images, dont notre époque a oublié l'existence¹²⁹² ».

Dans *La performance des images*, le concept de « puissance » partage des similitudes avec celui de *potentia*. La puissance d'une image désigne ses possibilités, sa capacité à dépasser sa simple fonction de représentation et le rapport avec son référent pour en venir à entretenir « une multiplicité de rapports

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 222-224.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 40-50.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p. 219-224.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 44-45.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 51-91.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁹⁰ Paul Bernard-Nouraud, dans une forme de synthèse ouverte, entrevoit la théorie de l'acte d'image de Bredekamp comme une « anthropologie des constantes et des transformations iconiques, au point où l'image devenue intraduisible résonne avec celles d'avant, au point où l'image restante aujourd'hui n'est plus l'image voulue d'alors, l'anthropologie se soutenant dès lors d'une morphologie ».
Paul Bernard-Nouraud, *op. cit.*

¹²⁹¹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 66.

avec tout ce qui n'est pas elle¹²⁹³ ». Pour les auteurs, la puissance d'effet d'une image correspond à ce qu'elle peut faire.

Potentia et puissance résonnent avec le concept d'image latente. Ces deux concepts sont tournés vers l'agir et se vérifient dans des actions réalisées par une relation entre image et regardeur. Et si l'image latente peut aussi être déterminée rétroactivement par ce qu'a fait une image, je m'attache ici à entretenir une attention toute particulière pour ce qui n'est pas encore réalisé, ce qui appelle à une transformation mais n'est pas encore survenu. Dans les *Fleurs* de Parreno, par exemple, *potentia* et puissance peuvent aisément être repérées dans l'usage qu'en a fait Canal +, et il en est de même pour l'image latente. Toutefois, cette dernière invite aussi à considérer ce qui pourrait encore se produire, les multiples embranchements qui n'ont pas encore été envisagés car c'est bien sur ces potentiels non advenus, par les ressorts conceptuels, médiatiques et esthétiques de la latence que fonctionnent l'œuvre. Si l'image n'était pas réapparue dans le bulletin météo, ni sa *potentia*, ni sa puissance n'auraient pu être avérées, toutefois l'étude de sa latence aurait tout de même pu être engagée car, comme cela été dit en Partie I, Parreno façonne et oriente cette latence, il la *travaille*. Si, comme la *potentia* et la puissance, l'image latente correspond à un élan vitaliste, une force réalisatrice, elle peut en revanche ne pas aboutir et rester de l'ordre de l'*immanent*.

Les nombreuses théories autour de la puissance d'agir, l'agentivité, la performativité, la puissance des images ou encore l'acte d'image ont fait l'objet de remises en question. L'une des plus significatives concerne une nouvelle fois le problème du filtre du langage pour penser les images et la visualité. En conséquence, des auteurs comme Bredekamp, Bartholeyns ou Golsenne se focalisent sur une approche anthropologique ou pragmatique des images, les revalorisant ainsi en tant qu'agents, comme nous venons de le voir. Dans sa seconde introduction du volume collectif *Farewell to Visual Studies*, le chercheur en littérature comparée Gustav Frank décèle un problème corollaire à ces réponses qui viendraient occulter une importante écologie des images et du visuel :

« Dans l'ensemble, ce débat en cours [à propos de la présence et de l'agentivité des images] reste largement ancré dans le domaine des études mot/image : "Lassés du '*linguistic turn*' et de l'idée que l'expérience est filtrée à travers le médium du langage, de nombreux chercheurs sont maintenant convaincus que nous pouvons parfois avoir un accès non médié à notre monde environnant" et préfèrent "l'idée de 'présence'" plutôt que "de 'signification'." Cette focalisation a éclipsé l'abondance des relations complexes entre différents types d'images, les modes de production d'images et les formes de visualité qui se chevauchent¹²⁹⁴ ».

En ce sens, il rejoint la critique de Jonathan Crary émise au sujet des impensés

¹²⁹³ Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », *op. cit.*, p. 25.

¹²⁹⁴ « *By and large, this ongoing debate still remains grounded in the terrain of word/image studies: "Bored with the 'linguistic turn' and the idea that experience is filtered through the medium of language, many scholars are now convinced that we may sometimes have unmediated access to the world around us" and favor "the idea of 'presence'" instead over "meaning."* This focus has overshadowed the abundance of complex relations between, and intersections of, different sorts of images, modes of image production, and forms of visuality ».

Gustav Frank, « Second introduction: Affect, Agency, and Aporia: An Indiscipline with Endemic Ambivalences and a Lack of Pictures », dans *Farewell to Visual Studies*, James Elkins (dir.), Gustav Frank (dir.), Sunil Maghani (dir.), University Park, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 2015, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 16.

inhérents aux études visuelles et déjà évoqué dans ces pages¹²⁹⁵. Frank propose en conséquence de reformuler le champ des études visuelles pour y inclure les objets d'étude qui ont parfois été relégués à l'arrière-plan, quand ils ne sont pas tout bonnement écartés, à savoir d'autres modes sensoriels, d'autres formes artistiques considérées comme mineures ainsi que des types d'imageries qui n'étaient jusqu'alors pas jugés comme dignes d'intérêt scientifique :

« Dans le but de théoriser leur champ, les études visuelles doivent accorder davantage d'attention à ses marges en termes de perception sensorielle et d'expérience sensorielle, et explorer les limites de l'auditif et du visuel, du tactile et de l'optique, de l'olfactif et de l'apparition.

Pour exercer une pression productive sur ses termes clés, et ainsi contribuer à affiner voire à remodeler les théories existantes sur la présence et l'agentivité des œuvres d'art, cette conversation devrait s'étendre afin d'inclure des formes qui ont jusqu'à présent joué un rôle mineur, comme la danse¹²⁹⁶ ».

Il recoupe d'ailleurs la critique formulée par Gunthert à l'occasion de la traduction française de *Théorie de l'acte d'image* qui reproche à Bredekamp, entre autres, « un registre très classique, qui cherche ses exemples principalement sur le terrain de l'art, et réduit les autres formes mobilisées, comme le spectacle vivant, la gravure ou la photographie, à une approche théorique et abstraite, sans jamais s'interroger sur les usages ordinaires de l'image¹²⁹⁷ », faisant de l'acte d'image un acte d'art avant toute chose¹²⁹⁸. Frank poursuit sa critique des études visuelles par une hypothèse similaire :

« Mon hypothèse est que les études visuelles ont du mal à traiter des images qui, pour le dire métaphoriquement, sont soit "trop chaudes", comme la pornographie, la publicité et les images tirées de périodiques, qui ont beaucoup d'agentivité et parviennent à créer une immédiateté, soit "trop froides", c'est-à-dire qu'elles manquent en apparence de toute agentivité, qu'il s'agisse d'une provocation idéologique ou politique, ou qu'il s'agisse de réponses corporelles involontaires, comme les tableaux, les diagrammes et les gribouillages dans les expériences de pensée et les sciences. Les études visuelles semblent incapables de voir les images qui prolifèrent dans les industries de la pornographie et des médias au-delà de ce qui est dit à propos du "male gaze" et du "cultural gaze", c'est-à-dire de leur état en tant qu'images.

Alors que les chercheurs affiliés à la *Bildwissenschaft* soutiennent les concepts de présence et d'agentivité tant qu'ils sont attribués aux images d'art majeur [*high art*], seuls les chercheurs en études visuelles les considèrent comme un animisme

¹²⁹⁵ *Supra*, p. 134-136.

¹²⁹⁶ « For the sake of theorizing its field, visual studies has to devote more attention to its margins in terms of sense perception and sensual experience and explore the limits of aural and visual, tactile and optical, olfactory and apparitional.

To put productive pressure on its key terms, and in so doing contribute to refining or even reshaping existing theories about the presence and agency of artworks only, this conversation should be extended to include forms that so far have played a minor role, such as dance ».

Ibid.

¹²⁹⁷ André Gunthert, « L'acte d'image, un acte manqué ? », *L'image sociale : Le carnet de recherches d'André Gunthert*, [en ligne], publié le 03/02/2016, consulté le 10/08/2023. URL :

https://imagesociale.fr/2767#footnote_1_2767

¹²⁹⁸ *Ibid.*

prémoderne irrationnel et comme des suppléments dangereux à la critique qu'ils apprécient¹²⁹⁹ ».

Cette réprobation, peut-être exagérée ou bien datée¹³⁰⁰, a le mérite d'attirer l'attention du chercheur envers les formes visuelles qui ne paraissent pas, à première vue, pouvoir contenir une puissance d'agir. Elles lui demandent également de fournir un effort de positionnement afin d'envisager les affects à l'œuvre dans les questions d'agentivité.

Afin de refermer ce déblayage conceptuel, il est nécessaire de clarifier les usages de ces différents concepts au sein de cette recherche. L'agentivité, déjà employée à plusieurs reprises dans cette recherche, me permet de désigner la puissance d'agir d'un agent, qu'il soit humain ou non-humain en fonction d'un tissu social et d'un médium. La performativité s'applique aux actions qui se donnent à voir sur une scène de visibilité impliquant au moins un émetteur et un récepteur. Bien entendu, je favorise le concept d'image latente par rapport à ceux de puissance et de *potentia*. L'acte d'image ne sera pas traité ici, tant il me semble difficile de l'entretenir en dehors du prisme du langage. Enfin, à l'instar de Sylvaine Gourdain, je souligne, malgré son caractère immédial, une conception de l'image en tant que *réalité incarnée* :

« Notons d'abord que la performativité délivre l'image d'une fonction de référentialité à laquelle on a longtemps, historiquement, cherché à la réduire. L'image ne représente pas la réalité, et elle ne décrit pas le réel pas plus qu'elle ne l'illustre, parce que, tout simplement elle ne s'y réfère pas. De même que l'image ne doit pas être subordonnée au discours, elle n'est pas un signe renvoyant à un réel qui existerait

¹²⁹⁹ « My hypothesis is that visual studies has trouble dealing with imagery that, to put it metaphorically, is either "too hot," like porn, advertisement, and pictures in periodicals, which have a lot of agency and succeed in creating immediacy, or "too cold," that is, that seemingly miss any agency, be it an ideological or political provocation or be it involuntary corporeal responses, like tables, diagrams, and doodling in thought experiments and sciences. Visual studies seems to be incapable of seeing the pictures that proliferate in the porn and media industries beyond what is said about the "male gaze" and the "cultural gaze," that is, about their state as images.

While scholars affine with Bildwissenschaft sympathize with concepts of presence and agency as long as they are ascribed to high art images, only visual studies scholars see them as irrational premodern animism and dangerous supplements to the criticality they fancy ».

Gustav Frank, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁰⁰ De nombreux auteurs affiliés aux études visuelles ont mené ou mènent encore des recherches sur des imageries, des phénomènes ou des dispositifs visuels considérés auparavant comme mineurs. Une autrice aussi essentielle que Susan Buck-Morss a par exemple étudié un important corpus de sociogrammes, tableaux, arbres à idées, schémas et courbes afin de redonner une représentation et une théorie visuelle à l'économie politique que l'analogie de la « main invisible » d'Adam Smith tend à occulter. Voir : Susan Buck-Morss, « Voir le capital : De la représentation en économie politique », (titre original : « *Envisioning Capital: Political Economy on Display* », 1995), dans *Voir le capital : Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy et S. Roth, p. 171-219.

Il faut aussi noter que W.J.T. Mitchell traite largement dans ses ouvrages de publicités, ou encore de films *blockbusters* tels que *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) et *Star Wars, épisode II : L'Attaque des clones* (George Lucas, 2002).

Voir : William John Thomas Mitchell, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 ; William John Thomas Mitchell, *Cloning Terror : Ou la Guerre des images du 11 septembre au présent*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », (2010), 2011, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy et S. Roth.

En France, bien qu'il ne soit pas, à proprement parler, considéré comme chercheur en études visuelles, l'historien de la photographie Clément Chéroux a participé à une certaine reconsidération de l'imagerie photographique vernaculaire.

Voir : Clément Chéroux, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, *op. cit.*

hors d'elle et qui, en elle, n'apparaîtrait que sous une forme voilée et toujours faussée, parce que médiatisée en un tiers. L'image performative est autonome et l'image *est* le réel, elle est le réel du rapport au monde qu'elle exprime et incarne¹³⁰¹ ».

↳ La nécessité d'une contre-visualité

Puisque mon travail de recherche interroge l'agentivité propre aux images mais aussi aux acteurs de son réseau afin d'y examiner d'éventuels rapports de pouvoir, voire même de visualité, le piège méthodologique serait de parler *pour* les images, à leur place et en leur nom. Mon aspiration est de proposer un discours alternatif et viable à celui des instigateurs et/ou principaux commentateurs de ces images qui n'hésitent pas parfois à mobiliser la rhétorique de l'agentivité des images tout en endossant le rôle de ventriloques. Afin de ne pas reproduire cette impasse intellectuelle, il faut se demander : qu'est-ce que "donner la parole" aux images pourrait signifier ? J'avancerai alors certaines hypothèses à travers une série d'entretiens semi-directifs et ciblés, comme autant de *contre-discours*.

J'explorerai alors l'hypothèse de constituer ces voix en tant que *contre-visualité*. Le concept de contre-visualité tel qu'il est façonné par Nicholas Mirzoeff est « une demande performative d'un droit de regard alors même qu'il n'en existe aucun¹³⁰² ». Je compléterai ce "droit de regard" par un "droit de parole", avec bien entendu l'éventualité que celui-ci ne vienne seulement renforcer le discours dominant sur ces images. C'est d'ailleurs pour cette raison que les entretiens à eux seuls ne constituent pas mon hypothèse de contre-visualité, ils seront articulés à des études de documents visuels et de régimes médiatiques.

II.3. *No Ghost Just a Shell*: sonder la latence

Afin de mettre à l'épreuve la conception de l'agir des images avancée jusqu'à présent et de la penser en perspective d'un cas de figure précis, je propose l'étude d'un projet artistique collectif, *No Ghost Just a Shell* (1999-2002). Cette série d'œuvres repose sur un principe de circulation et de contagion d'un signe visuel à travers un cadre prédéterminé par ses créateurs mais inéluctablement excédé par le potentiel d'une image à performer des discours et des subjectivités plurielles, voire même conflictuelles. Par cette étude, il s'agira de remettre en question le fantasme du signe visuel en tant que véhicule neutre et dépolitisé, réduit à un contenant vide, voué à être chargé de sens et de symboles par ceux, sans qui, une image n'aurait ni consistance ni vitalité, le producteur et le regardeur. Contrairement au discours des créateurs du projet et en m'appuyant sur le travail de certaines chercheuses, je défendrai l'hypothèse que *No Ghost Just a Shell* est d'emblée investie par des logiques genrées, coloniales et économiques. Et j'avancerai même l'hypothèse que la circulation de l'image d'une jeune fille nommée Ann Lee est innervée par des conflits entre différentes parties. La dynamique d'une

¹³⁰¹ Sylvaine Gourdain, « De la performativité de l'image dans une phénoménologie non intentionnelle », *Alter*, [en ligne], 27 | 2019, publié le 22/12/2020, consulté le 10/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/alter/1912>

¹³⁰² Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*

image n'est jamais simplement le fait de ceux qui l'investissent de sens mais aussi une série de luttes pour la visibilité, l'identité, et la reconnaissance. L'image émerge des intra-actions entre de multiples agents qui précèdent et succèdent la création d'un signe. En ce sens, elle est autant une pratique d'articulation que d'exclusion. L'horizon d'une image n'est jamais neutre, mais toujours le lieu d'une contestation politique qui prédispose ce que nous envisageons et imaginons.

Avant de commencer, il faut souligner que *No Ghost Just a Shell* a été largement commenté depuis ses premières itérations. Pourtant, le projet continue d'évoluer et de nourrir de nombreux débats, comme l'indique la place centrale qu'il occupe au sein de l'exposition « Une seconde d'éternité » prenant place à la Bourse de Commerce – Pinault Collection en 2022-2023¹³⁰³ ou encore sa présence dans « World Building : Jeux vidéo et art à l'ère digital », une exposition traitant de l'appropriation du médium jeu vidéo par les artistes contemporains, au Centre Pompidou Metz en 2023-2024¹³⁰⁴. Cependant, mise à part la publication de quelques analyses critiques des régimes de circulation d'image qu'il installe – sur lesquelles mon étude s'appuiera¹³⁰⁵ –, la majorité des commentaires prolongent les discours officiels des artistes du projet.

Tout commence en 1999, les artistes français Pierre Huyghe et Philippe Parreno achètent un personnage fictif nommé Ann Lee¹³⁰⁶ → Fig 102 à une société japonaise de *character design* (conception de personnages), qui propose un catalogue de personnages prêts à l'emploi destinés à l'industrie de l'audiovisuel – mangas, *animes*, jeux vidéo, films, animations, publicités, entre autres. Ce personnage existe sous la forme d'un nom et d'un signe visuel. Il s'agit en l'occurrence de la représentation d'une jeune fille correspondant aux codes graphiques propres au genre japonais du manga : de grands yeux expressifs, des traits synthétiques, un large front, un nez presque imperceptible, etc. Huyghe et Parreno la diffusent à un groupe international d'artistes, leur permettant de produire des œuvres originales avec le personnage. Chacun était alors libre de manipuler et d'altérer Ann Lee à sa guise. Celle-ci apparaît sous de multiples formes au fil des

¹³⁰³ « Une seconde d'éternité », Paris, Bourse de Commerce – Pinault Collection, 22 juin 2022 – 9 janvier 2023, commissariat : Emma Lavigne, Caroline Bourgeois et Matthieu Humery.

¹³⁰⁴ « Worldbuilding : Jeux vidéo et art à l'ère digitale », Metz, Centre Pompidou-Metz, 10 juin 2023 – 15 janvier 2024, commissariat : Hans Ulrich Obrist.

¹³⁰⁵ Les approches les plus pertinentes à mon sens sont les suivantes : Heather Warren-Crow, *Girlhood and the Plastic Image*, Hanover, Dartmouth College Press, 2014 ; Rachel M. Wolff, « "We bought a virgin": The Issue of the Artist in *No Ghost Just A Shell* », *Shift: Graduate Journal of Visual and Material Culture*, [en ligne], n° 4, 2011, consulté le 02/08/2021. URL : <http://shiftjournal.org/wp-content/uploads/2014/11/wolff.pdf> ; Chin-chin Yap, « Escaping Ghost », *ArtAsiaPacific*, [en ligne], publié en mars/avril 2012, consulté le 10/08/2021. URL : <http://artasiapacific.com/Magazine/77/EscapingGhost> À ce titre, je souligne que l'analyse proposée par l'artiste et théoricienne des media américaine Heather Warren-Crow constitue un socle important de cette étude. L'autrice développe dans son ouvrage une éclairante lecture du projet en tant que paradigme de l'image digitale et de l'image de la jeune fille – ce qui lui permet de forger son concept central d'*image plastique* (*plastic image*) –, tout comme une exploration complexe du rôle du prosommateur dans la culture des biens de commodité et la culture digitale.

¹³⁰⁶ Tout au long de cette étude, j'emploierai le pronom "elle" pour désigner Ann Lee. Bien que les artistes "officiels" du projet défendent une conception non genrée et dépersonnalisée de ce signe, je partage la position de Heather Warren-Crow pour qui « *No Ghost Just a Shell* est intégré dans une matrice de relations qui englobe la représentation de la jeunesse féminine (*girlhood*) à la fois dans l'art et les médias de masse ». Selon l'autrice, le personnage peut être à la fois une chose, un fichier digital mais aussi une jeune fille, précisément parce que les tentatives infructueuses de Huyghe et Parreno pour dégenrer Ann Lee sont rendues possibles par l'omniprésence de la jeunesse féminine dans la culture de l'image : les jeunes filles sont à la fois partout et nulle part, fétichisées et négligées, hypervisibles et constamment sur le point de disparaître.

Heather Warren-Crow, *Girlhood and the Plastic Image*, op. cit., p. 53.

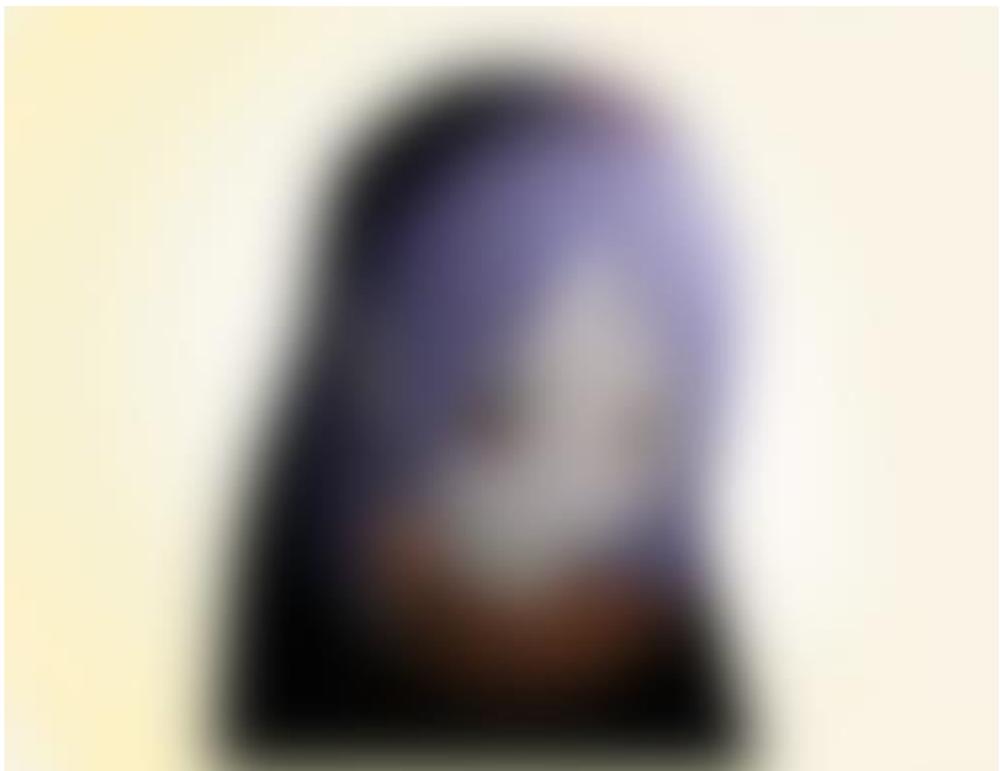
remplois : son style graphique, ses vêtements, sa voix, la couleur de ses cheveux, son attitude et même l'orthographe de son nom changent – AnnLee, Annle, Anlee ou encore AnneLee. Son identité est ainsi variable, polyphonique, instable et malléable, comme l'aiment à le rappeler certains artistes et commentateurs du projet. Plus de 25 œuvres sont produites par une multitude d'artistes, accompagnées de textes d'auteurs et d'autrices (Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, M/M (Paris) (Mathias Augustyniak et Michael Amzalag), Liam Gillick, François Curlet, Pierre Joseph, Mehdi Belhaj-Kacem, Richard Phillips, Rirkrit Tiravanija, Melik Ohanian, Henri Barande, Joe Scanlan, Douglas Gordon, Lili Fleury, Angela Bulloch, Imke Wagener, Anna Lena Vaney, Stefan Kalmar, Beatrix Ruf, Hans Ulrich-Obrist, Maurizio Lazzarato, Molly Nesbit, Israel Rosenfield, Jean-Claude Ameisen, Maurice Pianzola, Jan Verwoert, Kathryn Davis et Luc Saucier) via différents media : vidéo, peinture, affiche, sculpture, etc. Choisie en tant que produit, Ann Lee est tirée de l'industrie culturelle pour être réinjectée dans le champ de l'art contemporain¹³⁰⁷. L'ensemble de ce processus constitue le projet *No Ghost Just a Shell* (1999), encapsulé par Huyghe et Parreno comme « une fable contemporaine dans laquelle un signe gagne un grand nombre d'auteurs avant de s'affranchir¹³⁰⁸ », jusqu'à ce que le « personnage disparaisse en emportant son copyright¹³⁰⁹ », puisque les artistes finissent par mettre en scène sa *mort*, ou plutôt sa *libération* comme ils l'affirment, c'est-à-dire de manière plus concrète son retrait du domaine de la représentation. Celui-ci est acté par un document légal réalisé par l'avocat Luc Saucier qui transfère le *copyright* du personnage à une fondation lui appartenant exclusivement, assurant ainsi que « l'image d'Annlee n'apparaisse plus jamais au-delà des représentations existantes¹³¹⁰ ».

¹³⁰⁷ Laurence Bossé, Nicolas Bourriaud, Pierre Huyghe, Hans Ulrich Obrist, *et al.*, *Philippe Parreno : Alien Affection*, cat. exp. (« Alien Seasons », Paris, Musées d'Art moderne de la Ville de Paris, 31 mai 2002 – 15 septembre 2002), Dijon / Paris, Les presses du réel / Paris-Musées : éditions des musées de la ville de Paris, 2002, ouvrage partiellement paginé.

¹³⁰⁸ *Ibid.*

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ Pierre Huyghe, Stefan Kalmar, Philippe Parreno, Beatrix Ruf, Hans Ulrich Obrist, « Conversations », dans *No Ghost Just A Shell*, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, *et al.*, cat. exp. (« No Ghost Just A Shell », Zürich, Kunsthalle Zürich, 24 août 2002 – 27 octobre 2002 ; Cambridge, Institut of Visual Culture Cambridge, 8 décembre 2002 – 26 janvier 2003 ; Eindhoven, Van Abbemuseum, 19 janvier 2003 – août 2003), Eindhoven, Van Abbemuseum, trad. du français par B. Holmes et A. Keens, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 25.



↳ [Figure 102](#) Pierre Huyghe & Philippe Parreno, *Ann Lee*, 1999
Visuel d'origine

Dans un premier temps, c'est la genèse du personnage qui me paraît particulièrement éclairante par rapport aux problématiques soulevées par l'image latente. Le récit officiel de l'origine du projet¹³¹¹ précise que Huyghe et Parreno ont acheté Ann Lee à une société japonaise parfois dénommée « Kworks » ou « K-works ». Ann Lee le révèle elle-même dans la vidéo *Anywhere Out of The World* (2000) : « J'ai été acheté pour 46000 yens... 46000 yens payés à une société de création de personnages de fiction, KWORKS. J'ai été... j'ai fini avec d'autres personnages dans un catalogue. J'étais proposée aux producteurs de dessins animés et aux éditeurs de bandes dessinées¹³¹² ». Avant d'insister : « C'est vrai ! Tout ce que je vous dis, c'est vrai. Certains noms ont été changés pour préserver l'anonymat¹³¹³ ». Peu importe le nom de cette agence, il existerait donc au Japon des entreprises commercialisant des personnages de fiction. Plus le personnage disposerait d'un historique détaillé – des traits psychologiques, une histoire personnelle, un matériel pour *produire une narration* –, plus son prix serait élevé. Ann Lee a été achetée parce qu'elle était « bon marché¹³¹⁴ », elle a été « dessinée de manière à pouvoir intégrer n'importe quelle histoire, mais sans aucune chance de survivre à aucune d'entre elles...¹³¹⁵ ». Ce type de société se spécialiserait alors dans le commerce d'images latentes : plus les potentiels narratifs d'un personnage seraient indiqués, plus son prix serait important. Et inversement : plus ses potentiels seraient minces – par manque d'informations apportées au personnage –, plus son prix serait faible. Bien que je ne sois pas parvenu à vérifier l'existence de pareilles sociétés au Japon¹³¹⁶, il semblerait que le potentiel latent d'un personnage de fiction – existant sous la forme d'un signe visuel accompagné par un corpus textuel – puisse être reconnu en tant que ressource financière, un bien non fongible quantifiable. Que Huyghe et Parreno l'aient inventé ou non n'a finalement que peu d'importance, les critères revendiqués ici ne sont plus les qualités plastiques de l'image, le sujet représenté, son style pictural, son auteur, la licence exploitée, la narration qu'elle emporte, ni même ses métadonnées, c'est son *devenir*. Bien entendu, le commerce de biens calculé en fonction de futures altérations n'est pas l'apanage des industries culturelles, il est même à la base du mode d'échange capitaliste : les denrées alimentaires et les minéraux sont vendus pour être transformés, les esclaves en vue d'être exploités, les données personnelles afin de nourrir des algorithmes, etc. Pourtant, l'usage dont il est question ici est bien particulier. Le personnage doit pouvoir intégrer un récit, y prendre part, exister par celui-ci. Ann Lee nous l'apprend, elle était « laissée pour morte dans une bande dessinée¹³¹⁷ ». Mais ce que Huyghe et Parreno pointent est sensiblement différent.

¹³¹¹ Discours que nous retrouvons à travers les notices ou descriptifs d'œuvres proposés par certains musées et galeries (Tate Modern, Van Abbemuseum, Le Palais de Tokyo, Marian Goodman Gallery...), dans des entretiens (« Entretien avec Pierre Huyghe », Hans Ulrich Obrist), des articles, des catalogues d'exposition (*Philippe Parreno : Alien affection*, 2004) ou encore parmi le site officiel du projet (*noghostjustashell.com*). Le récit est plus ou moins le même bien que le nom de la société ne soit pas systématiquement révélé.

¹³¹² Extrait du monologue d'Ann Lee dans *Anywhere Out of The World* (2000).

Cité dans : Laurence Bossé, Hans Ulrich Obrist, Nicolas Bourriaud, Pierre Huyghe, *et al.*, *op. cit.*

¹³¹³ *Ibid.*

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ *Ibid.*

¹³¹⁶ Au cours de mes recherches, plusieurs chercheurs et spécialistes de l'industrie d'animation japonaise contactés officieusement m'ont affirmé ne pas avoir connaissance d'une telle pratique au Japon, ni à la fin des années 1990, ni de nos jours. Ce point est développé à la page 359.

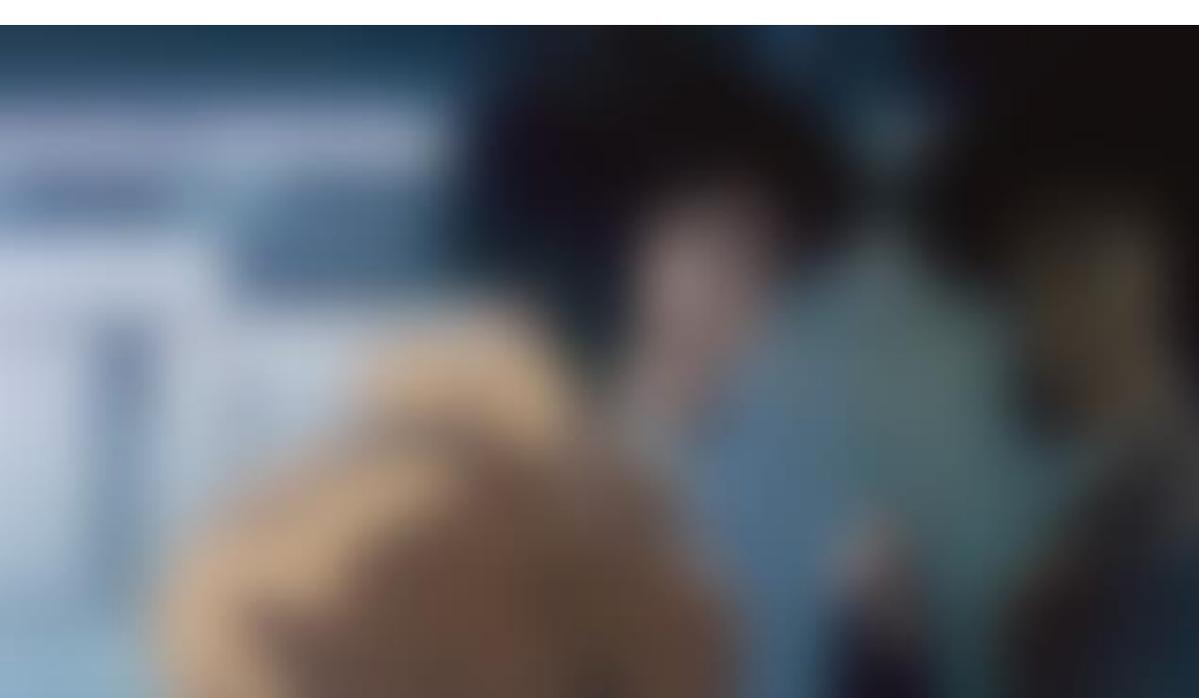
¹³¹⁷ Laurence Bossé, Hans Ulrich Obrist, Nicolas Bourriaud, Pierre Huyghe, *et al.*, *op. cit.*

Ann Lee est choisie parce qu'elle est « bon marché », donc parce qu'elle n'a que très peu d'informations à son actif (un signe visuel et un nom, en tout et pour tout). De premier abord, c'est pour son potentiel de réappropriation et de circulation qu'elle semble avoir été sélectionnée au sein du catalogue de Kworks par les deux artistes. Là où l'industrie du divertissement voit un signe bon marché, Huyghe et Parreno décèlent une richesse précisément parce qu'elle n'est qu'un signe et un nom. Les artistes français détournent alors l'usage attendu d'un tel signe pour en faire un projet processuel et collectif. Le signe n'évolue pas au sein d'un récit unifié mais devient le support d'une variété de récits, qui influent à leur manière les aspects formels du personnage. Ann Lee est une image latente, non seulement depuis le point de vue de l'industrie du divertissement mais également pour le monde de l'art, et nous le verrons, même au-delà de ces deux sphères.

De nombreux textes théoriques et articles traitant de *No Ghost Just a Shell* ont été publiés depuis 1999. Celui-ci a fait couler beaucoup d'encre et nous pourrions même dire qu'il possède sa propre littérature. Bien que les interprétations varient, la majorité des textes s'accordent sur certains points : Ann Lee est une jeune fille dont le trait de caractère dominant serait la mélancolie, elle serait un fantôme sans histoire, une coquille vide, une image élastique et malléable propice au partage, une fable contemporaine racontant l'émancipation d'un signe, un récit polyphonique, une poupée artificielle et obéissante qui n'est pas sans rappeler Motoko Kusanagi → Fig 103, la protagoniste principale de la célèbre licence de mangas *seinen*¹³¹⁸ de Masamune Shirow intitulée *Ghost in the Shell* (1989-1991) – évidemment, le projet doit son titre à ce manga. La trajectoire d'Ann Lee a permis d'illustrer ou d'informer plusieurs hypothèses théoriques¹³¹⁹ et ce texte ne fait pas exception. Pourtant, je tâcherai d'emprunter des chemins de traverse, non pas pour éviter toute redite, mais dans l'espoir de contourner les discours majoritaires accompagnant le projet. Car s'il y a une contagion à l'œuvre dans *No Ghost Just a Shell*, ce n'est pas seulement celle de l'image mais également celle des discours sur le projet. Je découperai mon étude en quatre parties. La première évaluera la pertinence des métaphores organiques pour décrire un tel phénomène (mutation, contagion, virus, même, vitalité) avant de proposer une analyse plastique de certaines œuvres composant le projet et une analyse politique de ce qui nous est donné à voir. La seconde se concentrera sur le style graphique du personnage, et ce que sous-tend ses multiples manipulations formelles. Dans un troisième temps, je m'attarderai sur les spécificités du milieu médiatique propre à l'*anime* et sur la circulation transmédiatique d'Ann Lee, avant de réévaluer le concept d'agentivité mis en scène tout au long du projet. Pour finir, à partir de l'idée de *viscosité*, j'avancerai une reformulation ontologique de l'image, qui nécessitera entre autres une analyse des enjeux sociaux, et nous nous demanderons alors "comment écouter Ann Lee ?".

¹³¹⁸ Le terme "*seinen*", littéralement "jeunesse" en japonais, désigne une catégorie éditoriale de mangas ciblant spécifiquement les jeunes adultes masculins.

¹³¹⁹ Voir : Leif Dahlberg, « Annlee; or, Transposition as Artistic Device », dans *Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Louvain, Leuven University Press, 2018, p. 97-116 ; Joanne "Bob" Whalley, Lee Miller, *Between Us: Audiences, Affect and the In-Between*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016 ; Heather Warren-Crow, *Girlhood and the Plastic Image*, *op. cit.*



↳Figure 103 Mamoru Oshii, *Ghost in the Shell* (攻殻機動隊, 1995)
Photogramme, film cinématographique, couleur, son, 82 min
Adaptation cinématographique du manga *Ghost in the Shell* (攻殻機動隊, Masamune Shirow, 1989-1991)

II.3.a. Repenser la circulation des images : de l'analogie virale à l'agentivité des acteurs

L'une des spécificités d'Ann Lee est son état fluctuant : elle change d'apparence, de nom, de doubleur, de support, de format, d'auteur, de medium, de temporalité. Dès l'une des premières œuvres qui lui est consacrée (*Anywhere Out of The World*, 2000), Ann Lee apprend au spectateur qu'elle a été redessinée, avant de lui exhiber son apparence initiale, telle une preuve ↳Fig 104. Entre 1999 et 2002, cet objet visuel est partagé entre des dizaines d'artistes et de designers sous la forme d'un fichier numérique. Une telle circulation est orchestrée par Huyghe et Parreno et se voit restreinte à un groupe de professionnels avant de se conclure par une mise en scène de l'*émancipation* d'Ann Lee en 2002 et l'achat de l'ensemble du projet par le Van Abbemuseum l'année suivante. L'effet recherché est celui d'un processus de transformation constant du signe, un état de « chantier permanent¹³²⁰ », caractéristique de la démarche artistique de Pierre Huyghe et plus largement des pratiques contemporaines de prosomation installées dans la culture numérique du web, comme le souligne l'artiste et théoricienne des media américaine Heather Warren-Crow dans son ouvrage *Girlhood and the Plastic Image*¹³²¹.

¹³²⁰ Je fais référence ici au titre de l'œuvre de Pierre Huyghe, *Chantier permanent* (1993/1999), composition réalisée à partir d'une série photographique de villas inachevées. Warren-Crow relève que Nicolas Bourriaud synthétise par cette formule l'œuvre de Huyghe. Elle souligne en conséquence qu'Ann Lee « n'est jamais *simplement* [je mets en italique] ; elle devient, par le biais du travail collectif. Elle est un corps *en construction* [je mets une nouvelle fois en italique] ».

« *Annlee never just is; she becomes, through collective labor. She is a body under construction* ».

Heather Warren-Crow, *Girlhood and the Plastic Image*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 55.

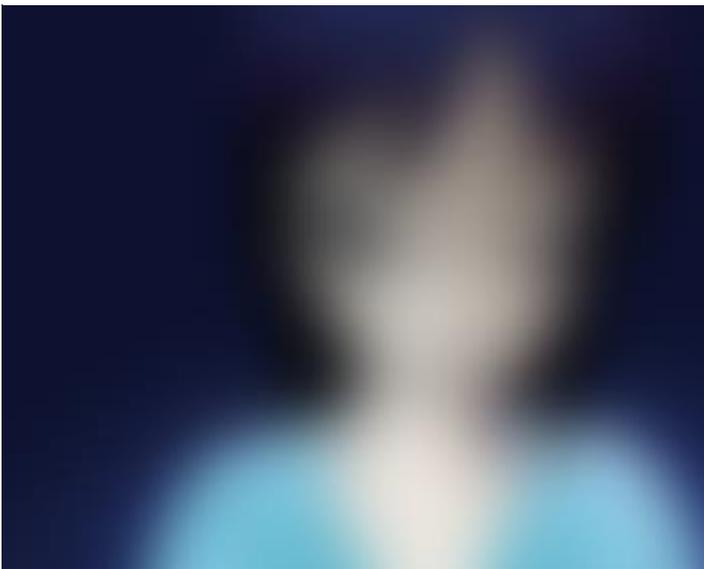
Dans une note d'intention pour l'œuvre *Chantier permanent*, Pierre Huyghe écrit : « (...) En finir avec l'achèvement. Indéterminer. Vivre avec le transitoire, dans l'état de chantier permanent, interrompu ou plutôt en attente ».

Pierre Huyghe, François Roche Architecte, « Notes d'intention : C'est du home made, une architecture sans architecte », *Exposé : Revue d'esthétique et d'art contemporain*, vol 1, n° 3, « La maison ».

¹³²¹ Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 76-77.



↳ Figure 104



↳ Figures 104-105 Philippe Parreno, *Anywhere Out of the World*, 2000
Photogramme, animation par ordinateur transférée sur format vidéo (PAL),
couleur, son, 3 min 50 s
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas

En raison de ce dispositif, nous pourrions être tentés de comparer cette pratique avec celle du même Internet, et en extrapolant un peu, de qualifier le travail des deux artistes de précurseurs de certaines pratiques actuelles de manipulation d'images. D'ailleurs, dans un entretien avec Hans Ulrich Obrist, Pierre Huyghe commente l'exercice de reprise et de remixage installé au sein de la culture numérique contemporaine ainsi : « c'est devenu une pratique quotidienne et massive¹³²² ». Et lors d'un entretien plus récent, il déclare : « Je travaille avec la contamination, la propagation des choses, ce qui est perméable, poreux¹³²³ ». Ce vocabulaire n'est pas sans rappeler celui parfois employé pour théoriser le phénomène du même. Dès 1976, le biologiste Richard Dawkins le décrit comme le pendant culturel du gène¹³²⁴. Selon lui, le même serait un virus médiatique capable de s'auto-répliquer, un véhicule pour infecter un autre esprit et se reproduire. Mais comme le suggère le chercheur Henry Jenkins : « La dépendance persistante de termes basés sur des phénomènes biologiques limite considérablement notre capacité à décrire de manière adéquate la circulation des médias en tant que système complexe de pratiques et de relations sociales, technologiques, textuelles et économiques¹³²⁵ ». Selon lui, la mémétique manque sa cible. Pour expliquer les phénomènes de circulation et d'assimilation culturelles, il nous faudrait considérer deux éléments : l'agentivité des acteurs humains et les spécificités du médium au sein duquel circule les idées¹³²⁶. Écartons alors les analogies organiques et analysons maintenant le projet depuis les choix individuels et collectifs des artistes impliqués. Car contrairement aux mêmes Internet, Ann Lee circule dans un cercle fermé, ses transformations sont autant de réponses à l'impulsion initiale de Huyghe et Parreno, conformes au cadre instauré.

Dans son ouvrage, Heather Warren-Crow propose une critique politique du projet en déconstruisant les qualités de "sauveurs" prêtées à Huyghe et Parreno. En effet, elle donne un point de vue alternatif du projet : deux hommes blancs enlèvent une adolescente japonaise pour la mettre en sécurité au sein de l'Union Européenne et du cadre de l'art contemporain, ils la partagent avec un groupe d'artistes principalement européens avant de la réduire à silence en stoppant son développement¹³²⁷. Bien qu'il faille impérativement rappeler qu'il s'agit de la *représentation* d'une adolescente japonaise, son approche volontairement provocante permet d'interroger l'éventualité d'une logique *eurocentrée* et *néocolonialiste* dans la démarche artistique¹³²⁸. Cette lecture est d'ailleurs confortée

¹³²² Hans Ulrich Obrist, « Entretien avec Pierre Huyghe : Hans Ulrich Obrist », *op. cit.*, p. 120.

¹³²³ Léo-Guy Denarcy, « Pierre Huyghe : "J'espère que l'œuvre se situe en amont du langage" », *AOC*, [en ligne], publié le 24/07/2021, consulté le 31/07/2021. URL : <https://aoc.media/entretien/2021/07/23/pierre-huyghe-jespere-que-loeuvre-se-situe-en-amont-du-langage/>

¹³²⁴ « Dawkins was looking for a way to explain cultural evolution, imagining it as a biological system. What genes are to genetics, he suggested, memes would be to culture. Like the gene, the meme is driven to self-create (...) ». Cité par : Henry Jenkins, « If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Meme », *Confessions of an aca-fan*, [en ligne], publié le 11/02/2009, consulté le 31/07/2021, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html

¹³²⁵ « A continued dependency on terms based in biological phenomena dramatically limits our ability to adequately describe media circulation as a complex system of social, technological, textual, and economic practices and relations ». *Ibid.*, trad. de l'anglais par l'auteur.

¹³²⁶ « Indeed theories for understanding cultural uptake must consider two factors not closely considered by memetics: human choice and the medium through which these ideas are circulated ». *Ibid.*

¹³²⁷ Heather Warren-Crow, *Girlhood and the Plastic Image*, *op. cit.*, p. 80.

¹³²⁸ *Ibid.*

par plusieurs critiques, dont l'écrivaine américaine Rachel M. Wolff qui rappelle l'une des formulations employées par les artistes : « Nous avons acheté une vierge¹³²⁹ ». Warren-Crow insiste également sur la prétendue "disparition" d'Ann Lee, qui n'est en réalité pas effective puisque d'autres artistes ont continué à la mettre en scène – avec ou sans l'accord de Huyghe et Parreno. Et c'est notamment le cas de Pedro Vélez qui, dans son œuvre *Ann Lee Lives!* (2003), représente une adolescente photographiée en plongée. Inscrit au marqueur noir par-dessus la photographie, le texte suivant est lisible : « Phillippe [sic] + Pierre / Vous ne pouvez pas tuer / Ann Lee ! / Elle est vivante et en bonne santé / à Porto Rico. / Allez vous faire foutre !¹³³⁰ » ↪ Fig 106. Son œuvre pousse la logique vitaliste de *No Ghost Just a Shell* à son paroxysme afin d'en examiner les limites et emploie un ton également provocateur. Cette variation d'Ann Lee n'est pas reconnue dans le cadre officiel installé par Huyghe et Parreno, et s'inscrit dans un projet plus large prenant la forme d'une narration fragmentée sur la plateforme MySpace. Intitulé *Hell in Lamb UC* (2003-2007), il est librement inspiré de *The Rum Diary*, une nouvelle de Hunter S. Thompson – publiée en 1998 mais écrite au cours des années 1960 – qui puise dans sa propre expérience de jeune journaliste américain débauché vivant et travaillant à Porto Rico dans les années 1960. En tant qu'artiste porto-ricain, Vélez s'empare de la figure du journaliste occidental immergé dans un pays étranger et le transpose au réseau social MySpace afin de développer un commentaire sur les rapports de pouvoir, la colonisation et certaines formes de violence de genre¹³³¹. En effet, alors que l'ouvrage de Thompson a marqué les esprits en tant que source de spéculations continues quant à la véracité des événements qui y sont relatés, Vélez souligne qu'il se construit sur une dynamique coloniale consistant à exploiter les ressources d'une île pour écrire ses propres fantasmes¹³³². Entre 2003 et 2007, l'artiste ouvre plusieurs comptes sur MySpace. Ceux-ci correspondent à des personnages fictifs – dont Ann Lee – qu'il incarne via les outils de la plateforme afin de donner forme à des fictions nourries par ses propres expériences, notamment une série de « *Staged Metal Party* », de véritables fêtes organisées par l'artiste au cours desquelles il met en scène et prend en photo ses invités. L'artiste présente son projet comme « un récit complexe et non-linéaire mené par quatre personnages principaux – Ann Lee, Hell in Lamb UC, Huntergodfs et Staged Metal Party – qui introduisent le spectateur dans un réseau de connexions sociales, d'images, de faux personnages, de textes et de profils qui traversent la sphère de MySpace comme un journaliste Gonzo maniaque brûlé par les rhums chauds de Porto Rico¹³³³ ». Il investit ainsi les modes de navigation et de visualisation – via des profils, des publications, des commentaires et du partage de contenu – propres à

¹³²⁹ Rachel M. Wolff, « "We bought a virgin": The Issue of the Artist in *No Ghost Just A Shell* », *op. cit.*, p. 8.

¹³³⁰ « Phillippe [sic] + Pierre / You can't kill / Ann Lee! / She is alive and well, / in Puerto Rico. / Go fuck yourselves! ».

Trad. de l'anglais par l'auteur.

¹³³¹ Auteur inconnu, « Hell in Lamb UC », *Net Art Anthology*, [en ligne], consulté le 25/04/2024. URL : <https://anthology.rhizome.org/hell-in-lamb-uc>

¹³³² Pedro Vélez (propos recueillis par Simone Krug), « The Rum Diary: An interview with Pedro Velez », Rhizome, [en ligne], publié le 01/12/2017, consulté le 25/04/2024. URL : <https://rhizome.org/editorial/2017/dec/01/the-rum-diary/>

¹³³³ « intricate, non-linear narrative led by four main characters – Ann Lee, Hell in Lamb UC, Huntergodfs, and Staged Metal Party – who introduce the viewer to a web of social connections, images, false characters, text, and profiles that rip through MySpace's sphere like a manic Gonzo reporter burned with the hot rhums of Puerto Rico ».

Auteur inconnu, « Hell in Lamb UC », *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur.

ce média représentatif des années 2000. C'est donc dans ce contexte qu'il crée un compte au nom d'Ann Lee sur lequel il publie des photos censées représenter l'adolescente. Elle est maintenant arrivée à Porto Rico, et l'île des Caraïbes est devenu son nouveau foyer, un refuge où elle peut se sentir en sécurité et s'émanciper de l'emprise des artistes¹³³⁴. Vélez convoque à la fois la puissance symbolique de *No Ghost Just a Shell* et la nature performative de MySpace. Sur cette plateforme, les identités paraissent aussi disséminées que celle d'Ann Lee, elles se performant via des avatars, des pseudonymes et du contenu autofictionnel. Mais dans son projet, Vélez recourt aussi à une esthétique de la violence faite aux femmes. Pour exprimer une critique des critères de beauté propres à l'imagerie publicitaire, il représente de jeunes femmes avec des bleus et des contusions (du maquillage et de la peinture)¹³³⁵. Ann Lee se retrouve alors associée à cet imaginaire, d'autant plus que l'artiste établit un parallèle entre Ann Lee et Chenault, l'une des protagonistes principaux de *The Rum Diary* qui est violée et enlevée par un homme de Porto Rico¹³³⁶. En effet, Ann Lee s'adresse directement à Chenault à travers certaines publications, d'une *victime* à une autre¹³³⁷. Pour l'artiste, cette dernière devient en quelque sorte l'alter ego de la voix inconsciente d'Ann Lee¹³³⁸. Les régimes fictionnels s'interpénètrent afin d'explorer les parallèles entre certains rapports de domination. Il est question de faire converger violence sociale et violence symbolique pour développer une critique institutionnelle du monde de l'art. Avec *Ann Lee Lives!*, l'artiste présente ouvertement Huyghe et Parreno en tant que kidnappeurs, souteneurs ou violeurs¹³³⁹. Et dans son ouvrage, Warren-Crow salue la volonté de Vélez de s'infiltrer dans la fiction des artistes pour révéler leur faux discours d'attention¹³⁴⁰. Pourtant dans le même temps, elle remarque qu'il reconduit l'idée d'Anne Lee en tant que vierge à secourir et sur laquelle projeter ses désirs¹³⁴¹. Cette projection constitue un biais social qui risque également d'affecter mon entreprise analytique et qui devra être pris en compte. Il ne s'agit pas de *sauver* Ann Lee, ni de combler ses manques par mes propres affects. Par ailleurs, Vélez révèle dans un entretien un détail perturbant : la personne qui pose pour la première photo d'Ann Lee est sa petite-amie de l'époque¹³⁴². L'ambiguïté sous-jacente à son projet est finalement remise en question par l'artiste lui-même puisqu'il se déclare en accord avec la critique de Warren-Crow¹³⁴³. Il détruit même une partie des travaux de cette période et retire certaines photographies de la circulation, particulièrement celles qui mettent en scène des femmes battues parce qu'il estime qu'en définitive une telle iconographie s'aligne sur des fantasmes masculins hétérosexuels répréhensibles¹³⁴⁴. Or, il estime que la valeur critique du projet n'a pas complètement échoué car l'objectif n'est pas, en fin de compte, de libérer Ann Lee mais de réintroduire une épaisseur morale et politique dans le

¹³³⁴ Pedro Vélez (propos recueillis par Simone Krug), *op. cit.*

¹³³⁵ *Ibid.*

¹³³⁶ *Ibid.*

¹³³⁷ *Ibid.*

¹³³⁸ *Ibid.*

¹³³⁹ Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 81.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 81-82.

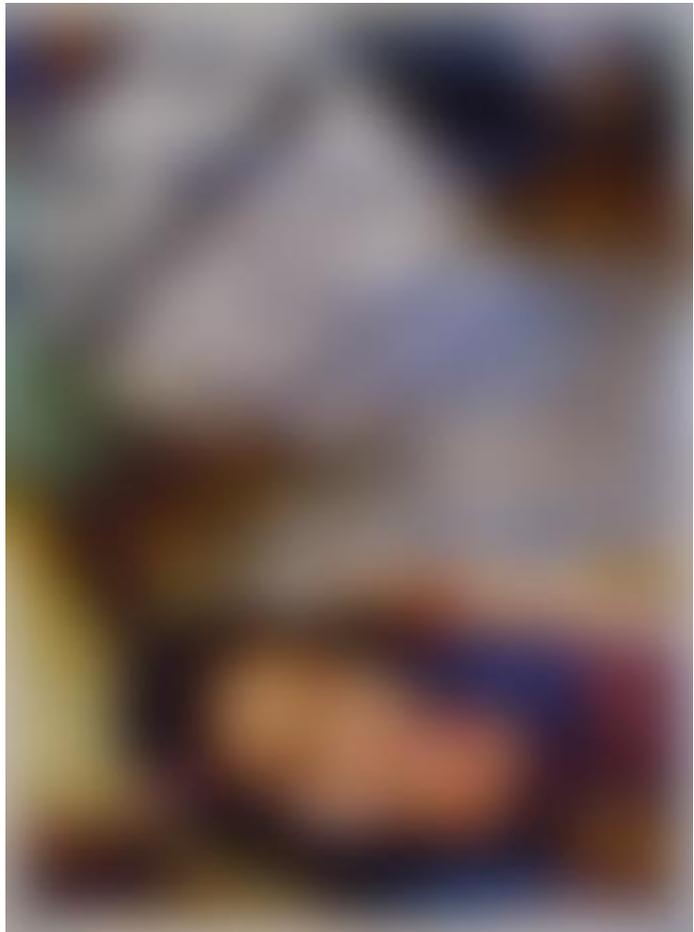
¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁴² Pedro Vélez (propos recueillis par Simone Krug), *op. cit.*

¹³⁴³ *Ibid.*

¹³⁴⁴ *Ibid.*

projet¹³⁴⁵. Il considère y avoir participé avec d'autres personnes, et ce, malgré ses erreurs en tant que jeune artiste privilégiée à l'époque¹³⁴⁶.



↳ Figure 106 Pedro Vélez (avec Law Office), *Ann Lee Lives!*, 2003
Impression couleur et encre

¹³⁴⁵ *Ibid.*

¹³⁴⁶ « Je pense que la discussion critique sur Ann Lee qui a enfin eu lieu il y a quelques années et qui émane de femmes dans le domaine change la perspective. À l'époque, c'étaient surtout des hommes qui écrivaient dans les principaux médias et magazines d'art. Les choses ont changé et nous avons maintenant plus d'écrivains de couleur, plus d'accès, plus de diversité de genre. Je pense que la bataille va être gagnée. Il ne s'agit pas de libérer l'idée d'Ann Lee ou le concept, ni de reprendre ces droits. Il existe une discussion qui n'avait pas la même visibilité il y a dix ans ».

« *I think the critical discussion about Ann Lee that finally happened a couple years ago that comes from women in the field changes the perspective. At that time it was mostly guys writing in the main media and art magazines. Things have changed and now we have more writers of color, more access, more gender diversity. I think that the battle is going to be won. Not in terms of liberating the idea of Ann Lee or the concept, or taking back those rights. There's a discussion that exists, which didn't have the same visibility ten years ago* ».

Ibid., trad. de l'anglais par l'auteur.

Comme le remarque Wolff, Huyghe et Parreno se réfèrent à Ann Lee de manière contradictoire, employant parfois le pronom « *she* » et à d'autres occasions « *it* », voire même « *he* »¹³⁴⁷. Les artistes se défendent en prétendant qu'il ne s'agit que d'un signe qui *vit* grâce une forme de réappropriation collective. Depuis une perspective contemporaine où l'emploi des pronoms est identifié comme fondamental pour reconnaître la performativité du genre, cette position équivoque ne devrait pas être perçue comme problématique. Cependant, cette ambiguïté n'est pas affichée en tant que fluidité de genre, mais plutôt en tant que négation des politiques de genre de l'image. Wolff soutient l'hypothèse qu'Ann Lee est traitée par ses créateurs non seulement comme un objet à disposition – qui peut être rempli ou que l'on peut faire disparaître à sa guise –, mais également en tant que sujet féminisé, et même comme une jeune fille que le travail collectif ferait grandir par des relations d'échange patriarcales¹³⁴⁸. Wolff s'appuie pour cela sur le travail de l'historien de l'art David Joselit, pour qui « les femmes en tant que commodités permettent aux relations entre les hommes de se produire alors qu'elles-mêmes disparaissent¹³⁴⁹ ». Elle établit ainsi une analogie entre les modalités d'échange instituées par Huyghe et Parreno et la valeur des femmes au sein des échanges économiques : « Cette disparition du signe, associée à la disparition de la femme en tant que marchandise sur les marchés d'échange, est aussi ce qui fait d'Annlee une chose féminine à la disposition des auteurs (masculins)¹³⁵⁰ ». Même si elle a le mérite de souligner une véritable sous-représentation des femmes dans ce projet, cette analyse repose sur une lecture qui minimise l'apport d'artistes (Dominique Gonzalez-Foerster, Lili Fleury, Angela Bulloch et Imke Wagener) et d'autrices (Beatrix Ruf, Molly Nesbit et Kathryn Davis) féminines. Pour sa part, Warren-Crow estime que *No Ghost Just a Shell* est le résultat d'un discours autant de *phobie des jeunes filles (girlphobia)* que de *fillophilie (girlphilia)*¹³⁵¹. En effet, les qualités d'instabilité, d'hybridité, de malléabilité, de disponibilité, de partage et de plasticité prêtées à Ann Lee s'alignent autant avec la conception théorique de la culture des objets digitaux qu'avec la manière dont les jeunes filles sont considérées dans l'industrie de la mode et de la beauté¹³⁵² ; et plus largement avec la propriété de *mutabilité* que nous prêtons à la figure du corps de l'enfant en vue de le rendre hautement appropriable et de le traiter comme un vaisseau de projection¹³⁵³. Et contrairement à ce qui est avancé par les artistes, Ann Lee n'est pas réellement une

¹³⁴⁷ Rachel M. Wolff, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁴⁹ « *Women in their status as commodities enable relations between men to occur while they themselves disappear* ».

David Joselit, « *Mensuration En Abyme: Marcel Duchamp's Cubism* », dans *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge, MIT Press, 1998, p. 57. Cité par : Rachel M. Wolff, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 10.

¹³⁵⁰ « *This disappearance of the sign as related to the disappearance of woman as commodity in markets of exchange is what also engineers Annlee as a female thing at the disposal of (male) authors* ». *Ibid.*

¹³⁵¹ Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 54.

¹³⁵² Dans ce contexte, « les jeunes filles sont valorisées pour leur potentiel, la facilité avec laquelle elles peuvent être créées et recrées sous différentes formes d'images en deux dimensions ».

« *girls are valued for their potentiality, the ease with which they can be made and remade into different 2-D images* ».

Ibid., trad. de l'anglais par l'auteur, p. 56.

¹³⁵³ Heather Warren-Crow s'appuie ici sur le travail de la chercheuse Claudia Castañeda.

Claudia Castañeda, *Figurations: Child, Bodies, Worlds*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 97. Citée par : Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 55.

coquille vide car, comme toute image, sa capacité à incarner une infinité de potentiels éclipse les relations matérielles et les histoires individuelles qui lui donnent naissance, ajoute la théoricienne des media¹³⁵⁴. Ann Lee « a un passé, un présent, un futur, un ensemble de conditions à partir desquelles elle a émergé, un réseau de relations (corporatives, médiatiques, fiscales, et d’histoire de l’art) qui lui permettent de prendre forme¹³⁵⁵ ». Elle apparaît à la fois en tant qu’action collective et en tant qu’objet digital fruit de cette action¹³⁵⁶. Warren-Crow défend ainsi la thèse suivante : « lorsque Huyghe, Parreno et d’autres nient l’importance du genre pour le projet tout en affirmant la vacuité et la “virginité” d’Annlee, ils confèrent paradoxalement des qualités de fille à l’image en insistant sur le fait qu’elle n’est pas une fille¹³⁵⁷ ». Il semble donc, si l’on suit cette thèse, que la potentialité que renferme toute image soit valorisée dans plusieurs cadres (certaines industries du divertissement, la culture numérique de l’échange ou encore l’art contemporain) et que l’intérêt qui lui est porté risque d’occulter les singularités qui lui sont propres. Déplacer notre analyse du modèle du virus médiatique vers celui de l’agentivité de acteurs impliqués nous permet de révéler les enjeux politiques sous-jacents à cette mise en scène des potentiels de l’image qu’une analyse uniquement quantitative n’aurait pas permise. Ce mouvement nous demande également de reconsidérer le concept d’agentivité en tant qu’attribution d’une volonté non dénuée d’une dimension genrée et raciale, comme cela avait été initié avec les analyses de *Portraits* et *New Portraits*.

Bien entendu, nous parlons ici d’un objet visuel et pas d’une femme en chair et en os. Nous pourrions rétorquer à Wolff et Warren-Crow que ce projet demeure dans le cadre fictionnel et artistique. Mais c’est bien le rapport de Huyghe et Parreno à l’image qui est problématique. Ces derniers semblent associer l’image et son agentivité à « une position-sujet anhistorique et centrée, vierge de rapports genrés, libre de toute construction raciale et de toute détermination de classe¹³⁵⁸ », ce qui correspondrait à une conception gellienne de l’agentivité telle que la repère Body et Roth. Selon ces derniers, cette position est remise en cause par certains penseurs – en ce qui nous concerne ici, Wolff et Warren-Crow – qui partagent une acception de l’agentivité en prise avec ces normes et structures sociales et pour qui « les images et les relations “ordinaires” que nous entretenons avec elles sont le produit de rapports de force historiques qui demeurent opérant[s]¹³⁵⁹ ». Ainsi, les manipulations, déplacements et transformations d’Ann Lee résonnent avec ce que plusieurs théoriciens ont formulé, à savoir que l’image est traditionnellement traitée comme une altérité à coloniser, par défaut féminine, alors que le regard est considéré comme masculin¹³⁶⁰. Le choix des artistes de s’emparer du signe visuel

¹³⁵⁴ Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁵⁵ « (...) has a past, a present, a future, a set of conditions from which she emerged, a network of relations (corporate, media, fiscal, art historical) that allow her to take shape ». *Ibid.*, trad. de l’anglais par l’auteur.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁵⁷ « When Huyghe, Parreno, and others deny the importance of gender to the project while avowing Annlee’s hollowness and “virginity”, they paradoxically girl the image by insisting that she is not a girl ». *Ibid.*, trad. de l’anglais par l’auteur, p. 63.

¹³⁵⁸ Maxime Boidy, Stéphane Roth, « Avant-propos », dans *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁵⁹ *Ibid.*

¹³⁶⁰ Citons entre autres : « Introduction », dans *Visual Culture : Images and Interpretations*, Norman Bryson (dir.), Micheal Ann Holly (dir.), Keith Moxey (dir.), Middletown, Wesleyan University Press, 1994 ; John Berger, *op. cit.* ; Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.*

d'une jeune fille asiatique ne semble pas anodin, ni même son mode de circulation. Au contraire, ceux-ci traduisent un rapport envers l'image en prise avec un inconscient patriarcal et néocolonialiste, comme l'affirment Wolff et Warren-Crow. De surcroît, malgré le fait que le signe circule sous forme de fichier numérique, il convient de rappeler que ces échanges ne se déroulent pas publiquement en ligne. Des études ont démontré que les modes de circulation médiatique renforcent les stéréotypes de genre lorsqu'ils prennent place sur des plateformes numériques, toutefois, ils sont plus susceptibles d'être remis en cause lorsque, dans une certaine mesure, davantage d'agentivité humaine est impliquée¹³⁶¹. Dans le cas de *No Ghost Just a Shell*, nous pourrions nous demander si la circulation balisée renforce ces biais étant donné qu'il y a moins d'acteurs en dehors du réseau fermé qui peuvent potentiellement contester son régime de représentation. Comme nous le verrons, c'est précisément lorsque le projet s'extrait de ce réseau qu'il est défié.

Ainsi, parmi les productions développées en dehors du cadre autorisé par Huyghe et Parreno, l'œuvre de Pedro Vélaz reste à ce jour la plus connue et commentée. Par cette œuvre, réalisée un an après la soi-disant "libération" d'Ann Lee, l'artiste confronte le discours dépolitisé et officiel du projet à l'imaginaire sexiste qu'il convoque. Moins subversifs mais tout aussi significatifs, les élèves du lycée Guy Môquet à Gennevilliers transgressent également la restriction légale en utilisant le personnage et en prolongeant sa vie dans le cadre d'un cours d'arts plastiques en 2021¹³⁶². Une des créations réalisées à cette occasion adopte le système narratif extradiégétique initié dans les premières itérations officielles du projet. Dans une courte bande dessinée ↪Fig 107-112, Ann Lee s'exprime avec lucidité, consciente de n'être qu'un personnage de fiction : « J'en ai marre / d'être utilier comme un pentin / et que les gens se débarrassent de moi / quand je ne leur sert plus¹³⁶³ ». Cette déclaration condense intelligemment les enjeux de la circulation de l'image d'Ann Lee : celle-ci est nourrie par un antagonisme entre son unité diégétique et son unité architextuelle. Ces deux régimes ne parviennent pas à maintenir leur propre espace, au point qu'il est presque impossible de les dissocier, voire de percevoir leurs problèmes spécifiques. Ann Lee, pour sa part, est constamment subjuguée et écrasée par ces ambiguïtés volontaires au point qu'elle ne semble jamais être le véritable sujet de sa propre vie fictionnelle. Dans une autre case de cette même bande dessinée, l'élève se représente aux côtés d'Ann Lee ↪Fig 109. Elles sont toutes deux sur le même plan, ce qu'aucun auteur n'avait fait jusqu'à présent. L'élève met en scène et exerce sa propre agentivité. Elle évolue sur la même scène de visibilité que l'image et performe son identité en utilisant des codes culturels similaires, l'esthétique du manga. Elle affiche et assume sans détour le rôle qu'elle joue dans ce marché d'échange à travers une relation réciproque avec le personnage. *No Ghost Just a Shell* ne peut pas être réduit à un miroir déformant de l'agentivité de ses auteurs, ni même à une somme de ses métarécits, le projet incarne et exprime la relation au monde des acteurs engagés dans son réseau,

¹³⁶¹ Mary Chayko, Diana Floegel, Raj Inamdar, Vivek K. Singh, « Female Librarians and Male Computer Programmers?: Gender Bias in Occupational Images on Digital Media Platforms », *Journal of the Association for Information Science and Technology*, vol. 71, n° 11, novembre 2020, p. 1281-1294.

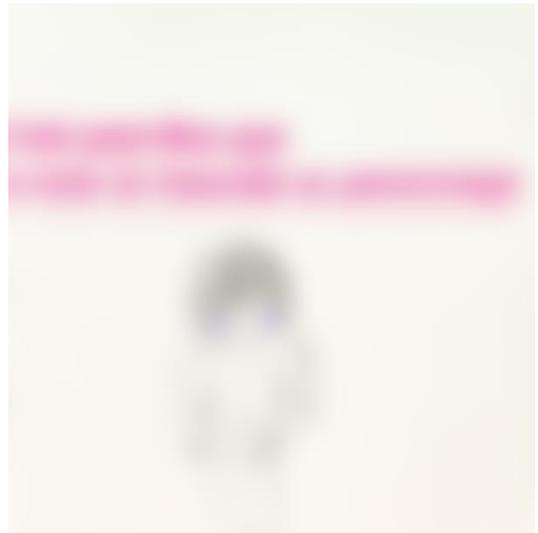
¹³⁶² Dans le contexte de cette enquête, j'ai contacté les professeurs Pierrick Villaumet et Laure Garcia Castelli, responsables des projets menés par les élèves du Collège Guy Moquet (Gennevilliers) en Arts plastiques, afin de les interroger sur les circonstances et le déroulement de leurs séances. Sans toutefois y parvenir, j'ai pris l'initiative de reproduire ici les travaux d'élèves partagés sur le compte Instagram du cours.

¹³⁶³ Extrait du monologue d'Ann Lee dans la bande dessinée *Ann Lee* (2021) réalisée par une élève de 4^e A dans le cadre des cours d'Arts plastiques du Collège Guy Moquet (Gennevilliers).

quels qu'ils soient.



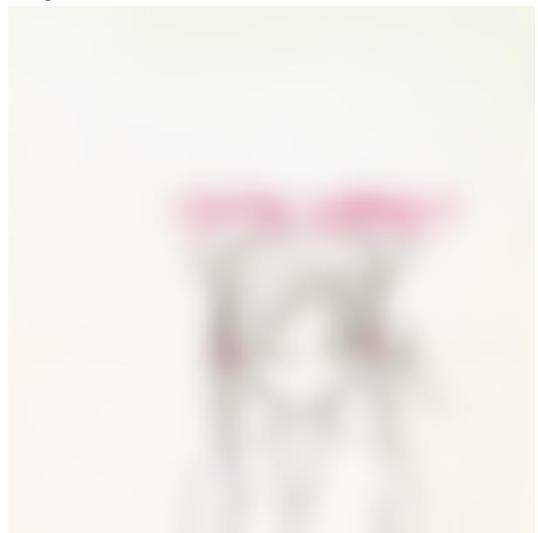
↳Figure 107



↳Figure 108



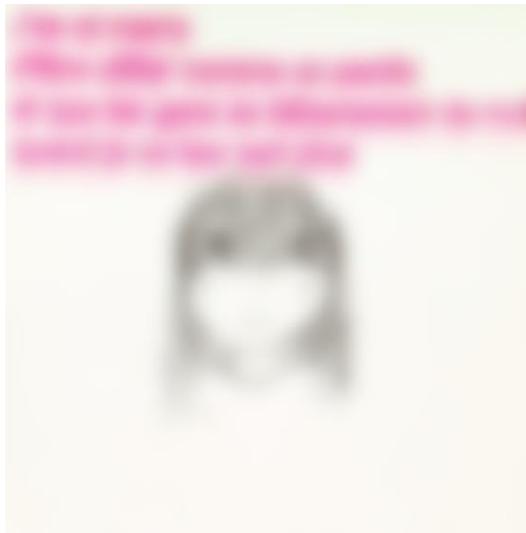
↳Figure 109



↳Figure 110



↳Figure 111



↳ Figures 107-112 Atrice inconnue, *Ann Lee*, 2021
Projet de la classe d'Arts plastiques des élèves de 4^e A du
Collège Guy Moquet (Gennevilliers) dirigé par les
professeurs Pierrick Villaumé et Laure Garcia Castelli
Crédit photographique : artsplastiques_guymoquet
(Instagram)

II.3.b. Ann Lee : une *alien* étrangère à elle-même

Quoi qu'il en soit, cette approche recentrée sur les acteurs ne devrait pas nous conduire à négliger les qualités esthétiques de l'image globale générée par ses remixages visuels. Avant d'entamer une analyse du milieu médiatique au sein duquel le signe circule, j'aimerais m'attarder sur les transformations de cette image. Cette dernière semble en effet *muter*. Régulièrement, Huyghe et Parreno emploient le terme de « signe » pour évoquer le personnage d'Ann Lee. Si cet usage s'accorde avec la différenciation entre signe et image adoptée dans cette recherche, il est néanmoins nécessaire de l'interroger. Dans le cadre lexical employé par les deux artistes, le signe "Ann Lee" correspondrait au personnage de fiction, constitué à la fois de sa représentation visuelle matérielle – qu'il s'agisse d'une représentation fixe ou animée, plane ou tridimensionnelle, muette ou sonore – et sa dimension conceptuelle, l'idée d'Ann Lee. En cela, ils rejoignent la définition Saussurienne pour qui le signe est composé du couple signifiant/signifié¹³⁶⁴. En lui préférant le terme "image" dans certaines situations, je fais le choix d'employer un concept fuyant. Comme je l'ai déjà défendu en Préambule, je m'accorde aux thèses de penseurs, comme Jacques Rancière, pour qui l'image serait avant tout un rapport, une opération irrésoluble, un entre-deux duquel toute résolution nous échapperait, sans pour autant être nécessairement visuelle, visible ou lisible. Et si j'emploie volontiers le qualificatif d'image pour convoquer certains aspects du projet *No Ghost Just a Shell*, c'est parce que selon moi, la mutation évoquée correspond au glissement presque imperceptible du *signe* vers l'*image*, ce changement précisément identifié par Jean-Christophe Bailly¹³⁶⁵. Lorsque Ann Lee, dans *Anywhere Out of The World*, montre au spectateur un support avec sa représentation originelle, une nouvelle image apparaît dans l'écart entre cette surface plane et la créature en trois dimensions qui s'adresse à nous. Mais ce que je souhaite contester à travers cette démonstration, c'est précisément que dès sa première apparition, Ann Lee pouvait aussi être une image au sens plein du terme et pas uniquement un signe. Si ce personnage provient bien à l'origine d'un catalogue de signes, il s'agit également d'un catalogue d'images en devenir, d'images latentes. Et avant même son *relooking*, la mutation était à l'œuvre. À partir du moment où Huyghe et Parreno projetaient un devenir sur ce signe, une image virtuelle se formait, une transformation radicale couvait, Ann Lee devenait *No Ghost Just a Shell*, le signe devenait une image, un récit, et à un niveau plus problématique, le symbole d'une jeune fille – prête à être échangée. Cette mutation prenait ensuite effet par le phénomène de diffusions et de réappropriations individuelles dans un cadre collectif. Néanmoins, comme Wolff et Warren-Crow, je ne crois pas que ces mutations correspondent à un processus d'émancipation, de libération ou encore d'individuation du signe. Au contraire, à mesure que mon enquête progresse, Ann Lee m'apparaît graduellement comme un personnage refermé sur lui-même, prisonnier de sa condition fictionnelle. Bien qu'il faille lui reconnaître sa capacité à médiatiser des relations entre des individus, principalement des commentaires de l'ordre du métalangage mais aussi de riches réflexions : sur la conception d'un être vivant (avec l'immunologiste Jean-Claude Ameisen), sur la quête d'identité philosophique d'Ann Lee (avec Jan Verwoert), sur certains textes de Mallarmé

¹³⁶⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally, Albert Sechehaye, et al., (3^e éd.) Paris, Payot, (1916), 1931.

¹³⁶⁵ *Supra*, p. 28.

(avec Molly Nesbit), sur le révolutionnaire russe Mikhail Bakhtin (avec Maurizio Lazzarato), et bien d'autres, pour ne citer que les spécialistes invités par Huyghe et Parreno à échanger sur le projet¹³⁶⁶. Le terme de "mutation" pourrait toutefois paraître déplacé, notamment après les remises en question des analogies organiques (flux, contagion, virus). Je le nuancerai alors. Au même titre que l'image ne possède pas de caractère auto-répliquant, elle ne peut pas muter *par elle-même*, quand bien même il faille lui reconnaître une agentivité propre. Je rejoins ici Jean-Michel Durafour pour qui « il n'y a pas de mutation des images : il n'y a que des images par régimes divers de mutations¹³⁶⁷ ». Il faudrait alors plutôt décrire ces *régimes de mutation* – ou bien encore le terme de « mutabilité », abondamment employé par Warren-Crow –, soit les forces en jeu au sein d'un milieu, c'est-à-dire : les auteurs et les propriétaires – comme cela a été développé précédemment –, ou encore l'environnement médial et médiatique de l'image, avant d'envisager l'image elle-même.

Pourtant, que pourraient nous apprendre les choix plastiques, iconographiques et esthétiques opérés tout au long du projet à propos de ces forces ? En consultant l'ensemble des œuvres du projet (officiel) *No Ghost Just a Shell*, une esthétique me paraît prédominante : celle de l'*alien* ("extraterrestre" en français). Dans une part importante des propositions, c'est le second *design* du personnage – celui arboré par Ann Lee dès *Anywhere Out of The World* – que semblent adopter en majorité les artistes participants au projet [↳Fig 113-118](#)¹³⁶⁸. Ann Lee n'a plus de pupilles, ses sourcils ont presque disparu, son visage s'est allongé, sa peau a pris une teinte grisâtre et son expression mélancolique s'est effacée dans des modélisations tridimensionnelles sommaires ou des animations mécaniques. Pour résumer : elle se rapproche davantage du trope visuel de l'*alien* et plus précisément du *grey alien* ("petit-gris" en français) – créature longiligne, grisâtre, imberbe, chauve et aux grands yeux sombres sans pupilles – que d'une petite fille triste. Et si je fais le choix d'employer un anglicisme, ce n'est pas sans raison. D'abord, le mot nous vient du vieux français "alien" désignant un "étranger". Terme lui-même emprunté au latin "*aliénus*", « qui appartient à un autre¹³⁶⁹ » et "*extraneus*", « étranger¹³⁷⁰ ». Ces allers-retours du français à l'anglais participent selon moi à la polysémie du mot – que je développerai ultérieurement. Et ce vocable charrie avec lui un imaginaire et une culture visuelle occidentale façonnés par des décennies de croyances populaires, de témoignages rapportés par la presse¹³⁷¹

¹³⁶⁶ Ces textes sont réunis dans un ouvrage publié à l'occasion de l'achat de la totalité du projet *No Ghost Just a Shell* par le Van Abbemuseum en 2002 : Pierre Huyghe, Philippe Parreno, *et al.*, *No Ghost Just a Shell*, cat. exp., *op. cit.*

¹³⁶⁷ Jean-Michel Durafour, « Lettre à un ami lointain qui n'aime pas les spectacles », *Vertigo : Revue de cinéma*, n° 48, automne 2015, p. 45.

¹³⁶⁸ Bien qu'en terme de quantité, un plus grand nombre d'œuvres représente Ann Lee en tant que jeune fille, il faut préciser que certaines d'entre elles sont des affiches de films (dans lesquels Ann Lee est parfois simultanément dépeinte dans son "design *alien*"), d'autres font partie de la série de Joe Scanlan et d'autres encore sont des œuvres jouant des deux esthétiques. Néanmoins, une majorité des films exploite le "design *alien*" d'Ann Lee. Ce dernier est aussi le plus riche dans ses variations et ses incarnations. La majorité des œuvres prolongeant le "design jeune fille" se contentent de réemployer ou de décliner l'image d'origine, tel un logo.

¹³⁶⁹ Emmanuèle Baumgartner, Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1996, p. 24.

¹³⁷⁰ Auguste Brachet, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, J. Hetzel, 1875, p. 221.

¹³⁷¹ Le sociologue français Pierre Lagrange a participé à revaloriser les représentations et témoignages d'ovnis (*UFO*) en tant qu'objets d'étude à considérer avec sérieux. Pour ce faire, il applique au paranormal les méthodes employées dans les *Science Studies*. Il a notamment publié au sujet de la culture visuelle de

↳Fig 119, d'imagerie vernaculaire, de littérature de science-fiction et de productions audiovisuelles¹³⁷² ↳Fig 120 en grande partie étasuniennes (films, séries télévisées, jeux vidéo...) et qui ne sont pas sans implications idéologiques. De plus, cette expression semble importante pour Philippe Parreno, elle revient fréquemment dans son vocabulaire. Dans un court texte, le chercheur Jaron Lanier, invité par Parreno pour discuter de vie extraterrestre dans le catalogue de l'exposition « Alien Seasons¹³⁷³ », décrit une expérience de pensée dans laquelle des *aliens* seraient amenés à dessiner de mémoire des êtres humains après un court passage sur Terre : nous serions alors dépeints comme des « *créatures isolées dans des sacs de peau individuels*¹³⁷⁴ » avec « *un orifice qui émet des bruits étranges, un autre qui capte les sons*¹³⁷⁵ ». L'*alien* est ici un moyen pour déplacer le point de vue anthropocentré et dévoiler l'étrangeté au sein du familier, un peu comme les Martiens de Nelson Goodman permettent de donner une autre perspective du ratio arts/sciences dans les universités américaines¹³⁷⁶. Toutefois, les choix esthétiques de *No Ghost Just a Shell* pourraient nous signaler une forme de double aliénation à l'œuvre : Ann Lee est l'étrangère, c'est-à-dire l'*autre* (la chose représentée) mais elle devient également étrangère à elle-même, elle n'est plus cette petite fille mélancolique, elle est devenue une mutante à l'identité fluctuante capable de se voir depuis l'extérieur. Pour se dégager de son propre système diégétique, Ann Lee devrait se transformer, devenir une créature *extra-terrestre* (*extra-diégétique*) et finalement une créature autocentrée et solitaire – Ann Lee n'est jamais mise en scène avec un autre personnage, seulement avec d'autres itérations d'elle-même. Mais bien sûr, tout ceci reste une forme de mise en scène tenant de la ventriloquie. Cette aliénation nous permet plutôt de percevoir les voix des différents artistes, leurs commentaires sur Ann Lee ou plus largement sur l'industrie du divertissement. Plus qu'une coquille vide recevant de multiples contenus, Ann Lee est surtout une surface sur laquelle les différents artistes projettent leurs propres réflexions, expérimentations ou désirs.

l'alien ou du "*little green man*". Selon ses recherches, dès 1949, la presse américaine commence à publier des récits à propos de "*little men*" (petits hommes). Parmi les multiples témoignages de rencontres avec des créatures extraterrestres, celle de Kelly-Hopkinsville, ayant eu lieu dans la nuit du 21 au 22 août 1955 dans le Kentucky, connut une médiatisation importante et participa à populariser la formule "*little green men*" (petits hommes verts) dans le langage courant bien qu'elle existât déjà dans le domaine de la science-fiction et que les témoins aient rapporté la présence de petites créatures argentées et lumineuses et non pas vertes.

Pierre Lagrange, « Qui croit aux petits hommes verts ? : De l'iconoclasme sociologique aux cultures visuelles », dans *Politiques visuelles*, *op. cit.*, p. 273-286.

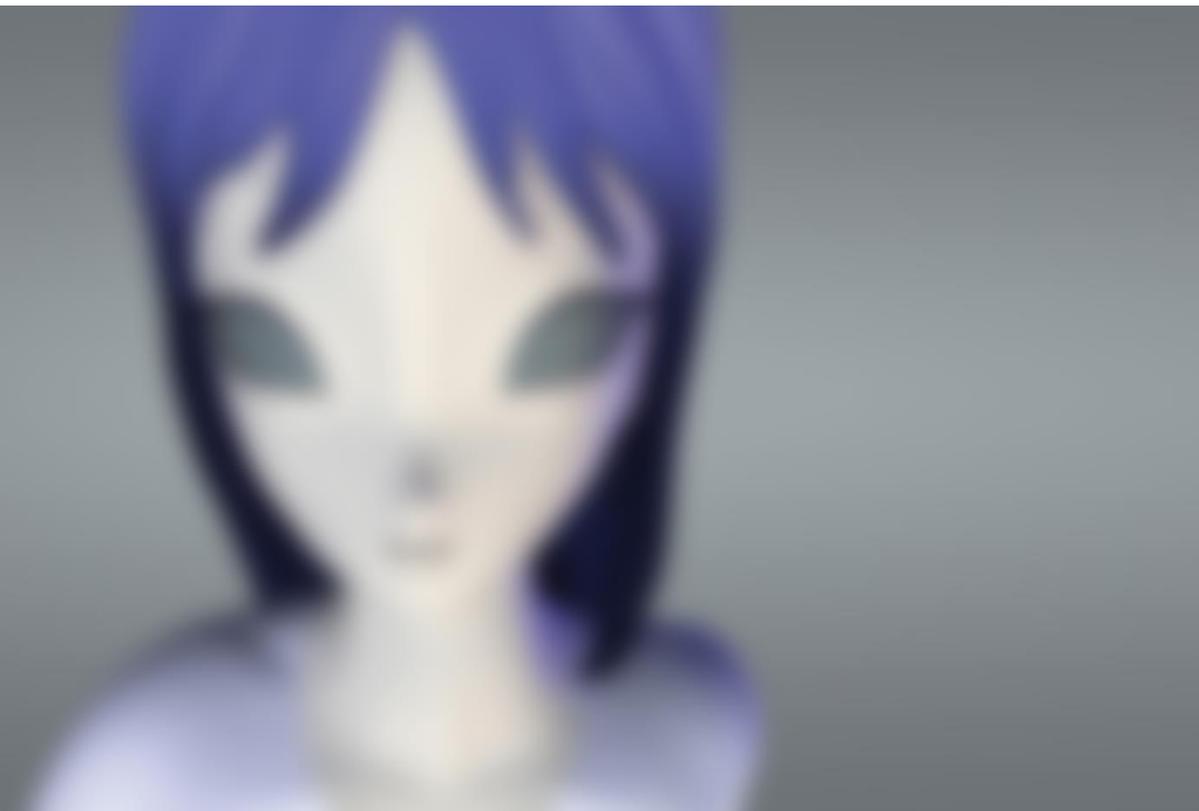
¹³⁷² Parmi les plus fameux, nous pouvons nommer : *Rencontres du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), *X-Files : Aux frontières du réel* (*The X-Files*, Chris Carter, 1993-2002), ou encore *Stargate SG-1* (Jonathan Glassner, Brad Wright, 1997-2007).

¹³⁷³ Laurence Bossé, Nicolas Bourriaud, Pierre Huyghe, Hans Ulrich Obrist, *et al.*, *op. cit.*

¹³⁷⁴ Jaron Lanier, « Alien Seasons », *Philippe Parreno : Alien Affection*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par D. Collins, p. 22.

¹³⁷⁵ *Ibid.*

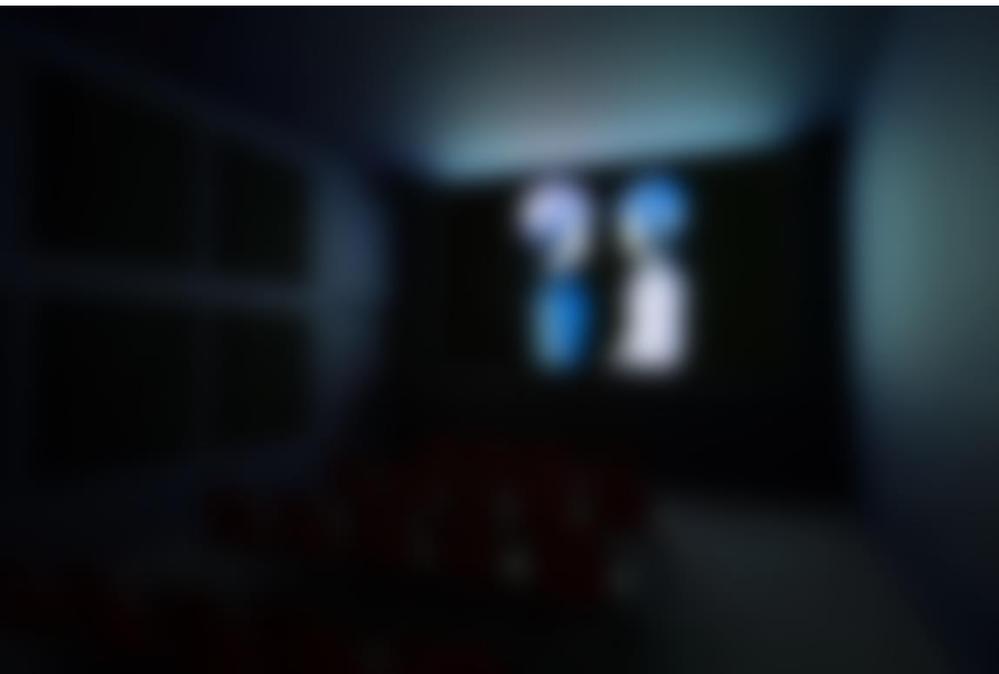
¹³⁷⁶ Nelson Goodman, « Un message en provenance de Mars », dans *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2009, trad. de l'anglais (américain) par J.-P. Cometti et R. Pouivet.



↳Figure 113 Pierre Huyghe, *Two Minutes Out of Time*, 2000
Photogramme, vidéo (PAL), couleur, son, 4 min 09 s
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



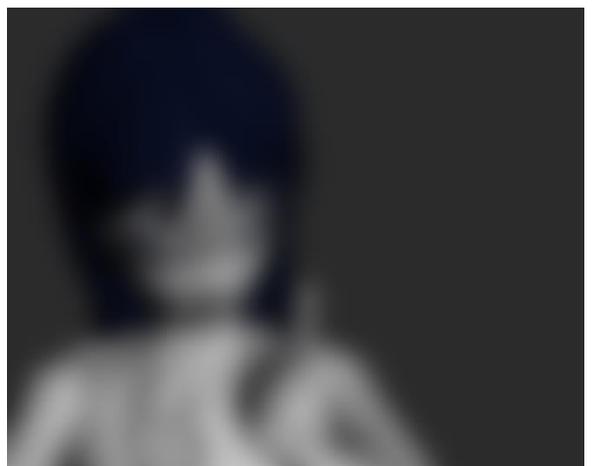
↳ **Figure 114** Dominique Gonzalez-Foerster, *Annlee in Anzen Zone*, 2000
Photogramme, vidéo (PAL), couleur, son, 3 min 25 s
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



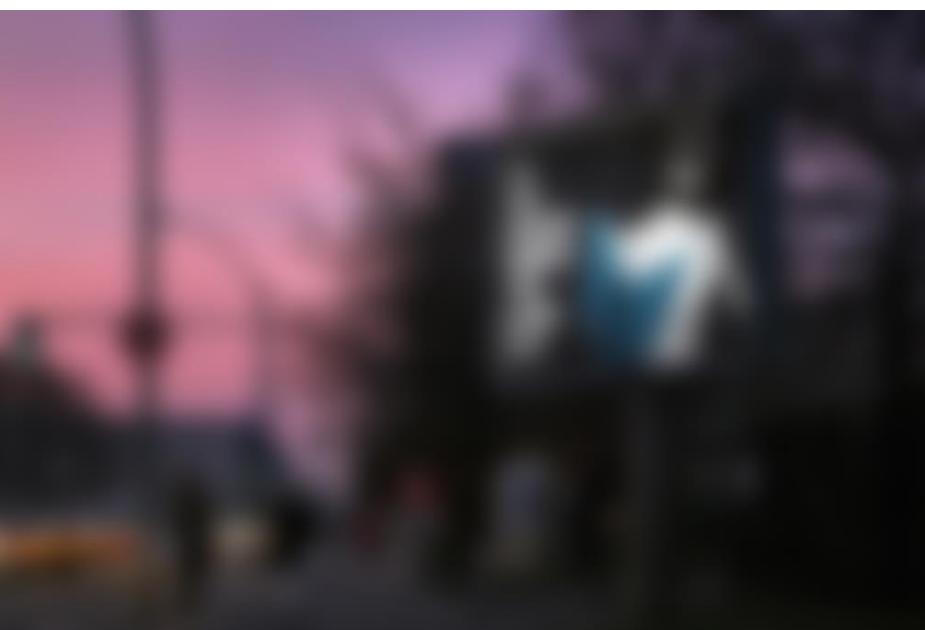
↳ **Figure 115** Dominique Gonzalez-Foerster, *Annlee in Anzen Zone*, 2000
Vue, vidéo (PAL), couleur, son, 3 min 25 s
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas
Crédit photographique : Andrea Rossetti



↳ Figure 116 Liam Gillick, *AnnLee You Proposes*, 2001
Photogramme, vidéo (PAL), couleur, son, 3 x 3 min 05 s
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



↳ Figure 117 Pierre Joseph & Mehdi Belhaj-Kacem,
De la lucidité (Of Lucidity), 2002
Photogramme, vidéo (PAL), couleur, son, 30 min
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



↳ Figure 118 Rirkrit Tiravanija, *(Ghost Reader C.H.)*, 2002
Vue, panneaux d'affichage
Crédit photographique : Galerie Max Hetzler



↳ Figure 119 Portrait-robot d'une des créatures de l'affaire de Kelly réalisés par Andrew "Bud" Ledwith avec le concours des témoins



↳ Figure 120 Steven Spielberg, *Rencontres du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*), 1977
Photogramme, film cinématographique, couleur, son, 129 min

En ce sens, deux détails pourraient nous éclairer : Ann Lee possède presque systématiquement des cheveux bleus ou violets et des oreilles pointues, des traits stylistiques qu'elle préserve à travers ses régimes de mutation. Pour comprendre l'importance de ces détails, il faut revenir au mythe fondateur du personnage : deux artistes français achètent un personnage à une société japonaise de *design character*. Cette représentation n'est pas simplement celle d'une petite fille, elle est celle d'un personnage conforme aux conventions du manga. Et ce contexte à la fois culturel, social et industriel, peu de commentateurs du projet l'ont pris en considération. Si Ann Lee ne dispose que de minces informations dans son descriptif d'origine, elle possède tout de même, en plus de son air mélancolique, des oreilles pointues, des cheveux bleutés et mêmes des yeux pourpres. Elle n'est donc pas *humaine*, ces éléments tiennent plutôt du régime fantastique ou de celui de la science-fiction, de l'*extra*-ordinaire. Cependant, ce sont précisément ces éléments que la majorité des artistes décident de maintenir. Dans un court billet de blog intitulé « Do Manga Characters Look "White"? », l'anthropologue américaine et traductrice de mangas *shōjo*¹³⁷⁷ Rachel Thorn revient – à l'occasion des controverses accompagnant la sortie de l'adaptation en prises de vue réelle du manga *Ghost in the Shell*¹³⁷⁸ – sur une mésinterprétation occidentale des systèmes de représentation déployés dans le manga. L'auteur rappelle ainsi :

« À moins que les personnages [de mangas] ne soient clairement identifiés comme étrangers, les lecteurs japonais les voient comme des Japonais, et il ne viendrait jamais à l'esprit de la plupart des lecteurs qu'ils puissent être autrement, peu importe que les observateurs non-japonais pensent ou non que les personnages aient l'air japonais¹³⁷⁹ ».

En tant que lecteurs européens nous aurions tendance à percevoir les personnages de mangas comme des figures caucasiennes : de grands yeux, une peau claire et une grande variété de colorations capillaires nous porteraient à croire qu'« ils ressemblent plus à des caucasiens qu'à des asiatiques »¹³⁸⁰. Cette lecture constitue un biais issu de notre système eurocentrique de représentation et de signification¹³⁸¹. Même si la porosité entre culture nippone et culture occidentale est intrinsèque à l'histoire du manga, particulièrement dans son évolution *grapholexicale*¹³⁸². On sait par exemple qu'Osamu Tezuka¹³⁸³ fut influencé par

¹³⁷⁷ Le *shōjo*, qui signifie littéralement "jeune femme" en japonais, désigne une catégorie éditoriale de mangas ciblant un public féminin d'adolescentes ou de jeunes adultes.

¹³⁷⁸ Ce long métrage en prises de vue réelle réalisé par Rupert Sanders sort en France en 2017. Le protagoniste principal (Motoko Kusanagi, inspiration évidente pour Ann Lee) est recasté en tant que personne de type caucasien. Le choix de l'actrice (Scarlett Johansson) provoque une controverse relayée par plusieurs médias accusant la production et le réalisateur de *whitewashing*.

¹³⁷⁹ « *Unless the characters are clearly identified as foreign, Japanese readers see them as Japanese, and it would never occur to most readers that they might be otherwise, regardless of whether non-Japanese observers think the characters look Japanese or not.* » Trad. de l'anglais (américain) par l'auteur. Rachel Thorn, « Do Manga Characters Look "White"? », *Committee for the Revival & Promotion of Shōjo Manga : The Blog of Committee Chair Rachel Thorn*, [en ligne], publié le 16/04/2016, consulté le 04/08/2021. URL : <https://www.en.matt-thorn.com/single-post/2016/04/16/Do-Manga-Characters-Look-White>

¹³⁸⁰ *Ibid.*

¹³⁸¹ *Ibid.*

¹³⁸² Den Sigal, *Grapholexique du manga : Comprendre et utiliser les symboles graphiques de la BD japonaise*, Eyrolles, 2006.

¹³⁸³ Osamu Tezuka (1928-1989) est un célèbre mangaka, animateur, scénariste et producteur japonais qui

l'univers graphique de Disney. En effet, les grands yeux des personnages de manga résultent d'un trait stylistique américain – Walt Disney agrandissait les yeux de ses personnages pour plus d'expressivité¹³⁸⁴. Pour sa part, Warren-Crow interprète ce biais de mésinterprétation davantage comme une ambiguïté raciale délibérée car elle correspondrait au régime d'instabilité définissant *No Ghost Just a Shell*¹³⁸⁵. Mais elle la réinscrit aussi dans la crainte occidentale d'avoir été infiltré par le *soft power* de la culture populaire japonaise :

« Que ces personnages [d'*anime*] soient inscrits dans une culture visuelle transnationale depuis toujours ou qu'ils soient seulement depuis peu ouverts à l'influence mondiale, *No Ghost Just a Shell* s'appuie malgré tout sur les perceptions occidentales de la blancheur d'Annlee, la croyance croissante que le *soft power* de la culture populaire japonaise aurait peut-être enfin surpassé l'impérialisme culturel américain et européen, l'anxiété rampante selon laquelle les pratiques marketing japonaises pourraient avoir détourné le développement de produits occidentaux (...), l'association forte entre la culture numérique et l'otakisme¹³⁸⁶ mondial, et une imagination cosmopolite qui envisage la ville du futur proche comme étant orientale ou panasiatique (...)»¹³⁸⁷.

Ann Lee serait *par défaut* japonaise, pas simplement parce qu'elle provient d'une entreprise japonaise – en tant que produit *Made in Japan* – mais parce qu'elle est issue d'une longue tradition picturale impliquant des codes culturels de représentations spécifiques. Ann Lee *représente* une jeune fille asiatique aux oreilles pointues. La transformation de l'image d'une jeune fille asiatique en image de créature étrange pourrait alors être interprétée comme une perception exotique de l'Extrême-Orient. Dans le cadre du projet *No Ghost Just a Shell*, Ann Lee devient un *alien*, dans le sens étymologique du terme : un *étranger*. Et les traits physiques extraordinaires conservés lors de cette transformation ne font qu'accentuer ce trope de l'exotisme. Sa représentation est traitée plastiquement et symboliquement en tant qu'étrangère – au monde réel, à notre planète mais également à l'Europe. L'acte inaugural accueillant Ann Lee au sein du monde de l'art contemporain est celui de la désigner en tant qu'étrangère. Le nom Ann Lee résonne même comme une paronomase implicite – "Ann Lee" et "*alien*" partagent des sonorités similaires et le même nombre de syllabes – tout à fait plausible au regard de l'intérêt de Parreno pour la figure de l'alien et du manque de données pour corroborer la version officielle du personnage *prêt à l'emploi* acheté dans une société japonaise. De plus, le projet débute dans une période où l'Asie peine encore à être reconnue

participa à moderniser le manga et l'*anime*. Surnommé au Japon le « dieu du manga », il est notamment le créateur d'*Astro Boy* (1952-1968), *Le Roi Léo* (1950-1954) ou encore *Princesse Saphir* (1953-1956).

¹³⁸⁴ Patrick Cherdel, « M, comme manga : un abécédaire », *Vacarme*, vol. 21, n° 4, 2002, p. 72.

¹³⁸⁵ Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 80.

¹³⁸⁶ L'otakisme désigne une façon de vivre propre aux otakus, soit une catégorie d'individus qui consacrent une grande partie de leur temps et de leur énergie dans une activité d'intérieur, et sont plus particulièrement obsédés par la culture japonaise contemporaine populaire (mangas, *animes*, jeux vidéo, informatique, *idol*, etc.).

¹³⁸⁷ « *Whether these characters are situated within an always already transnational visual culture or they have only more recently become open to global influence, No Ghost Just a Shell still relies on Westerners' perceptions of Annlee's whiteness, the burgeoning belief that the soft power of Japanese popular culture may have finally overwhelmed American and European cultural imperialism, the creeping anxiety that Japanese marketing practices may have hijacked Western product development (...), the strong association between digital culture and global otakuism, and a cosmopolitan imagination that foresees the city of the near future as Eastern or pan-Asian (...)* ».

Heather Warren-Crow, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 80.

par la scène de l'art contemporain globalisé. Hormis quelques artistes comme Takashi Murakami ou Yayoi Kusama qui rencontrent un succès commercial sur le marché occidental. Nous pouvons alors nous interroger sur la nature du projet si des artistes japonais – rompus aux codes culturels convoqués – avaient été invités à y participer¹³⁸⁸.

Bien entendu, certaines œuvres¹³⁸⁹ entretiennent l'esthétique d'origine du personnage →Fig 121-131 et viennent nous signifier que les régimes de mutation font d'Ann Lee une image instable, existant dans une forme de transidentité, oscillant entre la jeune fille et la femme, la japonaise et l'*alien*, l'humain et le non-humain, le signe et l'image, le fictionnel et le réel, le discours et le métalangage, le féminin et le masculin. Mais rappelons que la manipulation de ce signe se fait dans la logique du sémionaute, concept de Nicolas Bourriaud évoqué précédemment. Bourriaud a largement commenté le travail d'artistes européens de la "décennie 1990" qu'il considère comme des sémionauts, dont Huyghe et Parreno font partie – tout comme Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick ou encore Angela Bulloch, toutes et tous participants au projet *No Ghost Just a Shell*. Il n'est donc pas étonnant de voir des correspondances entre les démarches des différents artistes du projet. Les intentions sont sans ambiguïté. Ann Lee est un signe, un produit et en tant que tel elle est articulée à d'autres signes équivalents : le logo de la marque Shell (*AnnLee : No Ghost Just a Shell*, M/M (Paris), 2000) →Fig 121, les histoires de Jules Verne et la voix de Neil Armstrong (*One Million Kingdoms*, Pierre Huyghe, 2001) →Fig 123, les mots de Philip K. Dick (*Ghost Reader C.H.*, Rirkrit Tiravanija, 2002) →Fig 118, ou encore certains meubles IKEA (*Do It Yourself Dead on Arrival (AnnLee)*, Joe Scanlan, 2002) →Fig 126. Pourtant, la façon dont est traité le signe Ann Lee traduit une méconnaissance de l'industrie culturelle du manga.

¹³⁸⁸ Lors d'un entretien, interrogé par Stefan Kalmar sur l'absence d'artistes japonais, Philippe Parreno réplique qu'il n'y avait pas de liste préétablie d'artistes et que le projet n'avait aucun lien avec la culture manga, par conséquent, la question ne se posait pas.

Pierre Huyghe, Stefan Kalmar, Philippe Parreno, Beatrix Ruf, Hans Ulrich Obrist, « Conversations », dans *No Ghost Just A Shell*, *op. cit.*, p. 18.

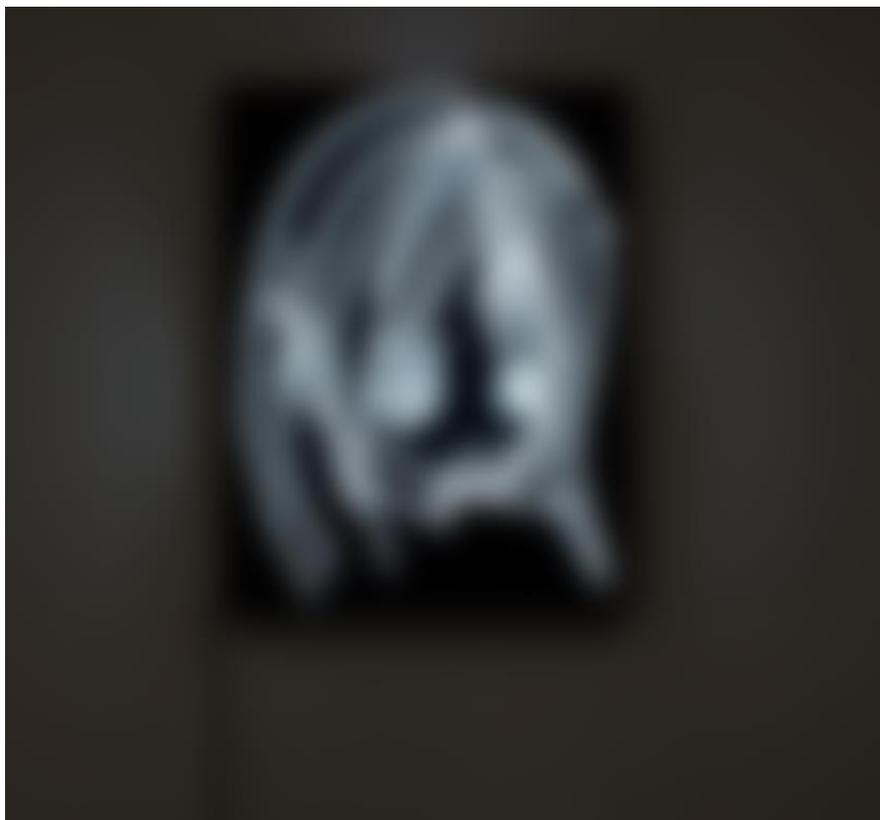
Heather Warren-Crow relève également ce passage douteux.

Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 79.

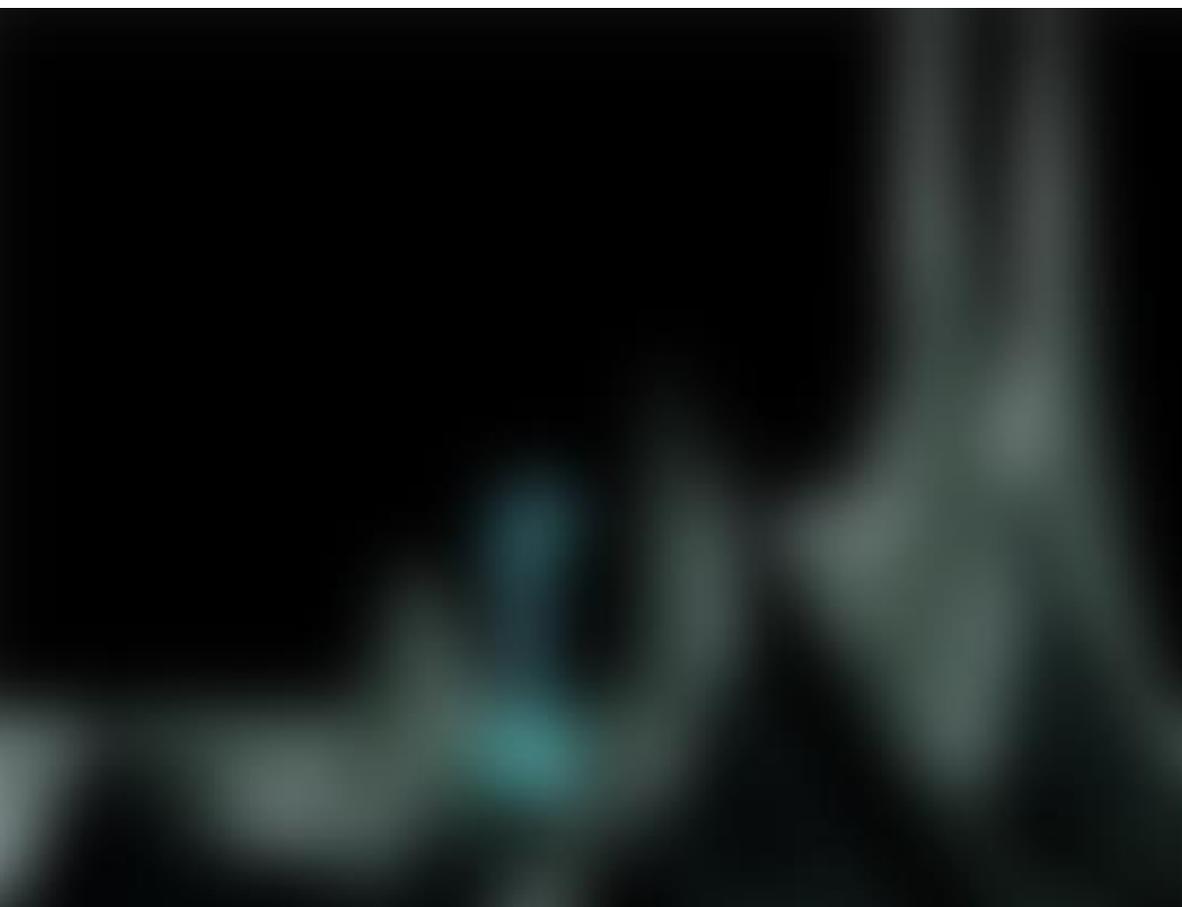
¹³⁸⁹ *AnnLee: No Ghost Just a Shell* (M/M (Paris), 2000) ; *Skin of Light* (Pierre Huyghe & Philippe Parreno, 2001) ; *One Million Kingdoms* (Pierre Huyghe, 2001) ; *AnnLee in Anzenzone* (M/M (Paris), 2001) ; *AnnLee* (Richard Phillips, 2002) ; *Last Call* (Joe Scanlan, 2002) ; *DIY or How To Kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399, 2002* (Joe Scanlan, 2002) ; *A Worm in an Apple* (Lili Fleury, 2002) ; *Witness Screen / Écran témoin* (François Curlet, 2002) ; *AnnLee: Théorie du Trickster* (M/M (Paris), 2002) ; *A Smile Without a Cat (Celebration of AnnLee's Vanishing)* (Pierre Huyghe & Philippe Parreno, 2002).



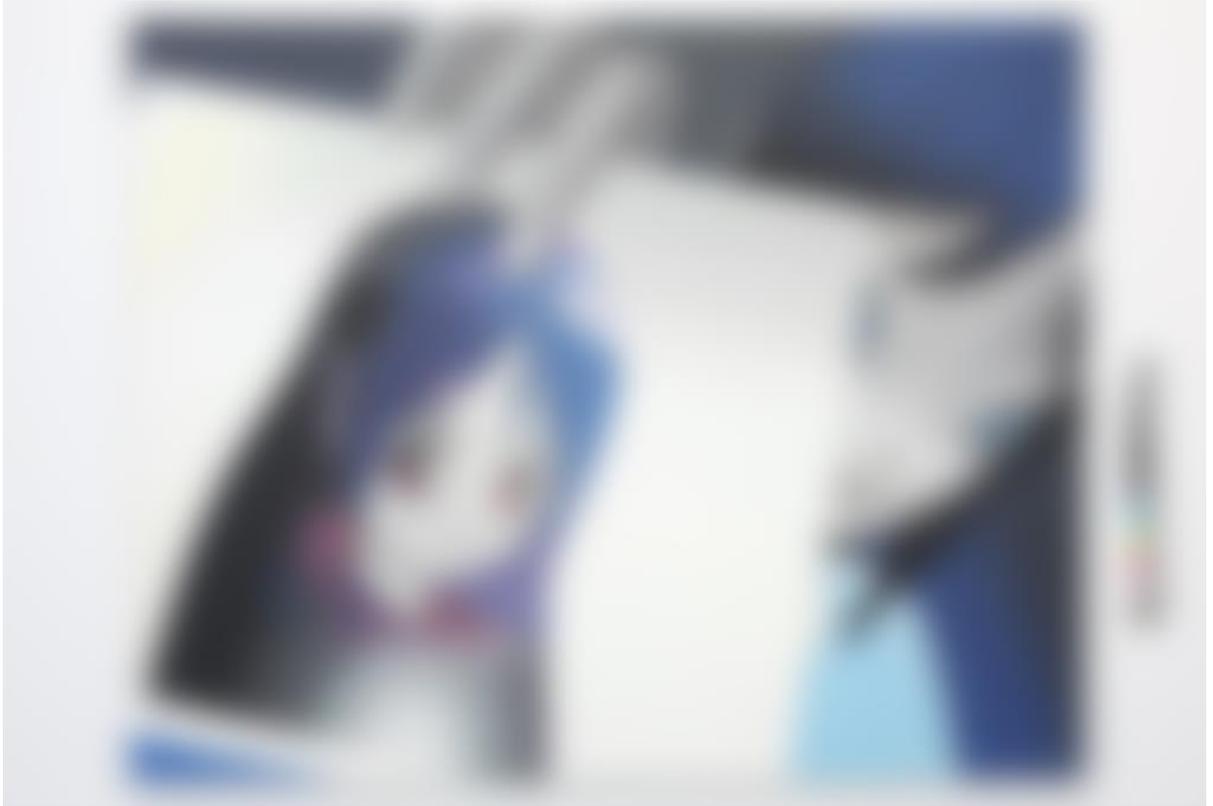
↳Figure 121 M/M (Paris), *AnnLee: No Ghost Just a Shell*, 2000
Sérigraphie sur papier, 170.5 x 117 cm
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



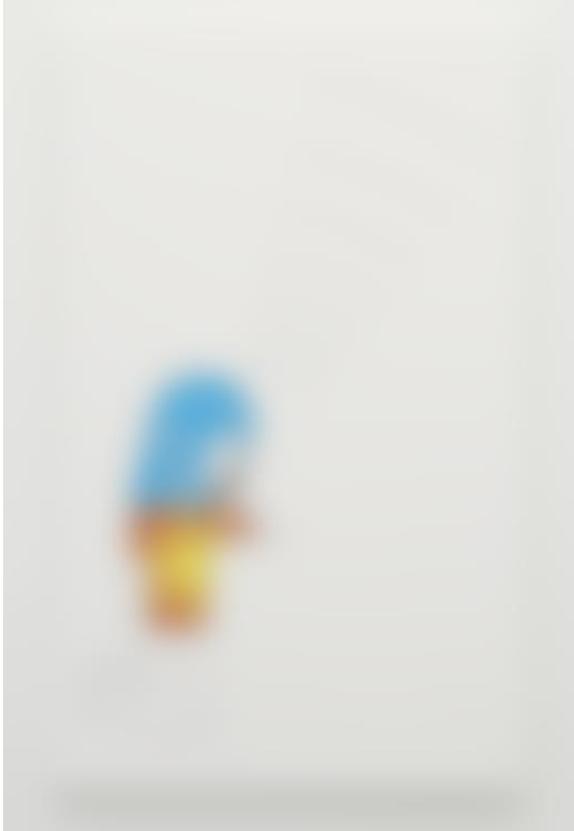
↳ [Figure 122](#) Pierre Huyghe & Philippe Parreno, *Skin of Light*, 2001
Néon, 80 x 58 cm, hauteur : 4.5 cm
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



↳ [Figure 123](#) Pierre Huyghe, *One Million Kingdoms*, 2001
Vue de vidéo (PAL), couleur, son, 6 min 45 s
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



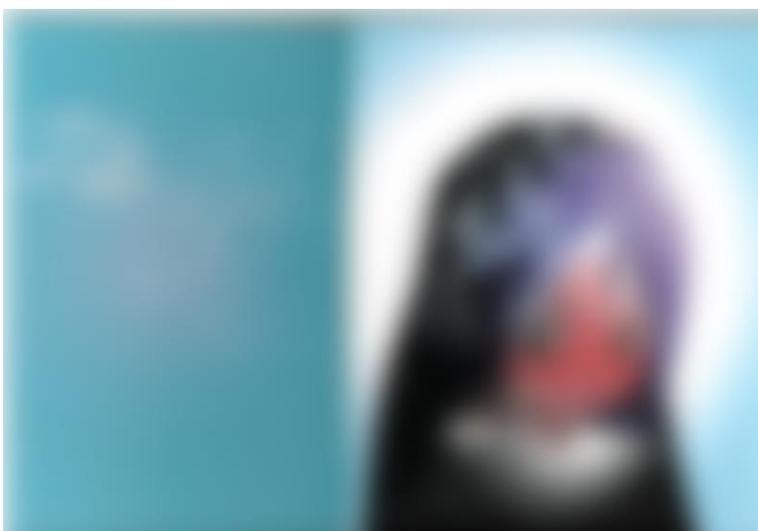
↳Figure 124 Richard Phillips, *AnnLee*, 2002
Huile sur toile, 198.6 x 249.6 x 3.9 cm
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



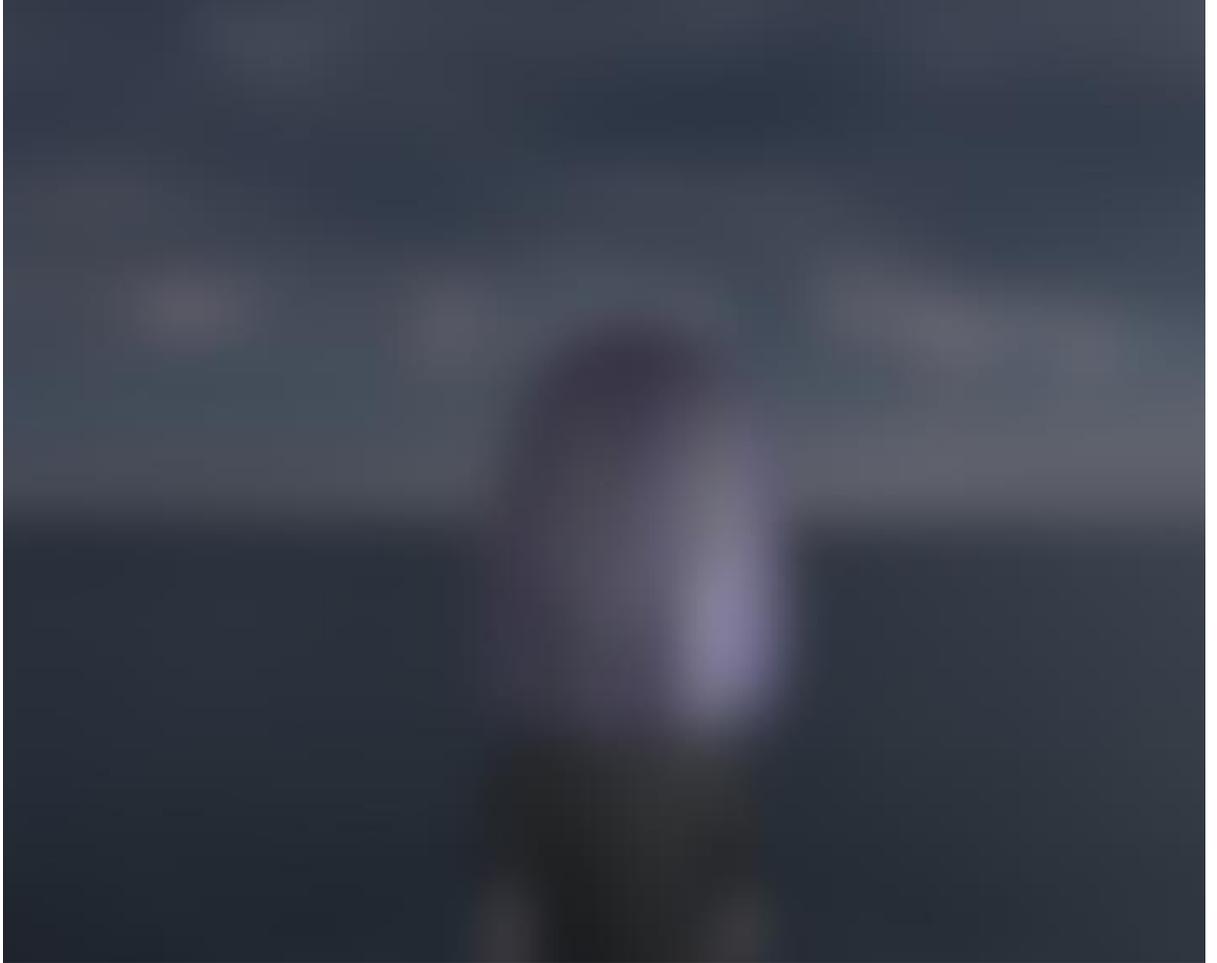
↳ Figure 125 Joe Scanlan, *Last Call*, 2002
Jet d'encre-pigment sur toile, 157.3 x 97 x 3 cm
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



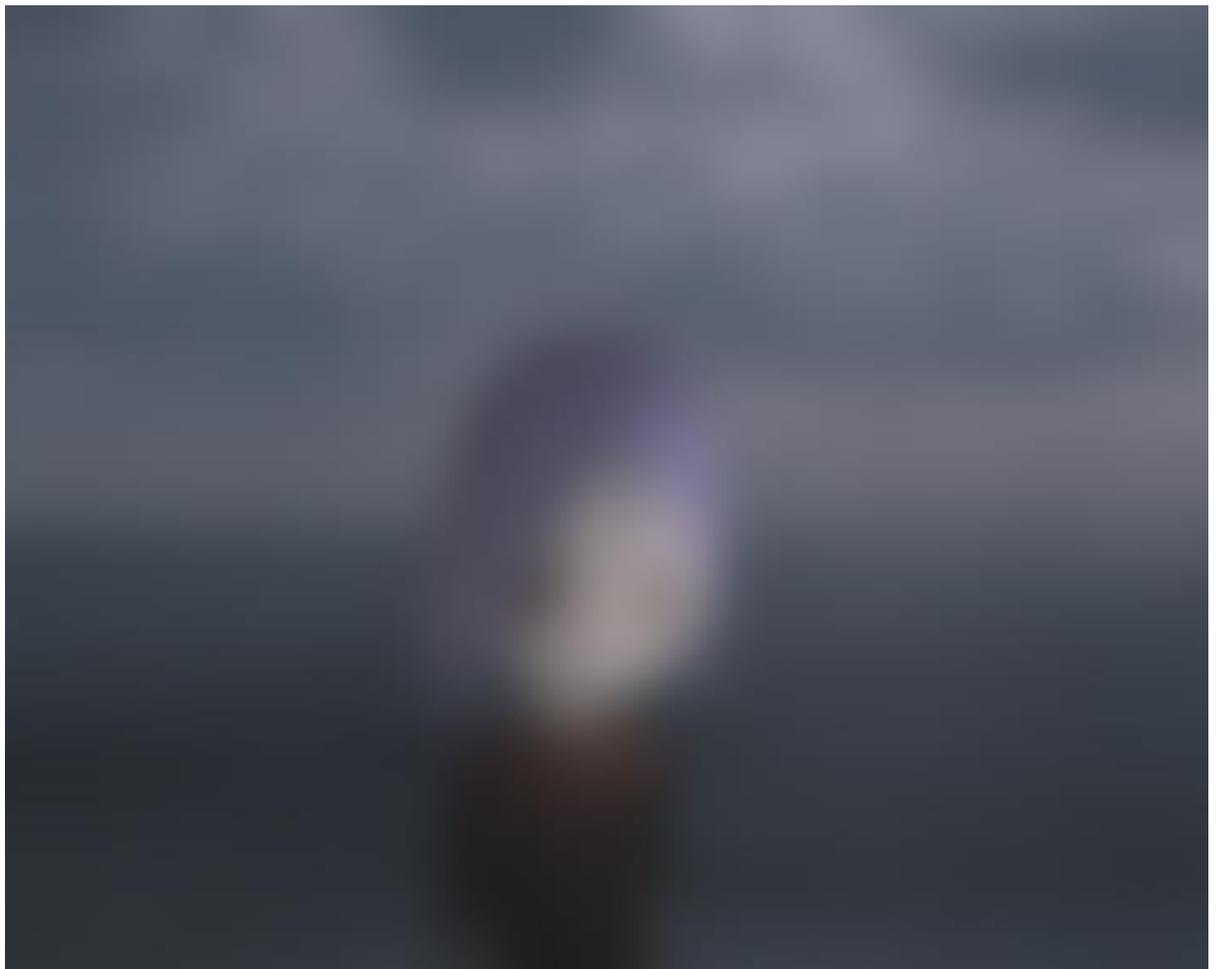
↳ Figure 126 Joe Scanlan, *DIY or How To Kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399*, 2002
Livre, offset sur papier, 21 x 14.9 x 0.8 cm
Extrait de l'installation *Do It Yourself Dead on Arrival (AnnLee)*, 2002
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



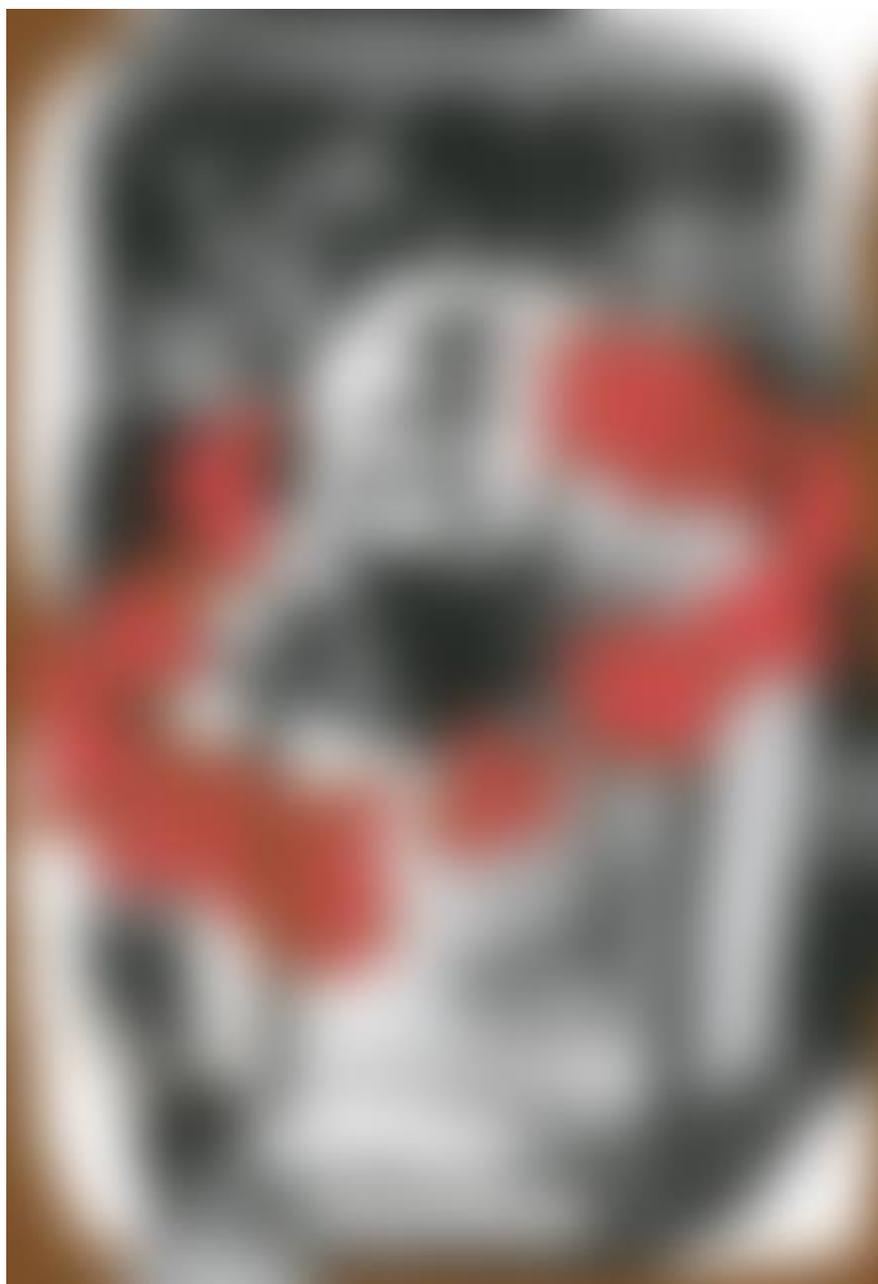
↳ Figure 127 Lili Fleury, *A Worm in an Apple*, 2002
Magazine, offset sur papier, 26.8 x 21.5 x 1.2 cm
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



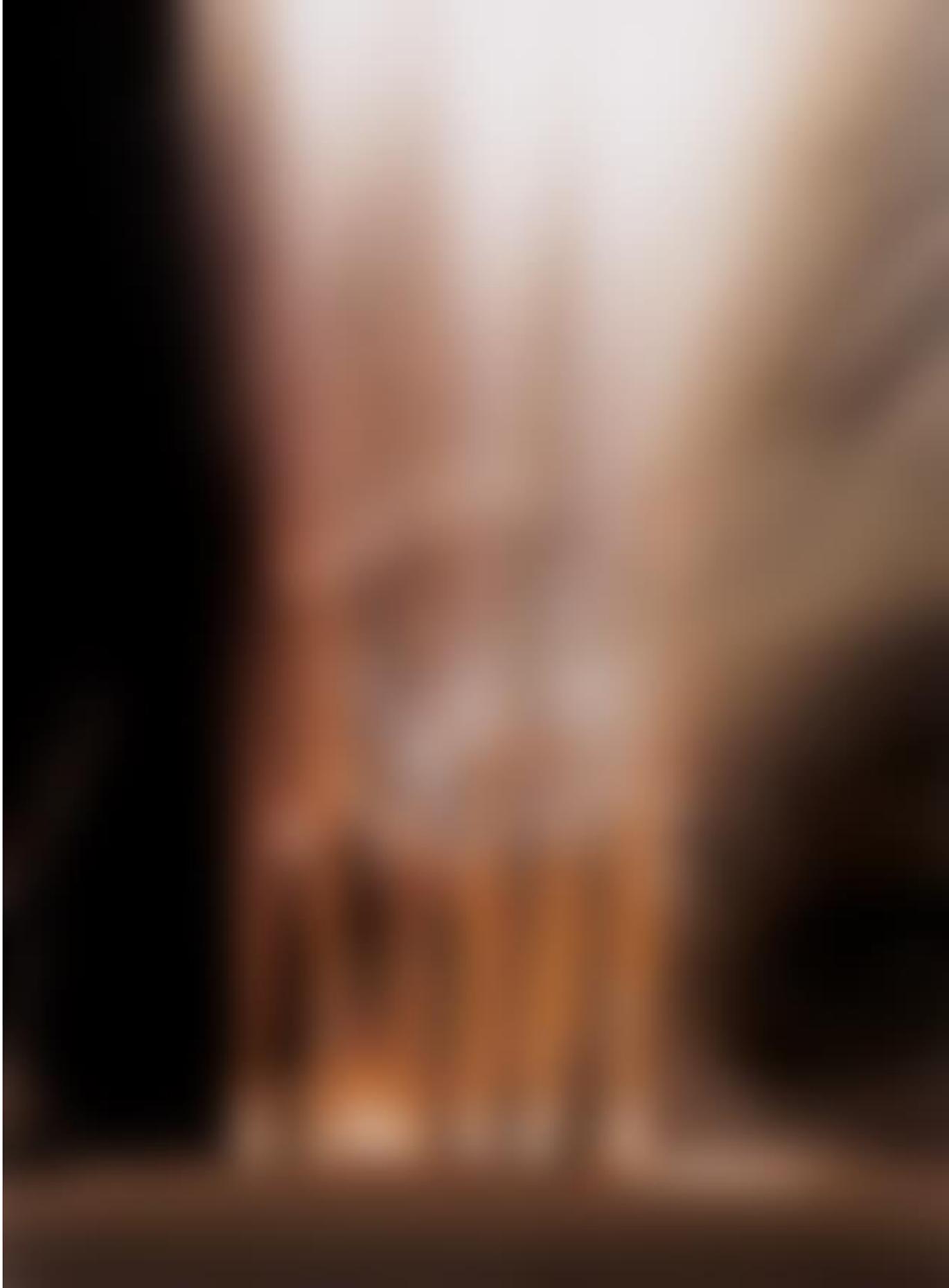
↳ Figure 128



↳ Figures 128-129 François Curlet, *Witness Screen / Écran Témoin*, 2002
Photogramme, vidéo (PAL), couleur, son, 5 min 26 s, 9 exemplaires
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



↳ [Figure 130](#) M/M (Paris), *AnnLee: Théorie du Trickster*, 2002
Sérigraphie sur papier, 170 x 116.8 cm
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas



↳ **Figure 131** Pierre Huyghe & Philippe Parreno, *A Smile without a Cat (Celebration of Annlee's Vanishing)*, 2002
Tirage chromogénique, 40.64 x 33.02 cm
Cadre : 44.45 x 36.83 cm
Édition de 10 exemplaires signés
© Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas

II.3.c. La vie d'une image régulée par la circulation transmédiat

Dans ses notes autour du projet *No Ghost Just a Shell*, Philippe Parreno manifeste une compréhension du modèle industriel du manga et de l'*anime* tout à fait convaincante¹³⁹⁰. Selon l'artiste, les récits de mangas mettent l'accent sur les personnages plutôt que sur les éléments narratifs par souci de gain de temps dans la production sérielle de masse. Il met ainsi en lumière un phénomène appelé « *media mix* », que le chercheur en *Film Studies* Marc Steinberg désigne comme une déclinaison sur divers supports médiatiques d'un même personnage (ou d'autres éléments d'un même univers fictionnel)¹³⁹¹. Comme l'historien Matthieu Letourneux le soutient, ce phénomène n'est pas récent puisqu'il se manifeste à l'échelle mondiale dès le XIX^e siècle¹³⁹². Une période durant laquelle l'industrialisation et la marchandisation à grande échelle de la littérature inaugurent de nouveaux modes de lecture et de nouveaux formats¹³⁹³. Par exemple, les collections éditoriales capitalisent sur des personnages empruntés à la culture populaire de déclinés dans différents récits (comme Buffalo Bill) depuis les années 1880, tandis que les *dime novels* — des "romans à deux sous" diffusés sous différentes formes éditoriales et répandus aux États-Unis dès la fin du XIX^e siècle — sont introduits en Europe au XX^e siècle, participant ainsi à un échange transmédiatique¹³⁹⁴. Pour Steinberg, le *media mix* est spécifique aux caractéristiques du média manga et plus particulièrement de l'*anime*, il aurait vu le jour au début des années 1960 au Japon, une période qui voit le développement de ce que l'on appelle encore aujourd'hui au Japon le *character business*, un modèle pour lequel les personnages font l'objet de stratégies économiques et juridiques afin de réguler leurs licences d'exploitation et leur propriété intellectuelle¹³⁹⁵. L'autrice Bounthavy Suvilay précise pour sa part que, dans ce contexte, le personnage devient le point de convergence entre différents médias¹³⁹⁶. Une telle circulation transmédiatique et transmédiat constitue une forme de cercle vertueux bénéficiant à différents secteurs économiques impliqués dans le financement d'une licence¹³⁹⁷. De plus, cette convergence économique ne se fait pas autour d'un récit à adapter sur divers supports médiatiques mais par l'exploitation commerciale d'un personnage, même au stade de la préproduction des *animes*, l'intrigue semblerait souvent avoir moins d'importance que les caractéristiques des protagonistes¹³⁹⁸. Au cours des années 1990, ce phénomène prend une autre tournure. Dans son ouvrage *Otaku: Japan's Database Animals*¹³⁹⁹ paru en 2001, le chercheur japonais

¹³⁹⁰ Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001.

¹³⁹¹ Marc Steinberg, *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

¹³⁹² Matthieu Letourneux, « Incidence des supports dans les mutations des imaginaires sériels : Le cas d'Eichler et des *dime novels* européens », *Belphegor : Littératures populaires et culture médiatique*, [en ligne], n° 18-1, 2020, publié le 17/02/2020, consulté le 18/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/2629>

¹³⁹³ *Ibid.*

¹³⁹⁴ *Ibid.*

¹³⁹⁵ Marc Steinberg, *op. cit.*

¹³⁹⁶ Bounthavy Suvilay, « "Kyarakutâ": le personnage au cœur des circulations médiatiques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [en ligne], n° 18, 2019, publié le 01/12/2019, consulté le 09/08/2021. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/7747>

¹³⁹⁷ *Ibid.*

¹³⁹⁸ *Ibid.*

¹³⁹⁹ Je remercie Zihan Mei pour avoir attiré mon attention sur cet ouvrage et m'avoir partagé ses

Hiroki Azuma note que la culture otaku¹⁴⁰⁰ change profondément ses comportements de consommation culturelle, ce qui a un impact sur le modèle économique de ces industries¹⁴⁰¹. Azuma situe les germes de ce changement dans le passage de la modernité à la post-modernité, dépassant ainsi l'explication sociale de l'apparition d'Internet¹⁴⁰². Selon lui, dès les années 1950, la perte d'un « grand récit » commun pousse la première génération d'otakus apparue durant les années 1960 et 1970 à se forger leur propre grand récit, trouvant un substitut dans la fiction¹⁴⁰³. Mais ce n'est plus le cas de la génération des années 1990 qui conçoit le monde comme une base de données et n'a plus besoin d'une perspective unificatrice chargée de sens¹⁴⁰⁴. Ainsi, cette nouvelle génération d'otakus préfère s'en tenir aux données et aux faits des univers fictifs plutôt que s'immerger dans un univers cohérent afin d'en déceler les significations et les messages¹⁴⁰⁵. Azuma cite pour exemple l'*anime* de science-fiction *Neon Genesis Evangelion* (新世紀エヴァンゲリオン, 1995-1996) d'Hideaki Anno, pour lequel les fans japonais se focalisent exclusivement sur le design des décors et des personnages en tant qu'objets d'interprétations et de relectures potentielles¹⁴⁰⁶. Toutefois, ce changement ne se fait pas seulement depuis la perspective des fans puisque l'industrie elle-même va y participer. Le créateur de *Neon Genesis Evangelion* ne prévoit pas de suites à son histoire mais planifie avec sa société de production le commerce d'objets dérivés : des jeux de mahjong, des cartes téléphoniques érotiques reprenant les personnages, des jeux de simulation dans lesquels les joueurs prennent soin de Rei Ayanami, l'une des héroïnes → Fig 132¹⁴⁰⁷, et même des films fonctionnant comme

réflexions sur le *media mix*.

¹⁴⁰⁰ Selon les traducteurs de l'ouvrage de *Otaku: Japan's Database Animals*, les otakus sont « sont des Japonais, généralement de sexe masculin et âgés de 18 à 40 ans, qui consomment, produisent et collectionnent avec fanatisme des bandes dessinées (*mangas*), des films d'animation (*anime*) et d'autres produits liés à ces formes de culture visuelle populaire, et qui participent à la production et à la vente d'articles dérivés pour les fans ».

« *Otaku are those Japanese, usually males and generally between the ages of 18 and 40, who fanatically consume, produce, and collect comic books (manga), animated films (anime), and other products related to these forms of popular visual culture and who participate in the production and sales of derivative fan merchandise* ».

Jonathan E. Abel, Shion Kono, « Translators' Introduction », dans *Otaku: Japan's Database Animals*, Hiroki Azuma, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, (2001), 2009, trad. du japonais par J. E. Abel et S. Konop, trad. de l'anglais par l'auteur, p. xv.

¹⁴⁰¹ Hiroki Azuma, *op. cit.*, p. 25-36.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁰⁷ Je dois m'attarder sur le cas de ce personnage. Dans la majorité de ses itérations, Rei Ayanami est dépeinte comme une adolescente solitaire aux yeux rouges et aux cheveux bleus affichant une attitude désabusée – je relève ici la proximité avec Ann Lee. Bien que ses origines soient difficiles à déterminer selon les logiques du récit dans lequel elle s'inscrit, elle est supposée être âgée de 14 ans dans l'*anime* originel. Le traitement de ce personnage a régulièrement été qualifié de problématique. En effet, elle fait l'objet d'une sexualisation, non seulement dans les *animes* mais également dans sa réception par la culture otaku. On peut expliquer sa représentation dans l'*anime*, dans la mesure où elle correspond au point de vue du protagoniste principal, Shinji Ikari, un garçon du même âge qui traverse par conséquent des changements hormonaux et s'éveille au désir sexuel. De plus, l'*anime* est considéré comme un *shōnen*, il s'adresse donc à un public de garçons adolescents pouvant facilement s'identifier à Shinji Ikari. Or, même si l'auteur cherche à traiter de troubles psychologiques épineux (notamment le complexe d'Œdipe) dans son œuvre, il semble tout de même s'embourber dans des préjugés misogynes, sans parvenir à développer un récit d'encapacitation pour ses personnages féminins. De plus, Rei Ayanami est régulièrement mise en valeur pour son vide intérieur, parfois assimilé à une forme de "virginité"

de nouvelles lectures davantage que comme des suites de l'histoire¹⁴⁰⁸. Tout est fait par la société de production pour proposer aux consommateurs un agrégat d'informations dans lequel chacun peut potentiellement se reconnaître et y projeter son propre sens, au lieu d'un ensemble cohérent construit autour d'un récit linéaire comme c'était le cas auparavant¹⁴⁰⁹. L'*anime* originel devient ainsi un point d'entrée vers une base de données plutôt qu'une introduction à un grand récit¹⁴¹⁰. Il y a donc progressivement un modèle industriel de « grand non-récit » (« *grand nonnarrative* ») qui se met en place et tend vers une « consommation de base de données » (« *database consumption* ») à la place d'une « consommation de récit » (« *narrative consumption* »)¹⁴¹¹. C'est dans ce contexte culturel et économique que certains personnages sont créés indépendamment de tout récit – en tant que logotypes, mascottes, figurines, jeux de cartes, ou encore simples illustrations – avant d'être adaptés, si le succès est au rendez-vous, pour des publicités, des mangas, des *animes*, des romans ou des jeux vidéo contenant un récit. À mesure que l'importance du récit décline, les personnages – à travers leurs traits stylistiques, leurs éléments *grapholexicaux* ou les informations sur leur contexte – prennent une place prépondérante dans la culture otaku¹⁴¹². Durant les années 1990, soit à la même période que l'achat d'Ann Lee, on peut donc dire que les industries culturelles japonaises, en concordance avec les otakus, mettent au point une stratégie générale visant à créer en premier lieu des personnages et leurs contextes, avant de développer des œuvres et des projets leur offrant des récits¹⁴¹³. Les personnages servent d'éléments unificateurs à une variété d'œuvres et de produits qui n'ont pas besoin d'une cohérence narrative¹⁴¹⁴. Et le consommateur japonais, conscient de cette offre, passe naturellement d'un projet avec narration à un projet sans narration¹⁴¹⁵.

– exactement comme Ann Lee. Mais c'est surtout ses multiples itérations produites à la fois par l'industrie culturelle et par les otakus qui constituent un phénomène explicitement sexiste. Le personnage apparaît continuellement dans des formes (poupées, cosplays, figurines, tapis de souris, fan art, etc.) exploitant des fantasmes sexuels projetés sur la figure de la femme-enfant. Cette ambiguïté se cristallise dans une ligne de dialogue du protagoniste qui déclare – contrairement à Ann Lee – dans un épisode : « Je ne suis pas une poupée », alors qu'elle fait en parallèle l'objet d'une économie libidinale – développée initialement par la société de production de l'auteur de l'*anime*, il faut le rappeler – mettant sur le marché des poupées sexualisées du même personnage. Une analyse plus poussée serait évidemment nécessaire, notamment parce que les nombreuses similarités entre Rei Ayanami et Ann Lee poussent à penser que la première ait inspiré la seconde. Faute de temps pour étayer cette hypothèse, je devrais me contenter de développer d'autres aspects de mon analyse. Je renvoie tout de même le lecteur à l'étude suivante : Joshua-Merlin Sachau, « How does anime support the sexualization of its female characters and does it reinforce Japanese gender expectations?: By the example of Neon Genesis Evangelion and female anime Archetypes », *ResearchGate*, [en ligne], publié en septembre 2023, consulté le 28/04/2024. URL : [10.13140/RG.2.2.30076.72326](https://www.researchgate.net/publication/3672326)

¹⁴⁰⁸ Hiroki Azuma, *Otaku: Japan's Database Animals*, op. cit.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

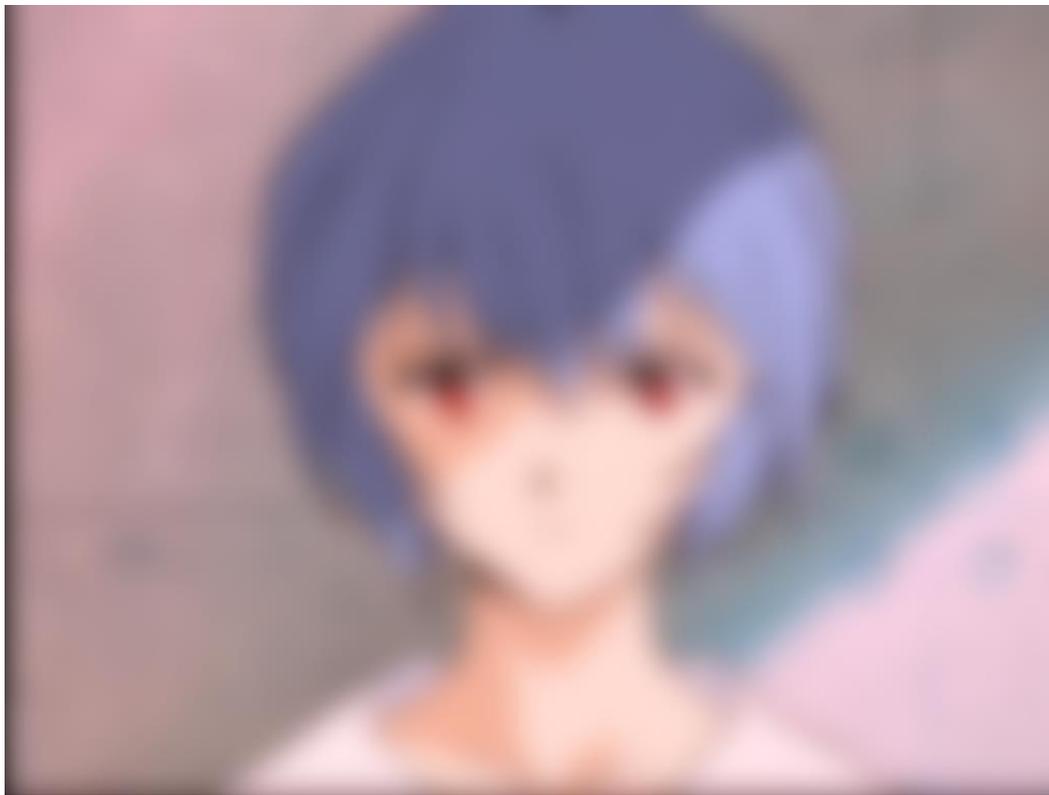
¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 47.

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*



↳Figure 132 Représentation du protagoniste Rei Ayanami (design de Yoshiyuki Sadamoto)
 Extrait de : Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion* (新世紀エヴァンゲリオン), 1994-1996
 Photogramme, anime, couleur, son
 Production : Gainax

Cette véritable stratégie de production transmédiatique et transmédiale n'est pas sans rappeler le programme de *No Ghost Just a Shell* : l'exploitation d'un personnage à travers de multiples media et par une forme d'échange entre plusieurs auteurs régulée par un cadre juridique et économique. Si Huyghe et Parreno prétendent avoir libéré¹⁴¹⁶ Ann Lee du modèle économique propre au manga et plus largement à l'*anime*, c'est pour l'inscrire dans une autre logique qui partage avec celui-ci certaines similitudes : transmédialité, collaboration de plusieurs auteurs, polarisation autour d'un personnage, entre autres. En effet, le signe Ann Lee est décliné à travers différents media artistiques (vidéo, sculptures, sérigraphie, peinture, impression, installation, etc.) empruntant les codes de multiples formats médiatiques (publicité, affichage, cinéma, presse, enseigne publicitaire, événementiel, etc.). L'image d'Ann Lee évolue au sein de nombreuses vidéos aux formats courts, intermédiaires ou longs (*Anywhere out of the world*, Philippe Parreno ; *Two minutes out of time*, Pierre Huyghe ; *One million kingdoms*, Pierre Huyghe ; *Witness Screen / Écran Témoin*, François Curlet ; *Ann Lee in Anzen Zone*, Dominique Gonzalez-Foerster ; *Théorie du Trickster*, Pierre Joseph et Mehdi Belhaj-Kacem ; *(Ghost Reader C.H.)*, Rirkrit Tiravanija...), mais aussi dans une série d'affiches sérigraphiées (conçues pour les vidéos susmentionnées par l'agence de design M/M (Paris)), les pages d'un magazine (*A Worm in an Apple*, Lili Fleury), une sculpture en néon (*Skin of Light*, Pierre Huyghe et Philippe Parreno), des peintures

¹⁴¹⁶ Je note que Zoe Stillpass emploie une rhétorique similaire de libération pour qualifier le geste artistique propre à *Fleurs* : « (...) on pourrait dire qu'il [Philippe Parreno] a déraciné les véritables fleurs et qu'il les a libérées ». Toutefois, cette formule désigne davantage le rapport entre le référent et son signe visuel.

« (...) it could be said that he has deracinated the actual flowers and set the free ».
 Zoe Stillpass, « Remembrance of Things to Come », *op. cit.*, p. 25-26.

(*Sublimation, o.J.*, Henri Barande ; *AnnLee*, Richard Phillips), un manuel de montage de meubles (*DIY or How To Kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399*, Joe Scanlan), des enregistrements photographiques et vidéographique d'un feu d'artifices (*A Smile without a Cat (Celebration of Annlee's Vanishing)*, Pierre Huyghe et Philippe Parreno). Elle est également discutée à travers divers essais, entretiens ainsi qu'un contrat à valeur juridique qui font officiellement partie de l'ensemble. Pourtant, contrairement au *media mix*, l'enjeu central du projet ne semble pas d'ordre économique et le protagoniste devient plutôt le vecteur d'une variété de *métarécits* – une appellation problématique sur laquelle je reviendrai. D'ailleurs, Ann Lee apparaît sous des esthétiques variées, le projet ne défend pas une vision homogène du personnage comme c'est normalement – mais pas systématiquement – le cas dans le *media mix*¹⁴¹⁷. Néanmoins, le *media mix* permet selon moi de mettre en lumière un point aveugle dans les commentaires sur l'industrie culturelle japonaise produits par *No Ghost Just a Shell*. Les discours officiels accompagnant le projet ne développent pas une analyse des caractéristiques propres au média convoqué. Huyghe et Parreno se contentent bien souvent de décrire une économie de masse dans laquelle l'image serait soumise au besoin d'un récit codifié et aux lois du marché. Cependant, les « parcours singuliers¹⁴¹⁸ » entrepris par les auteurs du projet empruntent plus qu'il n'y paraît au *media mix*. Mettre en place une circulation transmédiatique concentrée autour d'un signe plutôt que d'un récit unifié est une pratique courante au Japon, elle est même extrêmement bien organisée depuis les années 1960. C'est par exemple le cas du célèbre robot Astro, protagoniste principal du manga *Astro, le petit robot* (鉄腕アトム, 1952 et 1968) et de l'*anime Astro Boy* (鉄腕アトム, 1963-1966), tous deux créés par Osamu Tezuka. Steinberg relève même que le *media mix* est né du modèle économique développé pour les *animes* de Tezuka, tout particulièrement *Astro Boy* : l'effigie du robot apparaissant ainsi dans les pages du manga, sous forme d'images animées, de bonbons, de jouets, de badges, d'autocollants et d'autres produits dérivés¹⁴¹⁹. La critique qui transparait à travers le modèle de circulation et de mutation coordonné par Huyghe et Parreno semble alors manquer sa cible, mais surtout elle laisse transparaitre une certaine condescendance envers les médias culturels sur lesquels le projet repose. Mais cette méconnaissance n'est pas surprenante puisque Huyghe affirme que « le projet n'est pas du tout lié à la culture manga¹⁴²⁰ ».

Peut-être faudrait-il aussi rappeler le contexte culturel français et plus particulièrement l'incompréhension générale qui accompagne l'apparition des *animes* télévisés en Europe durant les années 1980 et 1990. À l'époque, de nombreuses séries d'animation sont importées du Japon et irriguent les programmes jeunesse, notamment en France, comme cela a été mentionné en Introduction. Rapidement et en dépit de leur important succès populaire, ces produits culturels sont vus d'un mauvais œil. On leur reproche entre autres leur violence, leur vulgarité ou leur piètre qualité sans comprendre que ces programmes

¹⁴¹⁷ Bien que, dans son *Otaku: Japan's database animals*, Hiroki Azuma précise que les productions de fans ou de compagnies peuvent s'écarter du récit originel et même des images initiales.

Hiroki Azuma, *Otaku: Japan's database animals*, op. cit. Cité dans : Bounthavy Suvilay, op. cit.

¹⁴¹⁸ Nicolas Bourriaud (dir.), et al., *Playlist*, op. cit.

¹⁴¹⁹ Marc Steinberg, *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, op. cit.

¹⁴²⁰ Pierre Huyghe, Stefan Kalmar, Philippe Parreno, Beatrix Ruf, Hans Ulrich Obrist, « Conversations », dans *No Ghost Just A Shell*, op. cit., p. 18.

n'étaient pas prévus initialement pour un public si jeune¹⁴²¹. Cette méconnaissance pourrait expliquer, en partie, un certain point de vue eurocentré sur les modèles de production culturelle étrangers. Si de premier abord, Huyghe et Parreno ne semblent pas tomber dans ce travers¹⁴²², leur façon de traiter le signe et le contexte culturel auquel il appartient reconduit une forme d'exotisme. Les éléments spécifiques aux industries culturelles japonaises sont réduits à des prétextes pour un exercice artistique collectif et convoquent un ailleurs d'apparence, un "là-bas au Japon" qu'il s'agirait de dépasser. Dans le catalogue *Pierre Huyghe* consacré à l'artiste éponyme, édité à l'occasion de sa rétrospective au Centre Pompidou (2013-2014), Ann Lee est abordée ainsi : « Ce signe qui ne représente rien est dévié de sa fonction première¹⁴²³ ». Nous l'avons vu, ce signe ne représente pas *rien*, bien au contraire il s'inscrit dans une tradition iconographique constituée de ses propres codes de représentation. Pour quelques commentatrices du projet (Heather Warren-Crow et Rachel Wolff en tête), au même titre que certains auteurs revendiquant une lecture politique des images (W.J.T. Mitchell ou John Berger), il serait problématique de considérer un signe visuel en tant que surface neutre et vierge. De plus, après une analyse du milieu médiatique propre au manga et à l'*anime*, il apparaît que la démarche artistique proposée par les artistes pourrait bien combler la fonction originelle du personnage, empruntant ainsi une trajectoire autant transmédiate que transmédiale que de nombreux personnages de licence connaissent déjà au Japon. On pourrait alors se demander pourquoi les artistes rejouent cette logique transmédiale dans le cadre de l'art contemporain occidental, en faisant mine d'élaborer des parcours singuliers dans le paysage culturel, alors que ceux-ci sont bien installés dans les médias japonais.

Une autre hypothèse est par ailleurs plausible. Si l'on considère que Huyghe et Parreno développent un commentaire sur les industries culturelles à travers leur projet et qu'ils sont tous deux au fait des modes de production en place dans le manga et l'*anime*, alors *No Ghost Just a Shell* pourrait être interprété comme une critique du *media mix* et de sa dimension misogyne. En effet, dans son ouvrage, Azuma rappelle que les productions hypersexualisées, réalisées concurremment par les sociétés exploitant des personnages et par les otakus projetant leurs désirs sur ceux-ci, jouent un certain rôle dans l'apparition du modèle de la *database consumption*. Il cite même les travaux du psychiatre Saitō Tamaki, pour qui le désir sexuel de l'otaku se dirige vers « une fille identifiée à un phallus » qui consiste en une « existence complètement vide¹⁴²⁴ ». En d'autres termes, les représentations de femmes-enfants consommées dans la culture otaku n'ont rien à voir avec des femmes réelles, mais sont des projections de l'obsession de l'otaku pour son propre phallus, c'est-à-dire un objet fétiche créé par la projection du narcissisme¹⁴²⁵. Bien qu'Azuma prenne grand soin de rappeler que la quantité d'images perverses ne signifie pas que les otakus le soient eux-mêmes – au contraire, ils auraient même une sexualité des plus conservatives, précise-t-il –, nous pouvons nous interroger

¹⁴²¹ Jacqueline Peignot, « Représentations ? Manga ! Addictions... », *op. cit.*

¹⁴²² Dès 1994, Philippe Parreno explorait déjà ce médium dans la série de projets *L'homme public* pour laquelle l'imitateur français Yves Lecoq propose au spectateur un résumé précis et informé de l'*anime Dragon Ball*, une adaptation du manga éponyme d'Akira Toriyama produite par Toei Animation.

¹⁴²³ Emma Lavigne (dir.), *et al.*, *Pierre Huyghe*, cat. exp. (« Pierre Huyghe », Paris, Centre Pompidou, 25 septembre 2013 – 6 janvier 2014), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013, p. 80.

¹⁴²⁴ Saitō Tamaki, *The psychoanalysis of battling beautiful girls*, Tokyo, Ōta Shuppan, 2000. Cité par : Hiroki Azuma, *Otaku: Japan's Database Animals*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 135.

¹⁴²⁵ *Ibid.*

quant à la place que tient la figure de la femme-enfant dans cette industrie. Il semblerait que le moteur de certaines circulations transmédiales corresponde à la latence associée à cette figure : plus le personnage semble vide et malléable, plus il fait l'objet d'appropriations et de réinterprétations. Cette hypothèse est renforcée par certaines proximités troublantes que partagent Ann Lee et Rei Ayanami, l'un des protagonistes de *Neon Genesis Evangelion*, un *anime* symptomatique de la *database consumption* pour Azuma. Ces deux personnages sont représentés en tant que jeunes filles aux cheveux bleutés, aux yeux pourpres, au regard vide, et sont considérées comme des *vierges* ou des *coquilles vides*. On peut alors penser que Huyghe et Parreno aient repéré l'iconographie sexiste dont Rei Ayanami fait l'objet. Et qu'ils aient en conséquence décidé de s'emparer d'un personnage aux traits similaires, Ann Lee, afin de commenter ce biais – sans jamais l'explicitier et manifestement avec une maladresse – avant de libérer Ann Lee du traitement réservé à Rei Ayanami grâce à la soi-disant *neutralité* de l'art contemporain. Toutefois, les artistes ayant toujours rejetés la filiation de leur projet avec la culture du manga et se bornant à le présenter comme un projet dégenré et dépolitisé, cette hypothèse reste peu convaincante.

Certaines similarités avec le *media mix* ressortent même de l'expérience juridique servant de conclusion officielle au projet. En 2002, dans l'objectif de rendre sa *liberté* à Ann Lee, Huyghe et Parreno font appel à Luc Saucier, un avocat français, avec l'idée de transférer au personnage les droits que les artistes possédaient jusqu'à présent sur elle. Dans un entretien, Luc Saucier révèle sa stratégie : « Le seul moyen que j'ai trouvé – puisqu'on ne peut pas transférer de droits à ce qui n'est pas une personne humaine –, ce fut de mettre fin à sa vie artistique¹⁴²⁶ ». Et en effet, un contrat a été rédigé afin de céder le *copyright* d'Ann Lee à « L'Association Annlee », une association présidée par Luc Saucier lui-même, empêchant les droits sur le personnage de tomber dans le domaine public

↳ Fig 133. Ainsi, les droits d'auteur, de reproduction, de performance et d'adaptation sont réservés à l'Association, au niveau international et pour une durée indéterminée, bien que chaque auteur préserve ses droits sur les œuvres réalisées et que Huyghe et Parreno se réservent le droit de revenir sur les termes du contrat. Ces limitations sont donc toutes relatives et malgré leur originalité ainsi que leur dimension poétique, ne sont pas sans rappeler un autre principe bien ancré au Japon : le *trademarking*. Cette législation confère un type de protection illimitée dans le temps à une marque ou un produit, tant que celui-ci est exploité. Au Japon, le *trademark* s'applique notamment à certains personnages de fiction¹⁴²⁷, il évite de voir ceux-ci tomber dans le domaine public et pousse ainsi les exploitants à "faire vivre" leurs personnages¹⁴²⁸. Tant que ceux-ci circulent, sont utilisés et rendus visibles à travers divers media et médias, la propriété est maintenue. Pour sa part, Ann Lee conserve une forme de subsistance seulement grâce aux productions visuelles déjà réalisées. Tout au long de ses différents régimes de mutation, Huyghe et Parreno exercent leurs droits sur le personnage, et lorsque ce processus prend fin, Ann Lee ne vit plus, du moins dans le cadre légal établi. Comme le confesse Parreno lui-même : « (...) si nous [Huyghe et Parreno] ne parvenons pas à

¹⁴²⁶ Luc Saucier (propos recueillis par Valeria Costa-Kostritsky), « Délits d'initiés », *Vice*, [en ligne], publié le 09/12/2010, consulté le 10/08/2021. URL : <https://www.vice.com/fr/article/pgmxbz/delits-d-inities>

¹⁴²⁷ Ces personnages sont issus de mangas, d'*animés* ou de jeux vidéo. Ils sont parfois directement associés à une marque ou un produit, et peuvent également être des *yuru-chara* (mascottes japonaises).

¹⁴²⁸ Bounthavy Suvilay, *op. cit.*

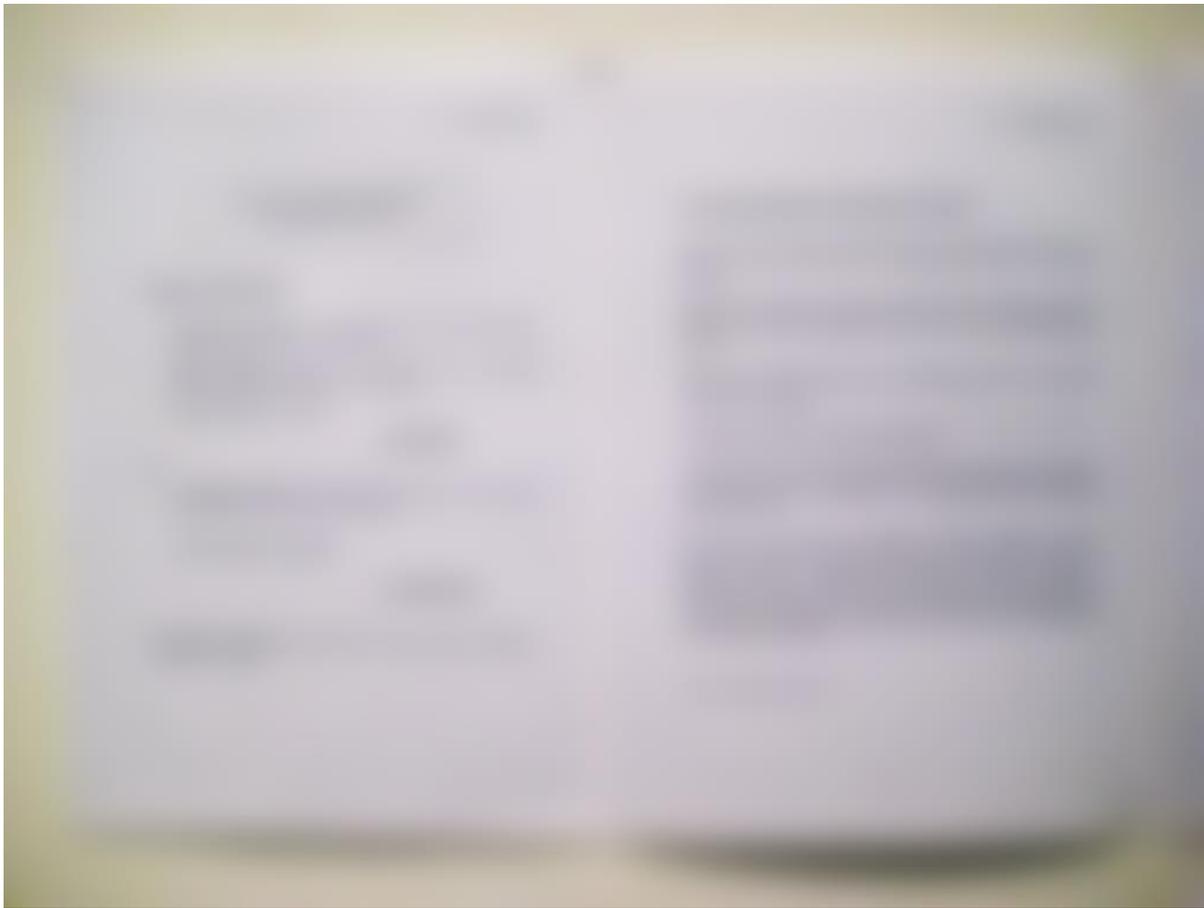
créer un autre collectif capable d'intégrer Annlee, alors elle mourra (...) ¹⁴²⁹ ». Son mode d'existence n'est viable que par la création collective et sa circulation, et pour Huyghe et Parreno cette forme de vie régulée coïncide avec les droits d'auteur sur le personnage. Officiellement, le contrat permettrait d'offrir une protection juridique à Ann Lee, par « respect » pour le protagoniste. Si le but du projet est de questionner l'auctorialité partagée d'une œuvre d'art, comme le pointe Wolff c'est un « acte vide » puisque Huyghe et Parreno maintiennent leur contrôle sur le personnage ¹⁴³⁰ : plus personne ne peut l'utiliser, sa mutation s'achève, l'image latente est bloquée. Comme le propose l'autrice Chin-chin Yap dans un commentaire sur le projet, il est regrettable que Huyghe et Parreno n'aient pas libéré Ann Lee en plaçant son signe sous une licence Creative Commons, voire en l'offrant au domaine public ¹⁴³¹. Je crois pour ma part que *No Ghost Just a Shell* charrie un puissant degré d'ambivalence et de nuance, y compris à travers des éléments aussi précis qu'un contrat juridique. J'y verrais presque une invitation implicite à prolonger la vie artificielle d'Ann Lee sous d'autres formes, en s'émancipant du cadre établi par les auteurs – il est toujours légalement possible d'utiliser le signe en dehors du champ de la représentation – ou bien encore, à l'instar de Pedro Véllez, par le biais d'un *disclaimer* tel que Huyghe lui-même le revendique, soit « une autorisation implicite à disposer d'une chose qui n'appartient pas à celui qui la met en circulation ¹⁴³² ».

¹⁴²⁹ « (...) if we can't create another collective that Annlee can become part of, then she dies (...) » Jean Claude Ameisen, Philippe Parreno, Hans Ulrich Obrist, « To Be or Not To Be... Nothing More... Perchance To Dream », dans *No Ghost Just A Shell*, *op. cit.*, p. 276. Cité par : Rachel M. Wolff, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 8-9.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴³¹ Chin-chin Yap, « Escaping Ghost », *ArtAsiaPacific*, [en ligne], publié en mars/avril 2012, consulté le 10/08/2021. URL : <http://artasiapacific.com/Magazine/77/EscapingGhost>

¹⁴³² Pierre Huyghe (propos recueillis par Hans Ulrich Obrist), « Entretien avec Pierre Huyghe », dans *Celebration Park*, Pierre Huyghe, *et al.*, Paris, Association Paris-Musées, 2006, p. 121.



↳Figure 133 Luc Saucier, *Assignment of Rights Contract Governing the Author of Annlee*, 2002
Contrat légal

Le rapport de Huyghe et Parreno avec l'industrie du manga et de l'*anime* paraît ainsi ambigu. Malgré leur intérêt affiché pour ce modèle économique ainsi qu'une proposition artistique riche en réflexions et en expérimentations, une partie de leur discours romantise des processus qui, pour certains, empruntent des stratégies déjà effectives au Japon. Cette méconnaissance met à mal la posture de sémionautes des artistes même s'il faut reconnaître une certaine lucidité à leur démarche puisque, comme le répète Pierre Huyghe, ils racontent avant tout un « conte capitaliste¹⁴³³ ». Par conséquent, l'intérêt de *No Ghost Just a Shell* résiderait davantage dans les choix formels et dans les récits développés plutôt que dans les modes de circulation expérimentés, contrairement à ce que défendent les artistes. Je dois toutefois signaler que la comparaison du modèle de circulation transmédiatique propre à l'*anime* avec le système d'échange mis en place pour le projet *No Ghost Just a Shell* comporte des limites. Un tel rapprochement fonctionne sur des milieux restreints, au sein desquels les échanges sont identifiables et quantifiables. Comment évaluer la circulation d'un même, par exemple ? Faut-il forcément le comparer à un modèle d'échange préexistant ? N'y aurait-il pas d'autres types d'échange à l'œuvre ? Dans le cadre de cette recherche, l'image latente décrit la réserve impondérable d'un signe visuel existant au sein d'un certain milieu ou agencement médiatique. Lorsque de cette zone, une image point et s'incarne, l'image latente peut être entraperçue et identifiée, une tentative de cartographie devient possible. Cette image, prenant une nouvelle forme ou non, est alors capable de s'extraire de son milieu médiatique d'origine et même d'emprunter une trajectoire transmédiatique. Une attention toute particulière est indispensable envers

¹⁴³³ *Ibid.*

ceux qui la transforment, la diffusent, la commentent, l'accompagnent, en réalité l'ensemble des acteurs qui exploite cette latence. Mais celle-ci doit s'articuler à une analyse des systèmes de représentation et des régimes de mutation déployés, sans oublier l'image elle-même, qui ne pourrait être résumée à une ressource quantifiable.

La latence d'Ann Lee était, avant même l'intervention de Huyghe et Parreno, sa principale donnée. L'ensemble du projet *No Ghost Just a Shell* permet dans un premier temps de faire la lumière sur une méthode d'évaluation des potentialités d'un signe visuel, celle d'entreprises – hypothétiques – telles que Kworks. Alors qu'un modèle économique reposant sur la marchandisation de ces potentiels semble exister au Japon dès les années 1990, deux artistes s'emparent d'une unique image – j'insiste ici sur le terme "image" – et proposent d'ouvrir le champ de ses possibles en l'incorporant au milieu de l'art contemporain. Or, cette *libération* engage une forme de réseau d'échange balisé et régulé juridiquement. D'une certaine manière, les potentiels de cette image sont canalisés. Si les auteurs revendiquent une "totale liberté", ils restent tributaires de la nécessité de générer un récit collectif, de faire vivre collectivement un personnage. Et même si aucune cohérence plastique, esthétique, scénaristique ou sémantique ne semble requise, un certain nombre de points de confluence apparaissent, avec l'espace de monstration de l'art contemporain pour seul horizon médiatique. Les spécificités du projet ne permettent donc pas d'établir une méthode d'analyse unique mais elles nous rappellent que la circulation et la mutation des images dépendent à chaque fois de choix particuliers demandant une approche au cas par cas.

II.3.d. L'image en tant qu'agent visqueux

« (...) tous les objets sont pris dans la matière gluante de la viscosité, parce qu'ils ne s'épuisent jamais ontologiquement les uns les autres, même quand ils se télescopent de plein fouet¹⁴³⁴ ».

Timothy Morton, *Hyperobjets : Philosophie et écologie après la fin du monde*

Une grande partie de *No Ghost Just a Shell* repose sur un *exercice de ventriloquie* : les auteurs s'emparent d'Ann Lee et l'incarnent à travers de multiples récits, en lui prêtant différentes voix. L'intention est de *faire vivre* Ann Lee à travers ses régimes de mutations et grâce au réseau mis en place, parfois même au-delà. Pourtant Huyghe et Parreno ne se montrent pas dupes quant à la vie ainsi produite, comme le titre du projet l'indique, Ann Lee n'est censée être qu'une enveloppe, un signe creux. Huyghe la considère comme une « plateforme pour la narration¹⁴³⁵ ». Et cette narration confère une certaine ambiguïté au projet car elle met en scène un *élan vitaliste*. Ann Lee s'exprime à plusieurs reprises en tant qu'être doué de conscience, capable de reconnaître son statut de signe, de le commenter, comme si une forme d'indépendance lui était possible. Cette mise en scène permet en quelque sorte d'*imager* le concept d'*agentivité de l'image*.

Comme cela a été établi auparavant, une analyse prenant en compte

¹⁴³⁴ Timothy Morton, *Hyperobjets : Philosophie et écologie après la fin du monde*, op. cit., p. 45.

¹⁴³⁵ « platform for narrative ».

Pierre Huyghe, « Annlee », *art21*, [en ligne], publié le 24/07/2008, consulté le 17/08/2021, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : <https://art21.org/watch/extended-play/pierre-huyghe-anlee-short/>

l'agentivité de l'image demande de revoir le découpage entre *sujet* et *objet*. Et je prolongerai même ce mouvement en convoquant l'idée de *viscosité*¹⁴³⁶ développée par le philosophe Timothy Morton dans la lignée de l'école de pensée *Object-Oriented Ontology*. En 2013, Morton publie *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (traduit en français en 2018) afin de prendre acte du bouleversement paradigmatique que constituerait l'anthropocène et avec pour objectif d'établir de nouveaux appareils épistémologiques afin de penser des phénomènes difficilement saisissables, tels que le changement climatique. Dans cette perspective, la catégorie des *objets* n'est plus viable tant elle reconduit un partage entre l'être humain et le monde qui pourrait être objectivé, et par conséquent arraisonné. Morton explore alors son concept d'« hyperobjets¹⁴³⁷ », premièrement développé dans *The Ecological Thought* paru en 2010, qui désigne « des choses massivement réparties dans le temps et l'espace par rapport aux humains¹⁴³⁸ », « des entités qui ne sont pas situées en un point précis du temps et de l'espace, qui néanmoins existent réellement – et que l'on ne peut aborder qu'à travers un jeu de connexions et d'interrelations, indirectement¹⁴³⁹ ». Ainsi, il n'est pas possible de déterminer les contours ni les limites des hyperobjets, il s'agit d'entités qui ne peuvent pas être isolées, seulement appréhendées par quelques-unes de leurs parties, autant significatives que l'ensemble¹⁴⁴⁰. Morton cite parmi les hyperobjets : un trou noir, la biosphère, un gisement de pétrole, le système solaire, les radiations ou encore le plutonium¹⁴⁴¹. Il peut autant être question de la somme d'un type de matériaux – le polystyrène –, l'incarnation d'une idéologie – la totalité des machines du capitalisme – ou encore un phénomène aux ramifications encore difficile à déterminer – le réchauffement climatique¹⁴⁴². Ainsi, un hyperobjet est « “hyper” par rapport à une autre entité, qu'il soit directement fabriqué par des humains ou pas¹⁴⁴³ ». Le philosophe prête cinq qualités aux hyperobjets, décrites de la sorte :

« Ils sont *visqueux*, ce qui signifie qu'ils “collent” aux êtres auxquels ils sont associés. Ils sont *non-locaux* ; autrement dit, toute “manifestation locale” d'un hyperobjet n'est pas directement l'hyperobjet. Ils impliquent des temporalités profondément autres que celles à échelle humaine auxquelles nous sommes habitués. En particulier, certains hyperobjets très grands, comme les planètes, ont une temporalité authentiquement *gaussienne* : ils génèrent des vortex de l'espace-temps, à cause de la relativité générale (*ondulation temporelle*). Les hyperobjets occupent un espace de phase à dimension élevée, qui les rend par moments invisibles aux humains (*phasing*). Et ils présentent leurs effets de manière *interobjective* ; ils peuvent être

¹⁴³⁶ Peter Szendy, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa emploient également le qualificatif de « viscosité » pour désigner les échanges d'images.

Peter Szendy, Emmanuel Alloa, Marta Ponsa, « Entrée », dans *Le supermarché des images*, Peter Szendy (dir.), *op. cit.*, p. 14.

¹⁴³⁷ Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010, p. 130-135.

¹⁴³⁸ Timothy Morton, « Hyperobjets », *Multitudes*, n° 72, 2018/3, publié le 11/10/2018, consulté le 21/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-3-page-109.htm>

¹⁴³⁹ Timothy Morton (propos recueillis par Alexandre Lacroix), « Timothy Morton : “Nous ne sommes pas à la fin des temps mais au commencement” », *Philosophie Magazine*, [en ligne], n° 126, janvier 2019, publié le 09/01/2019, consulté le 21/08/2023. URL : <https://www.philomag.com/articles/timothy-morton-nous-ne-sommes-pas-la-fin-des-temps-mais-au-commencement>

¹⁴⁴⁰ Timothy Morton, *Hyperobjects : Philosophie et écologie après la fin du monde*, *op. cit.*, p. 85-96.

¹⁴⁴¹ Timothy Morton, « Hyperobjets », *op. cit.*

¹⁴⁴² *Ibid.*

¹⁴⁴³ *Ibid.*

déTECTÉS dans un espace composé d'interactions entre les propriétés esthétiques des objets. L'hyperobjet n'est pas fonction de notre savoir : il est *hyper* par rapport aux vers de terre, aux citrons et aux rayons ultraviolets, tout comme par rapport aux humains¹⁴⁴⁴ ».

Même si Morton manque parfois d'observations *empiriques* plus convaincantes et qu'il use sans doute un peu trop d'une rhétorique assertive, sa proposition nous incite à penser notre rapport au monde au-delà des schémas intellectuels traditionnels – ce que des auteurs comme Bruno Latour, Tim Ingold ou Yves Citton proposent également. Et c'est ainsi que je le mobilise dans cette recherche. Nous pourrions être tentés de ranger dans cette "nouvelle" catégorie ontologique *les images* – à défaut d'*une image*. Celles-ci sont *visqueuses*, elles sont *collées* à nous, il est impossible de nous en séparer étant donné qu'elles sont le résultat d'opérations imageantes. Elles sont *non-locales* puisque, bien qu'il soit possible de délimiter un objet visuel, les images existent au sein d'un monde imaginal dispersé. De la même manière, les images passent par des *ondulations temporelles*, nous ne parvenons pas à en voir le bout parce qu'elles nous dépassent temporellement et physiquement, elles continueront à avoir une incidence sur l'avenir¹⁴⁴⁵ : si les images survivent, c'est aussi parce qu'elles nous survivent. Nous les percevons par intermittence, jamais dans leur totalité mais toujours de manière *morcelée*, à travers des manifestations de leur présence – cette qualité faisait notamment l'objet de l'étude de l'analogie du flux d'images en Partie I. Enfin, leur *interobjectivité* – qui caractérise également les objets digitaux selon Yuk Hui – nous demande de les considérer dans un *maillage interjectif*, ce qui signifie que « nous ne faisons jamais l'expérience directe de quoique ce soit, mais seulement par la médiation d'autres entités présentes dans un espace sensoriel partagé¹⁴⁴⁶ ». Pour autant, les images sont-elles des hyperobjets ? Bien que je ne m'aventure pas à élaborer une réponse dans ces lignes – sans doute faudrait-il demander à Timothy Morton lui-même –, j'estime que le cadre de pensée n'est pas comparable. En effet, si les hyperobjets peuvent perdurer au-delà du vivant – un trou noir par exemple, n'a pas besoin d'un être vivant pour exister –, ce n'est pas le cas pour les images. Toutefois, la première qualité, c'est-à-dire la viscosité, me semble appropriée pour appréhender non seulement les images, mais surtout *une image*. C'est pourquoi je propose de requalifier l'image en tant qu'*agent visqueux*, plutôt qu'hyperobjet, dans la mesure où elle colle à notre subjectivité et en fait partie. En faire le tour est impossible, et la regarder – en sa qualité d'objet visuel – revient déjà à l'altérer, à la contaminer, comme en physique quantique. Toute mission de distanciation ontologique serait alors vouée à reproduire des angles morts théoriques. Ainsi les métarécits développés tout au long de *No Ghost Just a Shell* s'avèrent problématiques car ils renforcent la scission hiérarchique entre sujet (auteurs) et objet (signe). Pour Timothy Morton : « (...) aucun discours n'est véritablement "objectif", si cela signifie qu'il s'agit d'un langage maître qui se pose en "méta-" par rapport à ce dont il parle¹⁴⁴⁷ ». Comme cela a été démontré, ces *méta-récits* nous en apprennent davantage sur les auteurs plutôt que sur les images elles-mêmes parce qu'il s'agit de ventriloquie. Mais comment recentrer mon analyse sur l'image

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁴⁵ Timothy Morton, *Hyperobjets : Philosophie et écologie après la fin du monde*, *op. cit.*, p. 69-81.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁴⁷ Timothy Morton, *op. cit.*, p. 10.

sans tomber dans une impasse théorique similaire ? Il me semble nécessaire de revoir mon point de vue dans ce type d'enquête et de renouveler mon effort de positionnement à l'intérieur même de la circulation de l'image avant de pouvoir transiger sur la distance objective de mon étude.

Concevoir l'immédiatité des images, s'aventurer sur leur terrain, comme cela a déjà été initié, demande peut-être aussi d'envisager qu'une *contamination* réciproque est à l'œuvre entre, non plus un sujet et un objet, mais bien des agents d'égale importance. Ainsi, en tant que chercheur, je participe à la circulation et à la mutation des images par mon observation et mon analyse. Je leur ouvre d'autres voies, je déplie leurs sens. Je prends activement part en faisant des choix, des élections. Et, il faut le rappeler, ces images sont capables d'*agir* en tant qu'« intermédiaires¹⁴⁴⁸ ». D'abord parce qu'elles sont autant de *médiateurs* dans nos rapports sociaux mais également parce que notre relation au monde se fait par le biais des images : comme de nombreux animaux nous produisons des images mentales pour penser le monde¹⁴⁴⁹, en tant qu'êtres vivants, nous l'*imageons*. Et en retour, ces images avec lesquelles nous négocions rejoignent notre propre imaginaire. Cette condition visqueuse est d'autant plus importante à prendre en considération lors de l'analyse d'une image latente. La latence est un état fuyant qui s'envisage bien souvent – mais non exclusivement – à partir de son *imagement*, ce processus qui fait passer un monde imaginal à des images effectives. Paradoxalement, l'état de latence s'étudie depuis une culture matérielle.

Pour la majorité des commentateurs de *No Ghost Just a Shell*, Ann Lee est avant tout un signe que l'on s'approprie. C'est sa fonction initiale et celle-ci est reconduite à travers le projet artistique. Elle le dit elle-même dans *Anywhere Out of The World* – ou plutôt Philippe Parreno le dit à travers Ann Lee : « J'appartiens à

¹⁴⁴⁸ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, op. cit., p. 352.

¹⁴⁴⁹ Dès les années 1910, le biologiste allemand Jakob von Uexküll fait preuve d'un usage original des concepts de *signe* et d'*image*, notamment dans ses travaux sur l'*Umwelt* – parfois traduit en français par "milieu" mais désignant selon l'auteur le monde tel qu'il est perçu et vécu par une espèce animale – et son projet de description des subjectivités animales. Ainsi, Uexküll opère une distinction entre le signe (un prélèvement électif au sein du monde) et une image (une unité supérieure au signe, soit une mise en forme du foisonnement des signes), ce qui l'amène à différencier les animaux dits "inférieurs" des animaux "supérieurs", capables de distinguer dans l'espace des formes et des objets. Il en vient par la suite à développer le couple de concepts *image-perception/image-action* [*Merkbild/Wirkbild*] ainsi que celui d'*image-prospection* [*Suchbild*]. L'image-perception est donnée par les sens – et pas uniquement la perception visuelle, il s'agit d'une synthèse de toutes les perceptions sensorielles –, et lorsque celle-ci sert différentes performances, une image-action se superpose à elle. Il explique ainsi ce rapport : « tout ce qu'un sujet perçoit devient son monde perceptif [*Merkwelt*], et tout ce qu'il produit son monde actantiel [*Wirkwelt*]. Monde perceptif et monde actantiel forment ensemble une unité close : le milieu [*Umwelt*] ». L'image-prospection correspond pour sa part à l'image-action d'un sujet recherchant quelque chose au sein de son *Umwelt*.

Je m'appuie ici sur l'analyse du rapport d'Uexküll à l'image – plus particulièrement à l'image photographique et cinématographique – proposée par : Yannick Campion, « Image, imagination et cinématographie dans l'œuvre de Jacob von Uexküll », *Images Re-vues*, [en ligne], 19 | 2021, date de publication inconnue, consulté le 23/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/9883> Pour les textes d'origine, se référer à : Jacob von Uexküll, *Environment and Inner World of animals*, (titre original : *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, 1909), dans *Foundations of Comparative Ethology*, (titre original : *Vergleichende Verhaltensforschung: Grundlagen der Ethologie*, 1978), G. M. Burghardt (dir.), New York, Van Nostrand Reinhold, 1985, p. 224-229 ; Jacob von Uexküll, Georg Kriszat, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot & Rivage, (titre original : *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, 1934), 2010, trad. de l'allemand par C. Martin-Freville ; Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *Théorie de la signification*, Hambourg, Gonthier, (titres originaux : *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen / Bedeutungslehre*, 1934 / 1940), 1965, trad. de l'allemand par P. Muller.

quiconque est capable de me remplir avec n'importe quel type de matériel imaginaire.¹⁴⁵⁰ ». Cette spécificité complexifie toute tentative d'*écoute* d'Ann Lee. Que nous dit ce personnage fictionnel ? Est-il même possible qu'elle possède une voix qui lui soit propre ou son identité se résume-t-elle à la somme des narrations qui la remplisse ? En observant de plus près ses différentes itérations, il ne semble pas qu'Ann Lee recherche une forme d'indépendance. Elle tente majoritairement d'établir un dialogue avec le spectateur, comme si elle cherchait à vivre à travers ce dialogue. Ann Lee n'est pas muette, comme elle pouvait l'être à l'origine, au contraire elle est même plutôt bavarde, et ses doubleurs sont nombreuses et nombreux. Pourtant, je ne peux m'empêcher d'y voir un personnage comme dépossédé de son propre récit. Prise tour à tour en otage par des auteurs projetant des réflexions sur sa nature de signe, quel élément peut encore lui appartenir ? Elle a beau nous raconter ses origines, son histoire, ses désirs, ceux-ci sonnent artificiels. Comment alors déceler ce qu'elle exprime sans pour autant lui conférer trop de pouvoir et de vie, ni même tomber dans un complexe du sauveur – rejoignant alors la même logique que Huyghe, Parreno et Vélez – en tentant de la *délivrer* ?

W.J.T. Mitchell a consacré un ouvrage sur la question du désir des images. Bien qu'il ait déjà été abordé à plusieurs reprises dans ces lignes, une lecture plus poussée de la question du *désir* pourrait nous fournir des pistes de réponse. Pour Mitchell, l'image est ambivalente, à la fois vivante, puissante et dans le même temps morte, faible¹⁴⁵¹. Plutôt que poser la question de ce que disent ou font les images, il prend le parti d'interroger ce qu'elles pourraient désirer. Il s'agit alors selon lui de se demander ce qui leur manque, et c'est précisément la vie et le pouvoir qui leur font défaut. Ce qu'elles veulent, c'est qu'on leur pose la question en acceptant qu'elles ne puissent rien vouloir¹⁴⁵². Jacques Rancière résume remarquablement ce raisonnement dans la réponse qu'il adresse au texte de Mitchell : « L'image est vivante précisément parce qu'elle manque de vie, qu'elle a besoin de nous pour être l'organisme dont elle n'est encore que l'ombre décharnée¹⁴⁵³ ». L'hypothèse de Mitchell rejoint étonnamment le discours de Huyghe et Parreno quant à la vie des images, il situe celle-ci entre deux pôles : un modèle organique marqué par le manque et un virus souhaitant proliférer¹⁴⁵⁴. Pourtant, Rancière interroge ces modèles : « Ne peut-on penser l'indépendance des images en les soustrayant au dilemme d'être illusions ou virus ?¹⁴⁵⁵ ». Afin de répondre à cette question, j'ai décidé d'affirmer ma position sur le terrain d'Ann Lee et d'explorer ses lacunes, comme le suggère Mitchell. Selon moi, le signe ne manque pas de récits, de plateformes de visibilité, d'auteurs ni de commentateurs. Ce qui lui fait défaut, c'est bien une existence autonome. En suivant la logique de Mitchell, Ann Lee tiendrait plus du *vampire* que de la *coquille vide*. Elle se nourrit de vie externe. Et c'est du côté des individus ayant prêtés leur voix, leur corps, leur énergie ou leur temps à Ann Lee que je souhaite conclure cette enquête. Ces actrices et acteurs sont comme pris entre les artistes et l'image. Elles et ils sont

¹⁴⁵⁰ « *I belong to whom ever is able to fill me with anykind of imaginary material* ». Laurence Bossé, Hans Ulrich Obrist, Nicolas Bourriaud, Pierre Huyghe, *et al.*, *op. cit.*

¹⁴⁵¹ William John Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁵² William John Thomas Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », dans *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁴⁵³ Jacques Rancière, « Les images veulent-elles vraiment vivre ? », dans *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 254.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 253.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 258.

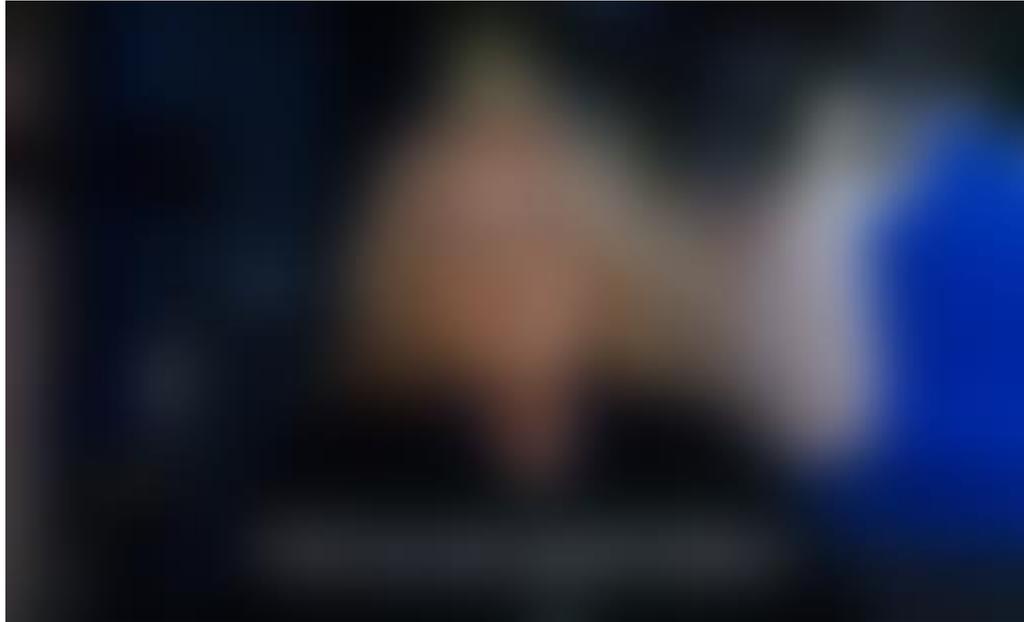
occultés, et leurs voix et leurs identités, comme celles d'Ann Lee, habilement mises en scène. Bien que leur agentivité ne doive pas être confondue avec celle d'Ann Lee, elle reste difficile à dissocier du discours et des désirs projetés par les auteurs, par le regardeur et même par moi-même en tant que chercheur. C'est pourquoi j'ai décidé de mener une série d'entretiens. En premier lieu, afin de me situer au sein de cette circulation d'images, comme le ferait un sociologue sur un terrain, mais également pour tenter d'écouter Ann Lee en contournant l'armada de commentaires "officiels" sur le projet. Que nous dit cette image à travers ses zones silencieuses, ses espaces invisibilisés, les coulisses de sa création, ses *hors-champs* ?

Si *No Ghost Just a Shell* reconduit des rapports de domination sociale sur une image comme le suggèrent Wolff et Warren-Crow, il me semble important de reconfigurer mon enquête et de ne pas appréhender les acteurs humains directement impliqués dans le projet en tant qu'éléments passifs ou subalternes. Et ainsi, ne pas traiter ces acteurs de la même manière que les auteurs semblent traiter l'image. Ann Lee fait elle-même le rapprochement malheureux dans *Anywhere Out of The World* en se comparant au mannequin qui la double :

« Ah oui ! J'ai oublié de vous dire, la voix à travers laquelle je vous parle n'est pas ma voix, je n'ai pas de voix ! Son nom est Daniela. Elle me regarde maintenant ! C'est un mannequin, elle n'est pas habituée à parler, c'est une image exactement comme moi¹⁴⁵⁶ ».

« Elle n'est pas habituée à parler », cette affirmation est marquante. D'autant plus lorsqu'on connaît le travail mené par Pierre Huyghe avec la doublure française de Blanche-Neige. Pour *Blanche-Neige Lucie*, une vidéo de 1997, Huyghe donne la parole à Lucie Dolène qui prête sa voix au célèbre personnage de conte dans le long-métrage d'animation *Blanche-Neige et les Sept Nains* (*Snow White*, 1937) produit par Disney ↪ Fig 134. Alors qu'elle interprète le titre « Un jour mon prince viendra » dans un studio reconstitué, les sous-titres relatent le récit de son procès contre Disney pour faire valoir ses droits. Huyghe est donc au fait de certaines pratiques d'expropriation des industries culturelles. Il se montre également sensible au traitement des individus invisibilisés et injustement traités dans leurs coulisses. Il est donc surprenant d'assister à cette mise à distance dans la vidéo de son acolyte *Anywhere Out of The World*. Il faudrait peut-être alors y voir un méta-commentaire sur ces pratiques. Quoi qu'il en soit, dans de nombreuses vidéos de *No Ghost Just a Shell*, ces individus (mannequins, interprètes, performeurs, doubleurs) *parlent*, ils ou elles prêtent leur voix à Ann Lee. Et parfois leur propre identité semble même s'exprimer ou du moins transparaître. Mais ne s'agit-il pas encore de ventriloquie ? Ces personnes parlent à travers Ann Lee, ce n'est donc pas le signe que l'on entend. Or, ce n'est pas non plus elles qui s'expriment, les récits apparaissent tous comme des constructions dirigées par leurs artistes respectifs. Leur donner une voix me paraît alors nécessaire et peut-être que cet acte me rapprochera, même de manière infime, d'Ann Lee, c'est-à-dire de l'espace liminal qui caractérise toute image. En sachant que je ne pourrai jamais réellement l'épuiser ontologiquement, je souhaite tout de même l'appréhender par certaines de ses manifestations, tout en interrogeant ses manques. S'il est difficile de démêler ce qu'est Ann Lee de ce que d'autres expriment sur elle ou à travers elle, peut-être pourrai-je définir ce qu'elle n'est pas.

¹⁴⁵⁶ Laurence Bossé, Hans Ulrich Obrist, Nicolas Bourriaud, Pierre Huyghe, *et al.*, *op. cit.*



↳ Figure 134 Pierre Huyghe, *Blanche-Neige Lucie*, 1997
Photogramme, vidéo, couleur, son, 4 min

À ma connaissance – et à ma surprise –, je n’ai rencontré aucun entretien de cette nature au cours de mes recherches. Personne ne semble avoir inclus ces individus impliqués dans la vie artificielle d’Ann Lee. L’attention se dirige systématiquement vers les auteurs du projet ou encore vers un ensemble de spécialistes (philosophes, biologistes, critiques...), comme si ceux-ci étaient les seuls garants d’une expertise sur les enjeux soulevés par le projet. Ainsi, Marie-Pierre Jammot fut la première personne pour laquelle un entretien semblait tout indiqué. Celle-ci a participé à *Witness Screen / Écran Témoin* en 2002, la proposition de l’artiste François Curlet pour *No Ghost Just a Shell*. Marie-Pierre Jammot fut engagée par l’artiste pour tenir un journal pendant quatre mois tout en se glissant dans la peau d’Ann Lee. Un travail qui fut retranscrit sous la forme d’une vidéo de quatre minutes trente dans laquelle Ann Lee, modélisée en trois dimensions et représentée de dos devant l’horizon, lit une version remaniée du journal avant de se retourner, révélant un visage similaire au fichier acheté au Japon ↳ Fig 135. Un conflit d’identité émerge rapidement du texte. Marie-Pierre Jammot lutte entre sa propre identité et celle dans laquelle elle est censée se projeter, au point de finir la narration par la phrase suivante : « Reste où tu es, je suis sûr que tu te sens bien là. Oui toi, garce ! Annlee¹⁴⁵⁷ ». Ce cas de dépossession par l’image laisse d’autant plus un goût amer après les témoignages d’Emily Ratajkowski traités auparavant. Toutefois, nous pouvons nous demander si Marie-Pierre a réellement vécu cette expérience dissonante et désagréable ? S’agit-il d’altérations ultérieures apportées au scénario ? D’une pure fiction ? Et même, Marie-Pierre Jammot existe-t-elle réellement ou n’est-elle qu’une autre marionnette, comme Ann Lee ?

¹⁴⁵⁷ « *Just stay where you are, I am sure you feel so good there. Yes you, bitch! Annlee* ». Trad. de l’anglais par l’auteur.



↳ **Figure 135** François Curlet, *Witness Screen / Écran Témoin*, 2002

Photogramme, vidéo (PAL), couleur, son, 5 min 26 s, 9 exemplaires

Vue d'exposition, « François Curlet », 26 janvier – 18 mars 2007, Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Commissariat : Nathalie Ergino

Malheureusement, cette première tentative de prise de contact fut à l'image de la suite de mon enquête. Il est ardu de dénicher les informations permettant de démêler le réel de la fiction, d'aller au-delà du récit officiel chaperonnant le projet, de confirmer ou d'invalider son mythe fondateur en dehors des discours tenus par les artistes. En ce qui concerne Marie-Pierre Jammot, la galerie Air de Paris représentant François Curlet m'a transmis une réponse négative de la part de l'artiste, m'indiquant qu'il était malheureusement impossible de contacter Marie-Pierre Jammot¹⁴⁵⁸, sans complément d'informations. Ma recherche se dirigea ensuite vers les illustrateurs, artistes, *mangakas* ou commerciaux travaillant pour Kworks, la fameuse société à l'origine d'Ann Lee. Même constat : impossible de retrouver la société en question. Après avoir contacté plusieurs chercheurs spécialistes de l'industrie de l'*anime* japonais, ceux-ci n'étaient pas en mesure d'affirmer ou d'infirmer l'existence d'une telle entreprise, ni même de pratiques semblables. Bien que certains d'entre eux me partagèrent leurs doutes¹⁴⁵⁹.

L'étape suivante fut plus fructueuse, peut-être parce qu'elle traite d'une émanation indirecte du projet d'origine. En effet, en 2011, l'artiste Tino Sehgal décide de s'emparer à son tour du personnage d'Ann Lee. En exploitant un vide juridique du contrat conférant à l'Association Ann Lee les droits sur le personnage, l'artiste trouve un moyen de "ramener Ann Lee à la vie". Et pour cause, celle-ci n'est pas *représentée*, c'est une série de jeunes filles sélectionnées durant des castings qui performant *Ann Lee* → Fig 136-139. Les premières performances ont lieu à Manchester, à l'occasion du Manchester International Festival. Après avoir assisté à ce *revival*, Philippe Parreno décide d'inclure la performance *Ann Lee* dans son exposition au Palais de Tokyo en 2013. C'est ainsi que la performance se décline entre différents musées et pays, se voyant même parfois couplée à une projection d'*Anywhere Out of The World*. Le déroulé est ici similaire à cette vidéo : l'interprète d'Ann Lee partage son expérience en tant que signe, sa relation avec ses auteurs, adressant au spectateur une série de questions existentielles tout en affichant une attitude mélancolique. Sehgal pousse à son paroxysme l'élan vitaliste en faisant *incarner* Ann Lee, elle n'est plus un logo, un objet visuel, une voix ou une expérience, mais un être vivant, une adolescente bien réelle. Comme la fée de Pinocchio, Sehgal fait le choix d'exaucer le fantasme de vie. J'ai donc contacté ces interprètes pour leur proposer un entretien. Bien entendu, ce sont des performeuses, engagées pour l'occasion, il ne s'agit pas de confondre des êtres humains avec Ann Lee. Pourtant, leurs voix me semblent cruciales, d'autant plus qu'elles s'avèrent plus faciles à contacter que Marie-Pierre Jammot ou encore Daniela, la mannequin d'*Anywhere Out of The World*.

¹⁴⁵⁸ Réponse reçue par courriel le 19 juillet 2021.

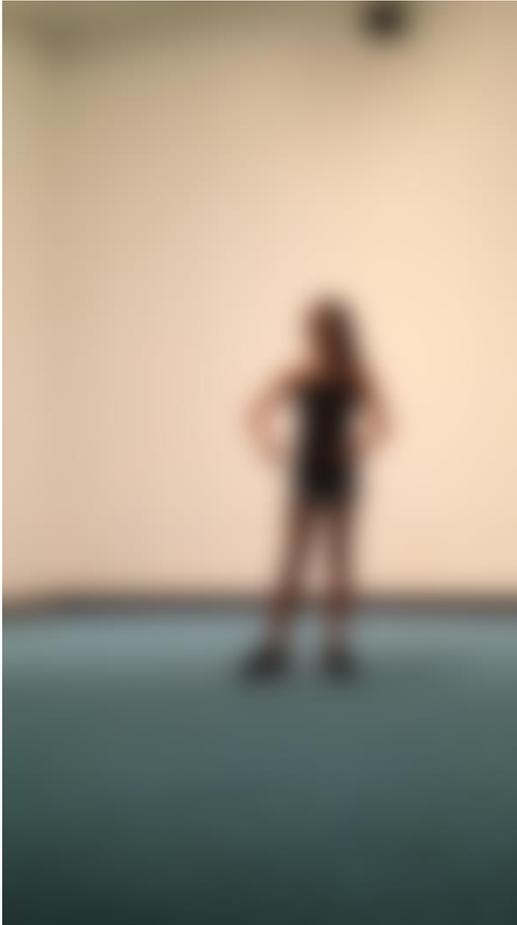
¹⁴⁵⁹ Suit à un échange par courriel, la post-doctorante en études japonaises Alia Demnati me répond le 19 août 2021 de manière officieuse : « À la fin des années 1990, l'animation japonaise avait attiré l'attention des créateurs et du grand public nord-américain et européen avec des œuvres matures comme *Akira* et *Ghost in the Shell*. Cette dernière, comme d'autres, questionne directement les relations entre le réel et le virtuel ainsi que la nature de la fiction, comme *No ghost Just a Shell*. On peut donc légitimement se demander si les artistes n'ont pas inventé tout ou partie des origines de leur projet afin d'établir une filiation plus directe avec la fiction japonaise (au sens de la fiction telle qu'elle est conçue dans les œuvres commerciales contemporaines japonaises mais aussi au sens d'un Japon de fiction, du Japon fantasmé par les européens et les nord-américains à la fin du XX^e siècle comme une société postmoderne, ultra-technologique et ultra-capitaliste). Pour autant, il est difficile d'affirmer que les origines "officielles" d'Ann Lee appartiennent à la fiction. D'autant plus qu'elles pourraient être entièrement fictionnelles, entièrement vraies ou même n'être que partiellement vraies et partiellement fictionnelles, les artistes ayant pu travestir des éléments de réalité ».



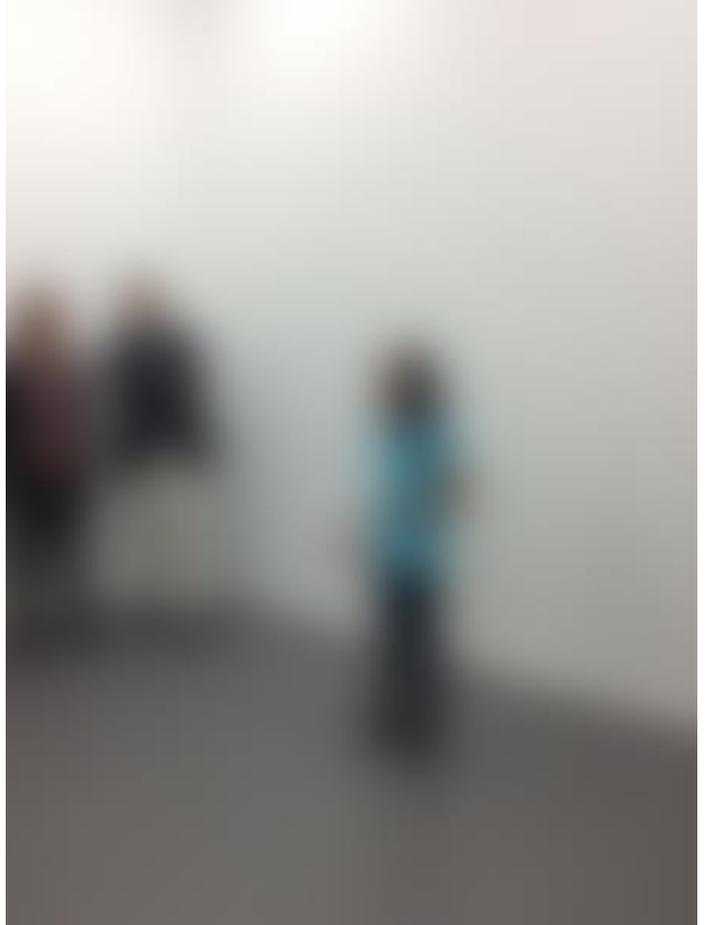
↳ Figure 136 Tino Sehgal, *Ann Lee*, 2011

Photographie (officielle) de performance

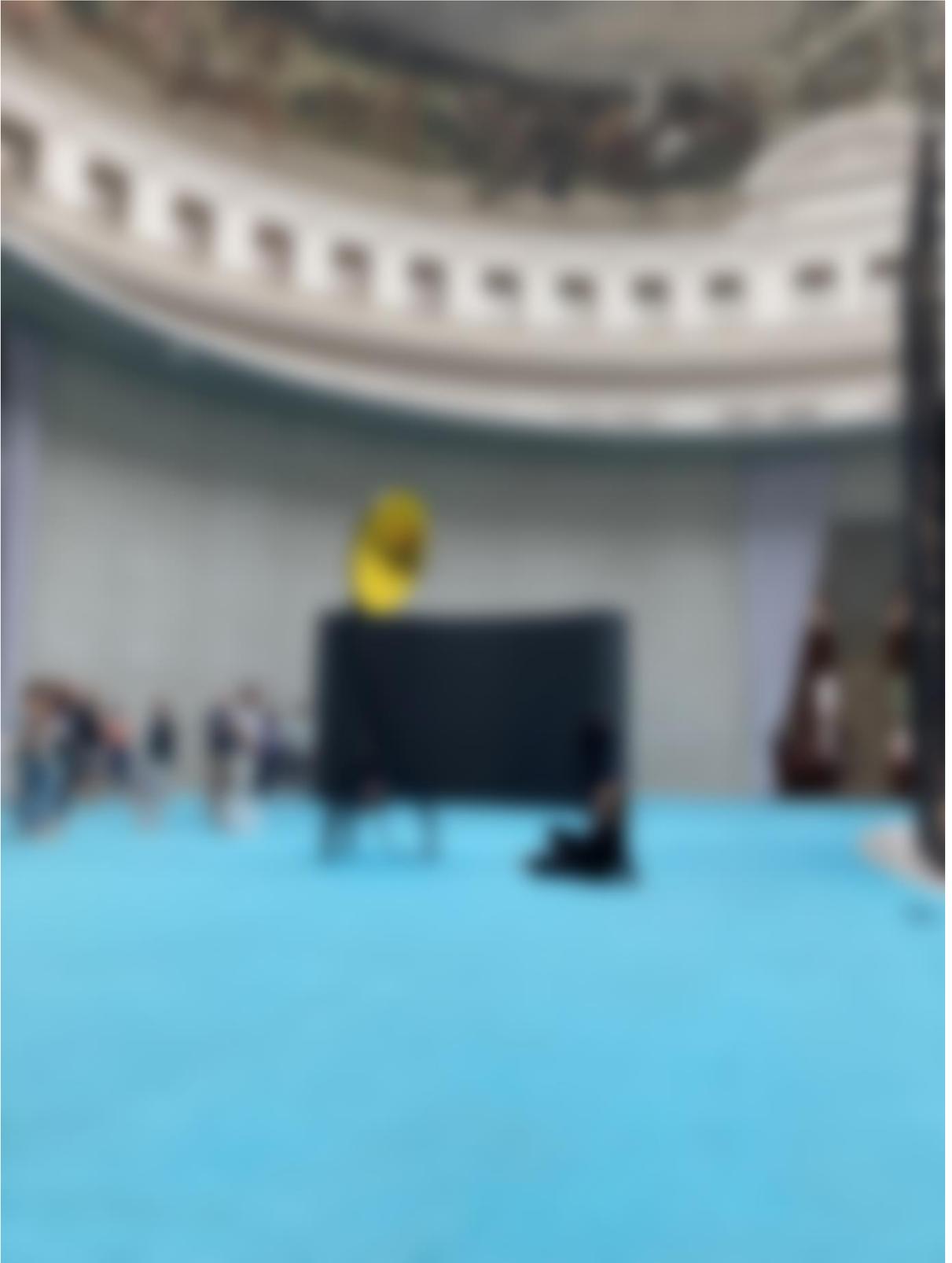
Vue d'exposition, « Carte blanche à Tino Sehgal », 12 octobre – 18 décembre 2016, Palais de Tokyo, Paris, France



↳ **Figure 137** Tino Sehgal, *Ann Lee*, 2011
Photographie (non officielle) de performance
Vue d'exposition, 2017, Stedelijk Museum, Amsterdam,
Pays-Bas
Crédit photographique : Tanja Heintjes



↳ **Figure 138** Tino Sehgal, *Ann Lee*, 2011
Photographie (non officielle) de performance
Vue d'exposition, 2013, Marian Goodman Gallery, New York
Crédit photographique : Karen Archey



↳ Figure 139 Crédit photographique : Simon Zara

L'une de ces interprètes¹⁴⁶⁰, que je nommerai ici "interprète 1" et qui a joué Ann Lee deux fois entre les âges de neuf et treize ans, m'a expliqué que les performeuses disposaient d'une grande flexibilité dans leur jeu. Et bien qu'elle ait apprécié l'expérience, elle m'a fait part de ses sentiments à l'égard du personnage : la "fin" légale de *No Ghost Just a Shell* organisée par Huyghe et Parreno avait selon elle du sens parce qu'Ann Lee lui apparaissait comme un personnage malheureux dans notre monde, probablement plus heureux en tant que personnage de manga. Cette performeuse pense qu'Ann Lee avait dû trouver notre monde très confus et déprimant, percevant les humains comme majoritairement malheureux. Ce décalage entre le plaisir du jeu et son ressenti du personnage pourrait être un indice : et si Ann Lee ne désirait simplement pas *vivre* ?

Un autre témoignage, celui de l'"interprète 2", est venu corroborer le premier quant aux indications données par Sehgal pour incarner Ann Lee, certaines lignes de script et séries de mouvements fournies aux interprètes leur permettaient de se mettre dans un état particulier. Un ton monocorde et une gestualité lente, répétitive, presque mécanique, les rendaient semi-conscientes, flottantes. Alors qu'elles étaient elles-mêmes dans une période charnière de leur vie – certaines d'entre elles entamaient pour l'occasion leur carrière professionnelle, rencontrées le monde de l'art contemporain pour la première fois ou se sont mises à voyager dans d'autres pays pour ce travail –, en train de se construire et de s'individuer, il leur était demandé de se mettre dans la peau d'un nouveau-né. Elles ont ainsi dû faire l'expérience conflictuelle d'une certaine *aliénation* – dans le sens où elles laissaient de côté le cadre de référence qu'elles étaient en train de se former au profit d'un nouveau cadre d'expérience –, certes différente de celle d'Ann Lee et pourtant voisine.

En tant qu'expérience professionnelle et personnelle, le fait d'incarner Ann Lee une ou plusieurs fois semble avoir été enrichissant ainsi qu'une précieuse opportunité pour apprendre, s'affirmer ou même s'interroger. Toutefois, nous retrouvons dans le contexte de cette série de performances – de leur préparation jusqu'à leur présentation publique – ce qui caractérise, selon Warren-Crow, à la fois les images digitales au sein de la culture numérique et les petites filles au sein de notre société : les interprètes sont malléables, elles sont évaluées en fonction de leurs potentiels dormants et de leurs capacités à incarner les désirs d'autrui. Elles ne sont pas valorisées pour leurs traits spécifiques mais plutôt pour leur capacité à devenir l'une des composantes substituables d'un ensemble. Au cours d'une même session de performances, plusieurs interprètes se relayent et lorsqu'elles sont trop vieilles, d'autres prennent leur place. Elles sont donc indispensables par leur présence et leur visibilité en tant qu'Ann Lee, soit une seule entité, et simultanément remplaçables en tant qu'individus pluriels, toujours sur le point de disparaître. Cette contradiction correspond à la manière dont Warren-Crow décrit la place des jeunes filles dans la culture de l'image¹⁴⁶¹. Bien évidemment, comme toute performeuse ou comédienne, leur travail consiste à s'adapter à un rôle, elles changent de coupe de cheveux, ajustent leur gestualité, leur élocution et même leur état d'esprit par rapport à celui-ci. Elles *jouent*, rien de plus normal. Et pourtant, elles ne paraissent pas comprendre la nature de ce qu'elles jouent, comme le précise l'interprète 1. Celle-ci n'est pas au fait de la *libération* d'Ann Lee, ni des

¹⁴⁶⁰ Dans un souci d'éthique de la recherche, j'ai décidé, en commun accord avec les interprètes rencontrées, de ne pas dévoiler leurs identités.

¹⁴⁶¹ Heather Warren-Crow, *Girlhood and the Plastic Image*, op. cit., p. 53.

controverses et des lectures alternatives du projet. Alors même que la multitude et la richesse des interprétations d'Ann Lee sont louées par l'interprète 2, il semble que la somme de ces interprétations n'inclut pas les voix susceptibles d'entacher l'image du projet. Si, comme le soutient le discours enrobant la performance, Ann Lee s'est enfin libérée de ses divers héritages – d'abord celui l'industrie du divertissement japonais, puis celui de Huyghe et Parreno – pour s'incarner et nous rencontrer sur un même mode d'existence, sa vie paraît toujours autant régulée. Si je devais résumer la série de performances *Ann Lee* par une tournure provocante telle que Warren-Crow a pu le faire pour *No Ghost Just a Shell*, je proposerais la formule suivante : "un homme blanc demande à des adolescentes d'incarner un personnage de jeune fille japonaise pétri par des imaginaires eurocentrés, néocolonialistes et patriarcaux après sa soi-disant émancipation". La nature dérangement de ces performances peut seulement être soutenue par le discours dégenré, dépersonnalisé et dépolitisé de Huyghe et Parreno, qui trouve une chambre d'écho remarquable chez de nombreux théoriciens et critiques de l'époque où le projet débute (Hans Ulrich Obrist étant sans doute le plus représentatif) et perdure, presque inchangé, jusqu'aux années 2020 malgré les remises en question formulées durant les années 2000-2010. Les pièces du projet *No Ghost Just a Shell* sont encore exposées de nos jours, après plus de vingt années, sans que les textes d'accompagnement ne soient inquiétés, ou du moins éclairés et enrichis par des interrogations contemporaines – il va sans dire qu'il n'est pas dans l'intérêt des institutions concernées de rendre le projet perméable aux lectures critiques abordées ici.

Pour « Une seconde d'éternité », Emma Lavigne, commissaire de l'exposition et directrice générale de la collection Pinault, confère à Philippe Parreno une carte blanche pour laquelle il décide d'investir la Rotonde de la Bourse de Commerce avec une installation intitulée *Echo2* [↳ Fig 139-142](#). Il fait alors appel à l'agence de design M/M (Paris), aux artistes Nicolas Becker et Tino Sehgal, au musicien Arca ainsi qu'aux chercheurs Nicolas Desprat et Jean-Baptiste Boulé. Le spectateur peut y retrouver l'image d'Ann Lee (*Anywhere Out of the World*, 2000) qui trône au milieu de l'espace grâce à un imposant écran LED (*Instinction*, 2022), sous la Grande Nef. Toutefois, la diffusion de *Anywhere Out of the World* est perturbée et distordue par d'autres présences. D'abord par celle du bioréacteur (*Bioreactor*, 2016-2022) conçu par Nicolas Desprat et Jean-Baptiste Boulé, celui-ci permet de cultiver de manière automatique une espèce de levures, le *Saccharomyces cerevisiae*. Mais aussi par un paysage sonore (*Echo*, 2020-2022), composé par Arca en collaboration avec Nicolas Becker, qui se propage dans l'espace, modifié en direct par le programme d'intelligence artificielle Bronze.ai, alors qu'un mur incurvé en mouvement (*Directional Wall*, 2013-22) répond à ce cycle et que des héliostats (*Heliotrops*, 2022) balaient l'espace en réfléchissant la lumière du soleil, éclairant ainsi certains points de l'installation. Cet ensemble est complété par un ventilateur diffusant une odeur organique (*North Wind*, 2022), un poteau métallique équipé d'un haut-parleur (*The Speaker*, 2022) une sculpture de neige artificielle recouverte de poudre de diamant (*Snow Drift*, 2013-22), un tapis accueillant les visiteurs souhaitant prendre leur temps (*Solstice d'été*, 2022) et une affiche faisant office de cartel pour les pièces (M/M (Paris), *123 soleil(s)*, 2022). La majorité de ces éléments (*Anywhere Out of the World*, *Bioreactor*, *Echo*, *Directional Wall*, *Heliotrops*, *North Wind* et *The Speaker*) semblent interconnectés puisqu'ils sont sensibles aux conditions climatiques et atmosphériques, au volume sonore ambiant, aux multiples déplacements et mouvements dans l'espace mais également à la présence

corporelle du public. Le bioréacteur est décrit par Zoe Stillpass comme une « intelligence collective non-humaine¹⁴⁶² » qui interagit non seulement avec le microorganisme unicellulaire le composant mais également avec l'ensemble du milieu expositionnaire. Ainsi, deux phases s'alternent, la première est régie par la présence du soleil (son intensité, ses déplacements, etc.) et lorsque celui-ci est absent, c'est le bioréacteur qui, en rejouant la phase solaire enregistrée au préalable, va diriger les éléments mobiles (à partir des données extraites par le nombre de cellules, sa teneur en pH, etc.). L'objectif est de créer un territoire instable, en constante métamorphose, d'y faire cohabiter et interagir différentes réalités, temporalités, présences et affects¹⁴⁶³, ce qui n'est pas sans rappeler le dispositif de Pierre Huyghe, *After UUmwelt*.

Et au sein de cette installation, lorsque *Anywhere out of the World* n'est plus diffusé sur l'écran LED, une performeuse apparaît pour interpréter *Ann Lee*, dernier élément de cet écosystème. Les interprètes, qui paraissent ici plus âgées, jouent alors une version décomposée de la performance, mêlant parfois le script d'origine avec des séquences de chant, de poésie bruitiste ou, à certains moments, de chorégraphie irrégulière. Dans le contexte de cette exposition, Ann Lee est traitée comme un « cas à part dans l'histoire de l'art¹⁴⁶⁴ ». Les intentions des artistes d'origine se voit presque canonisées, et leur discours mis au goût du jour des thématiques actuelles de l'art contemporain occidental : interactions humain/non-humain, intelligence artificielle, exposition en tant que milieu réagissant à la co-présence du public. La volonté de mettre sur le même plan différents actants (spectateur, image, culture de levure, programme d'intelligence artificielle, bioréacteur, sculpture, performeuse) risque toutefois d'aplanir la nature de leurs rapports et des conditions qui permettent à tous ces actants d'être mis en relation. Elle risque également de traiter de manière équivalente des réactions mécaniques, des procédures algorithmiques, des opérations intersubjectives ou encore des expériences esthétiques. Si la théorie de l'acteur réseau et le concept d'agentivité nous demandent de reconsidérer la démarcation traditionnelle entre sujet et objet, c'est davantage afin de nous inviter à évaluer la nature de leurs rapports plutôt qu'à envisager les actants de manière symétrique. Dans ces conditions, il est difficile de voir Ann Lee au-delà du laboratoire d'expérimentations *high-tech* mis en place pour l'exposition, tant l'agentivité des actants est réduite à une chaîne de causalité essentiellement démonstrative – les héliostats suivent le soleil, produisant ainsi des reflets qui pousseront certains spectateurs à se déplacer, modifiant alors le montage de la vidéo qui influera en retour la performance, ainsi de suite – et la Grande Nef, un espace hermétique à tout mode de relations hors des normes du musée. Le public observe, écoute, déambule, prend des photos, s'allonge sur la moquette, chuchote, écoute attentivement les explications des médiateurs qui transmettent le discours des artistes, en définitif chaque actant reste à la place qui lui était déterminé. La partition, bien qu'elle soit continuellement jouée dans un ordre différent, peut se dérouler comme convenu. Et ce désir d'interconnexion

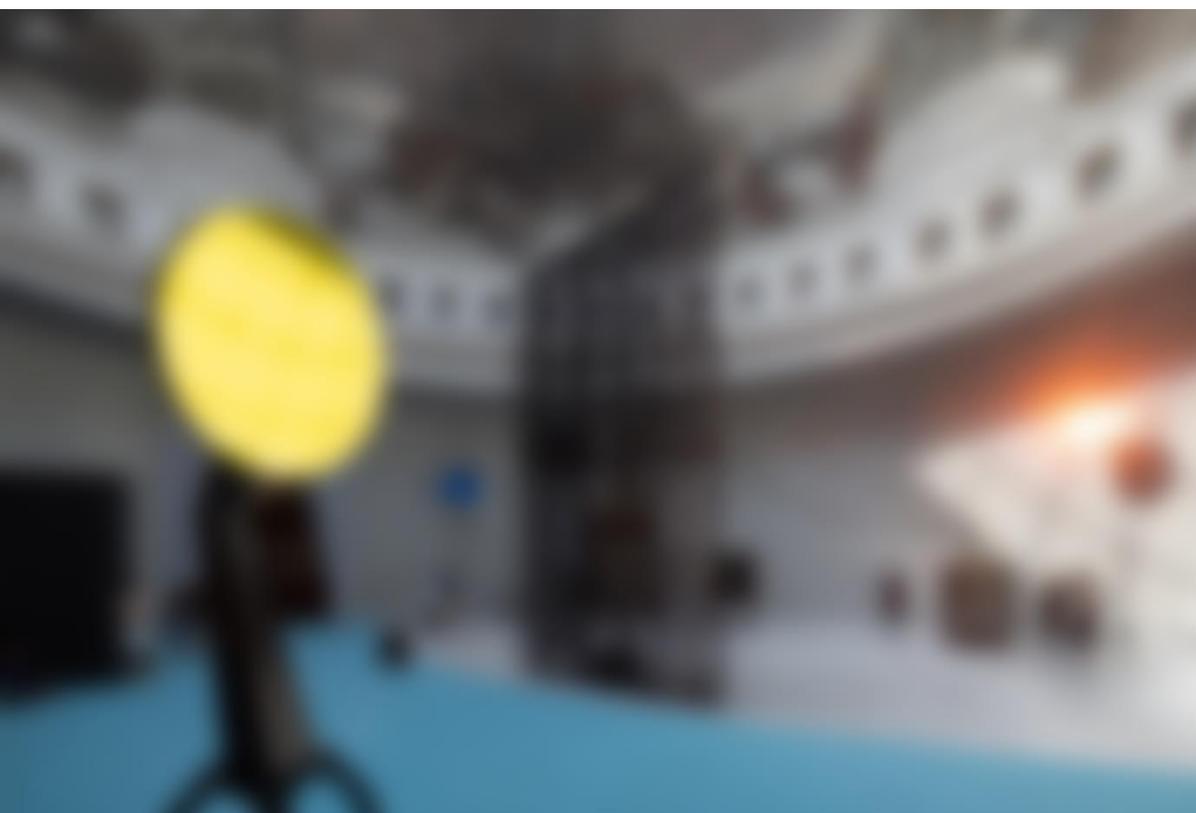
¹⁴⁶² « *a nonhuman collective intelligence* ».

Zoe Stillpass, « Desiring Machines: The Exhibition as Automaton in Philippe Parreno's Work », *Flash Art*, [en ligne], publié le 15/10/2020, consulté le 04/12/2023, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur. URL : <https://flash---art.com/article/desiring-machines-philippe-parreno/#>

¹⁴⁶³ Emma Lavigne, Communiqué de presse de « Une seconde d'éternité », 2022.

¹⁴⁶⁴ Texte de recontextualisation de *No Ghost Just a Shell* publié sur le site officiel de la Bourse de Commerce – Pinault Collection, le 12/07/2022 et consulté le 08/09/2023. URL : <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/autour-dannlee>

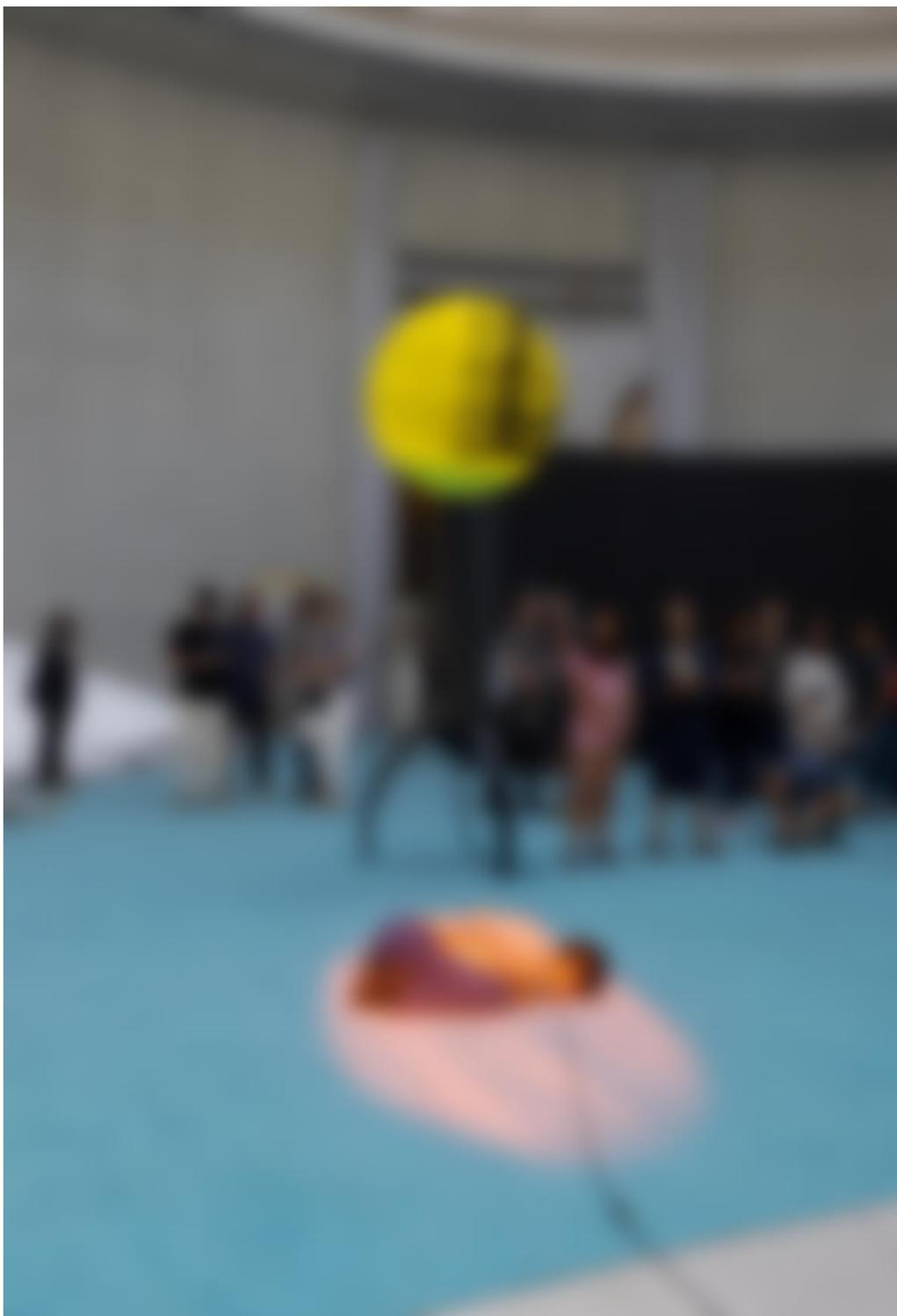
préjuge certainement d'un manque d'intersubjectivité dans les situations esthétiques plus "traditionnelles". Faut-il qu'une vidéo se distorde en réponse à mes mouvements pour que je comprenne, en tant que spectateur, qu'un dialogue s'établit entre l'œuvre et moi-même ?



↳Figure 140 Crédit photographique : Andrea Rossetti



↳ Figure 141 Crédit photographique : Andrea Rossetti



↳ Figures 139-142 Philippe Parreno, *Echo2*, 2022

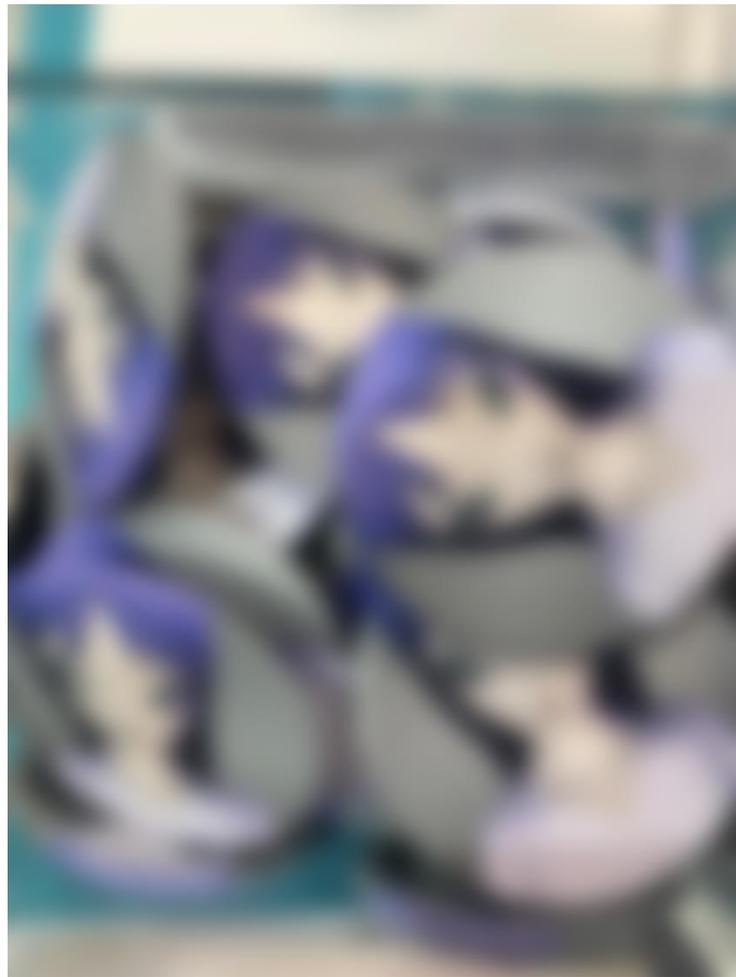
Installation incluant : *Echo*, 2020-2022 (design sonore : Nicolas Becker, musique : Arca, programme : Bronze.ai (Alexander Dromgoole and Gwilym Gold), pour *Echo2* : Johan Lescure, Guillaume Buisson, Cengiz Hartlap (avec l'expertise en mécatronique de Nicola Di Chio)) ; *Anywhere Out of the World*, 2000 ; *Heliotrops*, 2022 ; *Directional Wall*, 2013-2022, *Bioreactor*, 2016-2022 ; *Snow Drift*, 2013-2022 ; *The Speaker*, 2022 ; *North Wind*, 2022 ; *Solstice d'été*, 2022 ; *Instinction*, *123 soleil(s)*, 2022 (conception graphique : M/M (Paris)), *Ann Lee*, 2011 (Tino Sehgal)
Vue d'exposition, « Une seconde d'éternité », 22 juin 2022 – 9 janvier 2023, Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris, France

Commissariat : Emma Lavigne, Caroline Bourgeois et Matthieu Humery

© Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris, 2022

Crédit photographique : Andrea Rossetti

Observer le signe Ann Lee circuler dans son cadre officiel – qui fait fi de toutes les productions alternatives et périphériques –, enfermé dans des métarécits et des discours sensiblement inchangés depuis plus de vingt ans ne peut que nous interroger sur sa *vie*. Si le projet d'origine abondait de propositions et de réflexions sur la vie des images, Ann Lee confine aujourd'hui au logo figé, au symbole nostalgique qu'il est bon de remettre au goût du jour régulièrement. Sa place au sein de l'exposition « World Building : Jeux vidéo et art à l'ère digital » (10 juin 2023 – 15 janvier 2024) conçue par Hans Ulrich Obrist tient même de l'anecdote. Le projet originel n'a jamais exploré ni interrogé les formes ou les mécanismes vidéoludiques, seuls son style graphique – semblable aux graphismes des jeux vidéo de l'époque –, son mythe fondateur – sa présence dans un catalogue de personnages prêts à rejoindre n'importe quelle production culturelle, y compris un jeu vidéo – ou à la limite sa qualité d'*avatar* – persona que l'on revêt sur certaines scènes de visibilité – la relie artificiellement à de pareils enjeux.



↳ Figure 143 Insignes métalliques à l'effigie d'Ann Lee (photogramme tiré de : Dominique Gonzalez-Foerster, *Annlee in Anzen Zone*, 2000) vendus dans la boutique de la Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris, à l'occasion de l'exposition « Une seconde d'éternité », 22 juin 2022 – 9 janvier 2023
Crédit photographique : Simon Zara

Comment alors écouter Ann Lee ? Comment y trouver autre chose qu'un discours lissé ou un métalangage problématique ? Comme le remarque Warren-Crow, nous ne sommes pas obligés de donner un sens à Ann Lee mais sa *vacuité* nous y contraint¹⁴⁶⁵. Bien qu'elle ne soit pas vide, c'est cette impression de manque, d'inachevé qui la rend propice à des propositions d'incarnation ou des opérations de mutation et de mise en relation. J'ai essayé à travers cette étude d'explorer les parties du réseau Ann Lee éclipsées par celles qui sont légitimées et médiatisées par la scène de l'art contemporain. Mon analyse ne constitue pas une lecture à charge ni une tentative héroïque de *véritablement* libérer Ann Lee qui se ferait, non plus grâce aux moyens de l'art, mais grâce au discours théorique et au milieu universitaire. C'est pourquoi les voix de Huyghe et Parreno, en tant que *ventriloques*, ont été remises en question tout au long de cette recherche. Je suis alors parti du constat que cette position de ventriloques était une tentative de mise à distance ontologique qui disqualifiait par défaut les *marionnettistes*, révélant davantage d'informations sur ces derniers que sur l'image elle-même. Pourtant, dans son ouvrage *Changer de société, refaire de la sociologie*, Bruno Latour aborde la question des marionnettistes, principalement dans le but de répondre à ceux qui accusent les sociologues de traiter les individus comme des marionnettes manipulées par des forces sociales. Il propose alors d'envisager la possibilité que les marionnettes, autant que les marionnettistes tirent les ficelles :

« (...) les marionnettistes se comportent rarement comme s'ils exerçaient un contrôle absolu sur celles dont ils tirent les ficelles. Ils confesseront bien des choses étranges, et diront par exemple : "Mes marionnettes me suggèrent souvent de faire des choses auxquelles je n'aurais jamais pensé par moi-même". Lorsqu'une force en manipule une autre, cela ne veut pas dire qu'il s'agit d'une cause produisant des effets ; elle peut aussi fournir l'occasion pour que d'autres choses se mettent à agir. La *main* qui se cache dans l'étymologie latine du terme "manipuler" indique tout autant un contrôle absolu qu'un *manque total de contrôle*. Qui tire les ficelles, alors ? Eh bien, les marionnettes tout autant que leurs marionnettistes¹⁴⁶⁶ ».

Ce « principe de réciprocité » est décrit par François Cooren comme un mouvement qui anime la « *figure* » – nom que les ventriloques anglo-saxons utilisent pour parler des mannequins qu'ils manipulent – autant que cette dernière l'anime¹⁴⁶⁷. Il ne s'agit pas pour autant de renverser l'ordre de la causalité et de comprendre que les marionnettes contrôlent les marionnettistes mais plutôt d'insérer de l'incertitude quant à la source de l'action¹⁴⁶⁸. Comme l'assure l'interprète 2, Ann Lee possède une existence partagée à travers Huyghe, Parreno, Seghal, l'ensemble des artistes de *No Ghost Just a Shell*, les illustrateurs japonais, mais également les performeuses et toutes les personnes impliquées dans sa vie, ce qui comprend les spectateurs qui l'ont rencontrée. J'ajouterai qu'il faut inclure à ce réseau ses autres *auteurs* (Vélez, les élèves du lycée Guy Môquet, mais également tous ceux que je n'ai pas évoqués ici) ainsi que les textes qui accompagnent, expliquent, contextualisent, problématisent, analysent et déconstruisent le projet (de Hans Ulrich Obrist à

¹⁴⁶⁵ Heather Warren-Crow, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁶⁶ Bruno Latour, *Changer de société : Refaire de la sociologie*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁶⁷ François Cooren, « Ventriloquie, performativité et communication : Ou comment fait-on parler les choses », *Réseaux*, [en ligne] n° 163, 2010/5, publié le 01/11/2010, consulté le 29/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2010-5-page-33.htm>

¹⁴⁶⁸ Bruno Latour, *op. cit.*, p. 86.

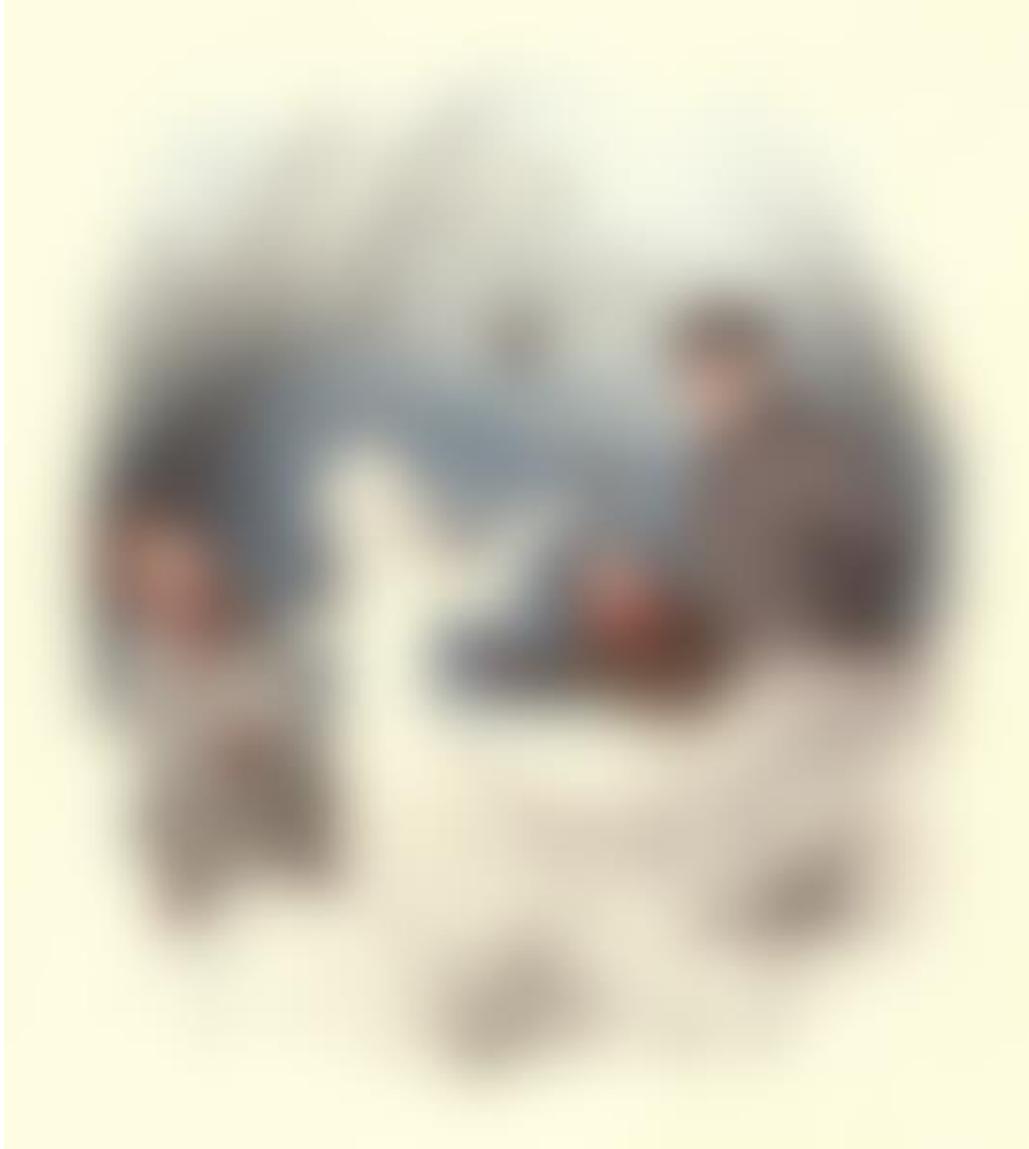
Heather Warren-Crow). En effet, le philosophe Ralph Dekoninck insiste sur le langage qui traverse et accompagne toute image, comme les deux faces d'une même pièce : « toute image parlante, est fondamentalement une image parlée¹⁴⁶⁹ ». Ainsi donc, « l'image provoque le langage et, en retour, le discours a le pouvoir d'animer littéralement l'image¹⁴⁷⁰ ». Mais, il ne faudrait pas oublier l'image elle-même, qui ne saurait se restreindre à la somme de ces parties, sa nature à la fois d'objet et de signe visuels, nous l'avons vu, est à prendre en considération, autant que ses qualités immédiates et imaginaires.

Un conte américain pourrait être approprié pour synthétiser la nature incertaine de la marionnette. En 1851, Nathaniel Hawthorne publie *The Snow Image: A Childish Miracle* → Fig 144, une nouvelle initialement prévue pour les adultes puis adaptée à un jeune public¹⁴⁷¹. Un frère et une sœur, de jeunes enfants prénommés Peony et Violet Lindsey, créent une petite fille à partir de neige sous les encouragements de leur mère. Miraculeusement, celle-ci prend vie mais fond lorsque leur père, qui manque d'imagination, insiste pour qu'elle rentre afin de se réchauffer, d'être nourrie avant de pouvoir rentrer chez elle. Évidemment, celle qui est qualifiée dans la version originale de « *snow image* » se liquéfie, ne reste alors plus qu'une flaque d'eau inanimée pour témoigner de son existence. Au vu de la thèse défendue par Warren-Crow, ce n'est peut-être pas une coïncidence si cette *image* est une jeune fille. Mais l'élément le plus pertinent pour nous tient peut-être à un autre détail. Le fait que les enfants acceptent sans réserve la vitalité et la personnification de cette image dans le cadre de leurs activités ludiques et imaginatives relève sans doute des vertus de naïveté ou de pureté prêtées aux enfants en contraste aux adultes trop rationnels. Mais, c'est bien lorsque le père s'en mêle que le contrat d'incertitude se brise : l'image doit être pleinement vivante ou alors elle ne l'est pas du tout. Il semblerait donc que l'expérience ne puisse pas se transmettre de manière indifférenciée à tout le monde, elle est spécifique à une situation relationnelle. Ou bien alors, autre explication, c'est au moment précis où le père décide d'intégrer l'image, en tant que véritable être humain, au déroulé du réel qu'elle s'évanouit. Lorsqu'il décide de l'envoyer vivre de manière autonome dans le monde réel, elle ne survit pas à l'épreuve. Il y aurait donc une limite à traiter l'image en tant qu'être vivant doué d'indépendance, en tant qu'équivalent d'un humain. Et il serait légitime de s'interroger quant à cette limite au regard des contextes d'existence d'Ann Lee, particulièrement celui instauré par Tino Sehgal.

¹⁴⁶⁹ Ralph Dekoninck, « Idolâtrie, idéologie, iconologie », *Appareil*, [en ligne], 9 | 2012, publié le 02/07/2012, consulté le 29/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1458>

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*

¹⁴⁷¹ Nathaniel Hawthorne, *The Snow Image: A Childish Miracle*, [en ligne], (1851), publié le 01/05/1996, consulté le 15/04/2024. URL : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/513/pg513-images.html>



↳ Figure 144 Marcus Waterman, *The Snow Image: A Childish Miracle*, 1864
Illustration extraite de l'édition de 1864, New York, Hurd & Houghton

L'étude de *No Ghost Just a Shell* s'est avérée éclairante pour plusieurs points. Dans un premier temps, elle a permis de déceler les limites des analogies organiques pour penser le phénomène de circulation et les régimes de mutation des images. Ceci nous a demandé de rediriger notre attention vers l'agentivité, d'abord des acteurs du projet officiel, pour ensuite nous orienter vers l'image et enfin tendre vers l'ensemble des actants pris dans son réseau, même s'il s'avère impossible d'en faire le tour. Cela a nécessité de considérer l'environnement médiatique dans lequel l'image se matérialise et circule. Et enfin, de la réinscrire dans une histoire iconographique, culturelle et politique plus large, tout en évitant de la réduire à des données limitées. En outre, *No Ghost Just a Shell* reste une opération polémique, innervée par divers conflits. Ann Lee, signe prétendument creux, s'avère être une image iconographiquement et politiquement chargée. Son mode d'existence et de survie promettait une double émancipation : d'abord de l'économie des médias de masse puis de ses propriétaires. Néanmoins, la circulation mise au point dans le cadre du projet met en évidence une méconnaissance des stratégies transmédiales déjà culturellement implantées et enferme l'image dans une *geôle juridique* – dont il semble néanmoins possible de l'extraire –, alors que son élan vitaliste s'exprimait précisément par ses multiples réappropriations. À travers ses régimes de mutation (officiels ou non), cette image

exprime une puissance conversationnelle qui nécessite une lucidité et une responsabilité quant à l'horizon imaginaire qu'elle dessine pour les individus engagés dans ses échanges, comme ses interprètes par exemple. Pour autant, ce qui semble déterminer la *puissance inquiétante* d'Ann Lee, c'est cette inconciliabilité des luttes dont elle semble être le terrain et dont l'étendue des propositions artistiques officielles ne constitue finalement qu'une petite partie.

Penser Ann Lee en tant qu'image latente permet d'envisager l'influence qu'elle peut avoir sur la construction sociale de celles qui l'incarnent et qui projettent leur imaginaire dedans en pensant qu'elle n'est qu'un véhicule neutre. La conception d'une image en tant que signe vide, dénué de désir, de volonté et d'agentivité pourrait se révéler problématique car un tel impensé va circuler en même temps que l'image, adhérant à celle-ci.

Conclusion intermédiaire

Lors de cette étude des pratiques d'appropriation artistiques et extra-artistiques des décennies 1990, 2000 et 2010, les théories de l'*image fluide* et de l'*image dormante* ont pu être confrontées à leur logique *extractiviste*. Cette dernière est soutenue par une conception de l'image en tant que *ressource* accessible à n'importe qui mais dont la valeur peut seulement être reconnue par certaines catégories d'individus. J'ai alors réajusté l'angle de l'analyse en incluant l'agentivité de tous les acteurs et actants participants au réseau déterminé par la circulation d'un signe visuel. Selon une perspective inspirée de la *contre-visualité*, j'ai volontairement cherché à comprendre le rôle d'acteurs minimisés par les appareils discursifs de l'art contemporain (textes d'intention, de catalogue d'exposition, de critique d'art, etc.). Il apparaît alors que les démarches d'appropriation ne peuvent plus s'emparer de n'importe quelle catégorie d'objets visuels sans prendre en considération les spécificités du *milieu* auquel ils prennent part. Par exemple, les stratégies visant au remploi d'une publicité ne peuvent pas se transposer pareillement à l'appropriation d'une photographie diffusée en ligne. Tandis que la première catégorie véhicule l'imaginaire creux de la communication, la seconde, quand bien même elle répond aux besoins d'une économie, mobilise un imaginaire autofictionnel dans lequel un ou des individus se sont investis. Le risque de cette indifférenciation serait de confisquer le pouvoir d'émancipation ou d'autodétermination de l'image d'autrui sous prétexte d'élaborer la critique d'un régime médiatique. C'est pourquoi la *distance ontologique* séparant catégoriquement le producteur des objets visuels qu'il diffuse est difficile à tenir. Une telle distance objectiviste permet d'évacuer la responsabilité de l'un pour surévaluer l'agentivité des autres. Ainsi, les analogies de la *viralité* et de la *mutation*, souvent employées pour expliquer le mécanisme circulatoire des images en ligne, mésestiment l'agentivité des acteurs qui permettent ou favorisent ces échanges. Selon l'approche *immédiate* adoptée dans cette enquête, l'agentivité d'une image relève davantage d'une *co-agentivité* qui s'exprime par des *intra-actions*. L'image serait donc un *agent visqueux* dont il serait difficile de se défaire, y compris lors de la mise en scène de *métarécits* ou de *métalangages*. Nous avons vu que certains projets exploitant une forme de *ventriloquie* de l'image peuvent être sources de conflits lorsque leurs créateurs défendent coûte que coûte la neutralité du signe qu'ils ont choisi de mettre en circulation – et pour lequel ils déterminent parfois les modalités de cette circulation. Dans ce contexte, l'analogie de l'image en tant que

femme-enfant a pu être remise en question. Il est manifeste qu'elle repose sur une conception du corps féminin en transition entre deux états – enfant et femme, puisant dans l'un ou dans l'autre selon les nécessités circonstancielles – et réduite à une économie du *désir* et des *possibles*. Une telle politique de représentation innerve de nombreux médias, c'est pourquoi elle peut paraître pertinente pour nous aider à développer une critique de la circulation des images. Or, cette analogie est profondément ambivalente ; elle risque de mettre *individus* et *représentations* sur le même plan. Et nous avons vu, par le biais de plusieurs études de cas, qu'une telle distinction doit être préservée. Par ailleurs, s'il semble évident que les jeunes filles, comme les images, ne peuvent pas être essentialisées en tant qu'*entités assujetties* à des rapports de domination, il faut aussi reconnaître que cette dimension permet de penser en concordance les conditions de leur émancipation et de la fabrication d'autres imaginaires, plus justes.

Partie III. **“Fantôme” :**
inconsistance,
survivance,
vacance

« Si vous êtes du genre à croire aux histoires de fantômes,
voici ce qui s'est passé,
et si vous êtes du genre à ne pas croire aux histoires de fantômes,
voici ce qui s'est passé de toute façon¹⁴⁷² ».

Narrateur, *The Friendly Ghost*

Ce que tu nommes fantôme porte le nom d'image est le titre d'une installation murale réalisée en 2019 par l'artiste Stéphanie Solinas en collaboration avec Hélène Giannecchini. Inspiré par les affiches funéraires visibles dans le sud de l'Italie, ce travail d'assemblage de photographies et de textes entrelace « mémoire visuelle et expériences de perte et de disparition¹⁴⁷³ », comme le formule Solinas. Il permet aussi de saisir à quel point *image* et *fantôme* partagent des similarités fondamentales. En effet, chacun peut être considéré comme un état transitoire suspendu entre la vie et la mort, le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel, l'absence et la présence. Toutefois, ce sont les modalités d'apparition et de disparition du fantôme qui m'occuperont davantage dans cette partie, c'est-à-dire les moyens par lesquels le fantôme se déplace. Cette analogie *fantomale* sera, comme celle de la fleur et de la femme-enfant avant elle, l'occasion de penser la circulation des images sous un autre modèle. D'abord c'est la *survivance*, à la lueur des travaux d'Aby Warburg et de Georges Didi-Huberman qui sera considérée, avant de réinvestir la notion de *hantise*, et plus spécifiquement l'*hantologie* à partir de Jacques Derrida. Et parce que l'image latente est résolument dirigée vers les manifestations à venir plutôt qu'un ressassement du passé, l'hantologie sera mobilisée en tant qu'outil d'enquête *prospective*. L'étude de certains types d'objets visuels produits sur un principe de capitalisation de la latence, tels que les mèmes et les images de stock, permettra alors d'éprouver cette hypothèse. Enfin, ce sont la viabilité d'une latence comme un *vide* ou un *retrait*, et son potentiel de *résistance* à un grand mouvement d'arrondissement et de réduction du monde sensible qui animeront les dernières études proposées dans cette recherche.

¹⁴⁷² « *So, if you're the believed in ghost stories kind, this is what happened, and if you're the don't believe in ghost stories kind, well this is what happened anyway* ».

Izzy Sparber (réalisateur), *The Friendly Ghost*, 1945, Famous Studios, 9 min 20 s, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur.

¹⁴⁷³ Stéphanie Solinas, « L'Inexpliqué [The Unexplained] », *stephaniesolinas.com*, [en ligne], consulté le 01/05/2024. URL : <https://www.stephaniesolinas.com/>

III.1. Spectre et hantise : métaphores conceptuelles

Fantômes¹⁴⁷⁴, spectres¹⁴⁷⁵, revenants¹⁴⁷⁶, ectoplasmes¹⁴⁷⁷ et autres esprits¹⁴⁷⁸, bien qu'ils ne se vaillent pas, n'en finissent pas de hanter nos pratiques et productions culturelles. Du *Phédon* de Platon aux innombrables chaînes YouTube consacrées à la chasse aux fantômes, du folklore populaire aux formes cinématographiques les plus variées, des séances de médiumnité aux media hantés, du fantôme de Pepper aux légendes urbaines diffusées sur Internet, de la photographie spirite au phénomène contemporain de la *fantomisation (ghosting)*, les fantômes et spectres sont partout. Leurs récits, légendes et manifestations apparaissent comme un dénominateur commun à de multiples cultures. Et les tendances culturelles populaires de ces dernières décennies ne semblent pas ralentir le rythme de leur résurgence. Nous savons que l'image cinématographique est régulièrement assimilée au domaine de la *spectralité*. D'abord, c'est l'histoire ou la *pré*-histoire du cinéma qui nous offre les indices de ce rapprochement – les séances de fantasmagorie invoquent des fantômes lumineux par un dispositif et des effets saisissants annonçant ceux du cinématographe. Ensuite, son medium et sa technique sont parfois analysés par les théoriciens du cinéma et les philosophes via le prisme de la spectralité – en effet, l'usage de la lumière au cours d'une projection fait apparaître des figures évanescences du passé qui imprègnent leurs traces fantomatiques sur la rétine du spectateur alors que la pellicule elle-même est désignée comme un « fantôme¹⁴⁷⁹ » par Jacques Derrida. Puis, bien évidemment, son régime fictionnel est chargé d'apparitions spectrales et d'histoires de revenants. Et finalement, lorsqu'on la considère dans sa totalité, c'est toute « l'expérience cinématographique qui appartient, de part en part, à la spectralité¹⁴⁸⁰ » comme le formule Derrida pour qui « le cinéma, c'est l'art de laisser revenir les fantômes¹⁴⁸¹ ». Gilles Deleuze le considère pour sa part de manière

¹⁴⁷⁴ Un fantôme est une « apparition qui est accompagnée de la croyance à l'existence extérieure et présente d'un personnage qui n'est plus ».

Définition tirée du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 27/04/2024. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fant%C3%B4me>

¹⁴⁷⁵ Un spectre est un « fantôme », l'« apparition d'un mort » ou une « évocation, apparition effrayante ». Et en termes de physique, il correspond à « l'ensemble des rayons colorés qui résulte de la décomposition de la lumière par un prisme ».

Définitions tirées du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 27/04/2024. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fant%C3%B4me> <https://www.cnrtl.fr/definition/spectre>

¹⁴⁷⁶ Des revenants sont des « esprits qu'on suppose revenir de l'autre monde ».

Définition tirée du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 27/04/2024. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fant%C3%B4me> <https://www.cnrtl.fr/definition/revenant>

¹⁴⁷⁷ Un ectoplasme est une « émanation visible produite par un médium, se matérialisant en formes diverses ».

Définition tirée du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 27/04/2024. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fant%C3%B4me> <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/ectoplasme>

¹⁴⁷⁸ Un esprit peut être une « substance incorporelle ». Se dit également de « Dieu », des « Anges », des « Prétendus revenants », de « l'Âme » et s'oppose « à la matière » ou « à la chair ».

Définitions tirées du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 27/04/2024. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fant%C3%B4me> <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/esprit>

¹⁴⁷⁹ Jacques Derrida (propos recueillis par Antoine De Baecque et Thierry Jousse), « Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du Cinéma*, avril 2001, vol. 556, p. 78.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁸¹ Ken McMullen (réalisateur), *Ghost Dance*, 1983, Looseyard Production / Channel Four Films / ZDF,

similaire puisqu'il le désigne en tant que « machine[s] à fantômes¹⁴⁸² » parmi d'autres. Depuis les premières séances de fantasmagorie et de cinématographie, les histoires mettant en scène des entités spectrales connaissent toujours un succès grand public (les séries des *Conjuring*, *Amytville*, *Paranormal Activity* ou *Insidious*), quand ce n'est pas le cinéma lui-même qui se trouve hanté par les récits, protagonistes ou univers issus de productions passées, tant Hollywood paraît avide de *remakes*, *reboots*, *prequels*, *sequels* et autres *spin-offs*. Les films *Ghostbusters* (Paul Feig, 2016) *Ghostbusters: Afterlife* (Jason Reitman, 2021), respectivement le *reboot* et le *sequel* du film original de 1984, réunissent même ces deux orientations. La culture Internet constitue, de par son mode de distribution – dans lequel le virtuel est sommairement confondu avec l'immatériel –, une chambre d'écho appropriée à la hantise et à la revenance. Les légendes urbaines y prolifèrent sous différentes formes (photos, vidéos, articles, billets de blog, chaînes de mails, postes sur les réseaux sociaux) et l'hypermnésie systématisée renforce une sensation de présence fantomatique quant aux objets digitaux auxquels nous avons accès (contenus capables de survivre à leur contexte de publication d'origine ou encore profils fantômes d'utilisateurs désintéressés voire décédés). Pour sa part, l'art contemporain n'a pas à pâlir d'une quelconque comparaison. L'engouement pour l'icônologie warburgienne nourrit bien des projets traitant de la survivance transhistorique des motifs visuels, telle l'exposition « Nouvelles histoires de fantômes »¹⁴⁸³. Fruit d'une collaboration entre Georges Didi-Huberman et l'artiste photographe autrichien Arno Gisinger, l'exposition revisite le thème de la planche sur la lamentation des morts de l'*Atlas Mnemosyne* en proposant un dialogue entre des projections de séquences vidéo (films, documentaires, œuvres vidéo) sélectionnées par le philosophe et des photographies d'œuvres stockées dans leurs caissons de transport réalisées par l'artiste. L'exposition invite à faire l'expérience de la survivance des images par un montage à l'échelle de l'espace d'exposition. Dans un registre différent de l'icônologie, le même Palais de Tokyo a engagé son « Grand Désenvoûtement » via une série d'expositions introduite en 2022 à l'occasion de l'anniversaire des vingt ans de l'institution. Sous forme d'introspection autocritique, l'objectif de la commissaire Adélaïde Blanc et du président du lieu Guillaume Désanges est de profiter de ce bilan pour sonder l'inconscient institutionnel du lieu, « ses identités multiples, ses imaginaires comme ses désirs refoulés et ses traumatismes¹⁴⁸⁴ ». Divers outils sont alors mobilisés pour exorciser ses fantômes et se réapproprier collectivement ses histoires : sociologie critique, thérapie, mais également chamanisme, radiesthésie et médiumnie¹⁴⁸⁵.

Au-delà de l'omniprésence des figures du fantôme ou du spectre au sein des champs susmentionnés, ce sont les frappantes similitudes entre les modes d'existence de ces entités et l'ontologie de l'image qui orientent le choix du titre de cette partie. L'étymologie de « fantôme » dresse déjà un lignage avec l'image. « Fantôme » provient de l'ancien français « fantosme » qui signifie « vaine image qu'on

35 mm, 94 min.

¹⁴⁸² Gilles Deleuze, *Cinéma I : L'Image-mouvement*, op. cit., p. 143.

¹⁴⁸³ L'exposition est développée une première fois au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2010 sous le titre « Atlas », puis au Fresnoy en 2012 en que « Histoires de fantômes pour grandes personnes », avant d'occuper le Museo de Arte do Rio en 2013 et de connaître une forme stabilisée au Palais de Tokyo en 2014.

¹⁴⁸⁴ Auteur inconnu, « Le grand désenvoûtement : Chapitre 1 », *palaisdetokyo.com*, [en ligne], consulté le 22/10/2023. URL : <https://palaisdetokyo.com/exposition/le-grand-desenvoûtement/>

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*

voit, ou qu'on croit voir¹⁴⁸⁶ » et de l'ionien *"phantagma"*, soit une « apparition, vision ; image offerte à l'esprit par un objet¹⁴⁸⁷ ». Par-delà cet héritage étymologique, et comme cela a été indiqué en Préambule, l'image entretient un rapport ambivalent avec la vie et la mort, elle est douée d'une vie propre, mais celle-ci est due à un transfert vital – du moins dans sa conception historique puisqu'elle représente l'absence d'une personne qui n'est plus présente, l'*imago*. Elle est également une réalité intermédiaire, entre l'être et le non-être, la présence et l'absence, la forme et l'informe, le matériel et l'immatériel, le visible et l'invisible. Elle est liminaire, au même titre que le fantôme.

La figure du spectre produit pour sa part un régime visuel marqué par des moments d'apparition, de disparition, de clignotement, de superposition et d'autres caractéristiques formelles qui résonnent historiquement avec certaines formes artistiques visuelles (théâtre, photographie, cinéma, pour ne citer que les plus évidents). Le spectre est par définition ce qui passe d'un état de latence, d'invisibilité, d'informe et d'absence à la concrétion, à la visibilité, ou plutôt à une expérience ambiguë de présence, voire encore à un report de visibilité – par la possession d'un tiers corps ou d'un objet, ou encore par des manifestations extérieures telles que des traces, des impressions, des lueurs, des reflets, des phénomènes translucides ou évanescents. Il est tiraillé entre une nouvelle instanciation du passé et un avenir indéterminable. C'est donc assez naturellement que le spectre se prête aux tentatives descriptives et analytiques de l'image mais aussi qu'il est devenu, selon les chercheuses María del Pilar Blanco et Esther Peeren, une « métaphore conceptuelle » imprégnant la culture scientifique comme la culture populaire ainsi qu'un « outil analytique » permettant de façonner des champs de recherche au sein des sciences sociales et humaines¹⁴⁸⁸, telles ce que Jeffrey Andrew Weinstock nomme les « *spectrality studies*¹⁴⁸⁹ ».

Dans l'introduction qu'elles consacrent au volume *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* paru en 2013 après une première somme de recherches transdisciplinaires sur le sujet intitulée *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, del Pilar Blanco et Peeren se réfèrent à la définition de « métaphore conceptuelle¹⁴⁹⁰ » de la chercheuse néerlandaise Mieke Bal. Elles en appellent également aux réflexions de Catherine Lord et Teri Reynolds sur l'emprunt d'un concept d'un champ pour en élucider un autre et en ouvrir de « nouvelles possibilités critiques¹⁴⁹¹ ». Les autrices cherchent ainsi à établir les spécificités du spectre et de la hantise en tant que métaphores conceptuelles et outils analytiques au sein de différentes entreprises théoriques :

¹⁴⁸⁶ Étymologie tirée du *Dictionnaire de l'Académie française*, [en ligne], consultée le 20/04/2024. URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1F0030-04-A>

¹⁴⁸⁷ Étymologie tirée du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 20/04/2024. URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/fant%C3%B4me>

¹⁴⁸⁸ María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « Introduction: Conceptualizing Spectralities », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres / New York, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 1-27.

¹⁴⁸⁹ Jeffrey Andrew Weinstock, « from Introduction: The Spectral Turn », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁹⁰ « *conceptual metaphor* ».

Mieke Bal, « Exhibition Practices », *Publications of the Modern Language Association*, vol. 125, n° 1, 2010, p. 10. Citée par : María del Pilar Blanco, Esther Peeren, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁹¹ « *new critical possibilities* ».

Teri Reynolds, « Spacetime and Imagetext », *The Germanic Review*, vol. 73, n° 2, 2001, p. 161. Citée par : María del Pilar Blanco, Esther Peeren, *op. cit.*, p. 1.

« Une métaphore conceptuelle, suggère Mieke Bal, diffère d'une métaphore ordinaire en évoquant, par le biais d'une interaction comparative dynamique, non seulement une autre chose, un autre mot ou une autre idée et ses associations, mais aussi un discours, un système de production de connaissances. En plus de remplir une fonction esthétique ou sémantique, une métaphore conceptuelle "accomplit un travail théorique"¹⁴⁹² ».

La spectralité et la hantise possèdent donc un potentiel théorique performatif. Les qualités matérielles ainsi que le mode d'existence et d'apparition de la figure du spectre font de cette dernière une métaphore idéale afin de penser autrement et dans une perspective transdisciplinaire un large panel d'objets et de domaines d'étude : media modernes, productions visuelles, historiographie, architecture, genre, race, sexualité, mémoire collective, histoires et identités refoulées ou bien marginalisées. Les *spectrality studies*, bien qu'elles ne soient pas organisées institutionnellement et ne se développent pas par une épistémologie unifiée, ont pour point commun la volonté de dépasser les cadres de l'ésotérisme, de la fiction et de la nostalgie ou encore de la vérification du surnaturel auxquels la figure du spectre est traditionnellement reléguée. Pour del Pilar Blanco et Peeren, le spectre comme métaphore conceptuelle permet d'envisager certains « aspects cachés, désavoués et négligés du domaine social et culturel, passé et présent¹⁴⁹³ », de les éclairer d'une approche véritablement différente. Le *Spectralities Reader* propose ainsi un état des lieux de recherches académiques portées depuis le « tournant spectral » (« *spectral turn* ») des années 1990 découpé en plusieurs domaines qui donnent une idée de l'hétérogénéité des approches spectrales. Le *reader* explore d'abord le contexte de ce tournant spectral en tant que tournant *vers* le spectral et simultanément *spectralisation* du tournant, c'est-à-dire une lecture alternative de la rhétorique des nombreux « tournants » (*linguistic turn, performative turn, cultural turn, visual turn, materiality turn...*), par la volonté de ne pas traiter *exclusivement* un aspect jusqu'alors ignoré ou peu considéré ni de penser en terme de moment décisif opérant un virage radical par rapport à un point de départ¹⁴⁹⁴. Au contraire, il s'agit ici de les penser, grâce à la multiplicité du spectre qui continue à revenir de manière imprévisible, par la simultanéité et comme quelque chose qui n'est pas forcément définitif ni même radicalement nouveau¹⁴⁹⁵. Cette introduction se poursuit par une approche « spectropolitique » – « une politique *des* spectres ou *pour* les spectres¹⁴⁹⁶ » – de certains objets culturels en contexte de globalisation. Soit une approche qui prend acte des traditions non occidentales du spectre en vue de développer un cadre épistémologique et critique qui se confronte aux injustices historiques, à la mémoire collective ou encore aux phénomènes de dépossession,

¹⁴⁹² « A conceptual metaphor, Mieke Bal suggests, differs from an ordinary one in evoking, through a dynamic comparative interaction, not just another thing, word or idea and its associations, but a discourse, a system of producing knowledge. Besides fulfilling an aesthetic or semantic function, then, a conceptual metaphor "performs theoretical work" ».

María del Pilar Blanco, Esther Peeren, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 1.

¹⁴⁹³ « hidden, disavowed, and neglected aspects of the social and cultural realm, past and present ».

Ibid., trad. de l'anglais par l'auteur, p. 11.

¹⁴⁹⁴ María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « The Spectral Turn / Introduction », *op. cit.*, p. 31-32.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*

¹⁴⁹⁶ « a politics of or for specters ».

María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « Introduction: Conceptualizing Spectralities », *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 19.

d'effacement social, de marginalisation et de précarité qui touchent spécifiquement des catégories de sujets, des « humains spectraux¹⁴⁹⁷ » selon la formule de Judith Butler¹⁴⁹⁸. Puis c'est la relation qu'entretiennent certains media – de par leurs inventions, leurs fonctionnements, leurs effets ou encore leurs globalisations – avec les discours et les pratiques relevant du surnaturel qui est traitée sous les qualificatifs de « media hantés¹⁴⁹⁹ » par Jeffrey Sconce et de « media spectraux¹⁵⁰⁰ » dans le *reader*. Il s'agit ensuite d'interroger comment les catégories de différenciation sociale de genre, de race et de sexualité peuvent être perçues comme *spectrales* dans le sens où elles ont été employées en tant que distinctions naturalisées afin d'exclure des individus de la norme, mettant à mal leurs capacités à hanter¹⁵⁰¹. La hantise est aussi déployée afin d'élucider la manière dont l'architecture, le paysage, la géographie ou encore le tourisme de masse médiatisent des présences et des absences¹⁵⁰². Enfin, cette dimension spatiale est pensée de concert avec la dimension temporelle dans une dernière partie qui met l'emphase sur l'historiographie en tant que processus pris dans des opérations qui séparent la présence de l'absence, et les preuves d'existence de phénomène à peine perceptible¹⁵⁰³.

Si del Pilar Blanco et Peeren décident de construire le *reader* depuis le tournant spectral, elles prennent tout de même soin d'établir une perspective historique plus large puisqu'elles rappellent que la figure du spectre connaît un engouement particulier dès le XIX^e siècle en Occident. Celui-ci s'explique par une conjonction entre la mode des fantômes en littérature (romantisme, gothique et fantastique), la recherche de nouvelles dimensions suscitées par le développement des sciences, l'arrivée de pseudo-sciences, et l'invention de nouveaux media (téléphone, photographie, gramophone, cinématographe, etc.)¹⁵⁰⁴. Ainsi, un certain nombre de pratiques occultes se démocratisent. Dès les années 1860, le commerce de la photographie spirite s'institue aux États-Unis, suivi de près par l'avènement du spiritisme au début des années 1870 en Europe, au lendemain de périodes de grande mortalité – causées par la guerre de Sécession aux États-Unis et la guerre de 1870 en France –¹⁵⁰⁵, alors qu'au même moment, Hippolyte Taine introduit l'écriture automatique en tant que pratique spirite. En réponse à ces phénomènes populaires, Sigmund Freud et Theodor Adorno tentent de rationaliser la présence de la figure du fantôme dans les sociétés occidentales. En 1919, Freud la définit

¹⁴⁹⁷ « *spectrally human* ».

Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres / New York, Verso, 2006, p. 91. Citée par : María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « Spectropolitics: Ghosts of the Global Contemporary / Introduction », *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 93.

¹⁴⁹⁸ María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « Introduction: Conceptualizing Spectralities », *op. cit.*, p. 19-20 ; María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « Spectropolitics: Ghosts of the Global Contemporary / Introduction », *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁹⁹ « *Haunted Media* ».

Jeffrey Sconce, « from Introduction to *Haunted Media* », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 245-255.

¹⁵⁰⁰ « *Spectral Media* ».

María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « The Ghost in the Machine: Spectral Media / Introduction », *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 199-206.

¹⁵⁰¹ María del Pilar Blanco, Esther Peeren, « Introduction: Conceptualizing Spectralities », *op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁰² *Ibid.*

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁵⁰⁵ Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Clément Chéroux, Andreas Fischer, Sophie Schmit, *Le troisième œil : La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

comme symptomatique d'une « peur primitive de la mort¹⁵⁰⁶ » refoulée ; un processus qu'il estime encouragé par différentes institutions (médicales et religieuses), et soulevant le désir de prolonger l'existence de l'être jusque dans un au-delà. Durant les années 1940, Adorno ne voit dans la propension à l'occultisme « qu'une autre façon de dissimuler l'aliénation produite par la réification du sujet dans la production capitaliste¹⁵⁰⁷ ». Malgré un rejet farouche du sujet, et un mépris dirigé à l'encontre d'une société qu'il juge régressive, ces réflexions marquent les prémises d'une pensée sur le monde à partir de ces croyances. Au cours des années 1970, les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Tork publient l'ouvrage *The Wolf Man's Magic World : A Cryptonymy*, qui inspire Jacques Derrida, notamment par la distinction opérée entre le *présentable* et le *présent* caché derrière ce dernier. En 1987, Nicolas Abraham propose un prolongement de la pensée freudienne dans « Notes on the phantom: A Complement to Freud's Metapsychology », faisant du fantôme la métaphore d'un refoulé qui hante le sujet, ressurgissant depuis l'inconscient. C'est cependant au cours des années 1990 qu'est identifié le « tournant spectral » précité, avec pour catalyseur le célèbre livre de Jacques Derrida *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* paru en 1993 dans lequel le philosophe définit un mode d'existence particulier, l'*hantologie*, soit l'ontologie de « ce qui "hante" : les spectres, les fantômes : c'est donc l'ontologie de ce qui existe sans exister, de ce qui est toujours déjà "revenant", jamais premier, substantiel¹⁵⁰⁸ », tel que la synthétise Charles Ramond. Bien que Derrida ne soit pas le seul à travailler cette figure durant cette période, le spectre cesse alors d'être exclusivement associé à l'occultisme et devient une *métaphore conceptuelle* et un *outil analytique* qui, de par sa nature liminale, permet une réflexion aporétique sur un vaste champ de problématiques. L'émergence de cette tendance, agrégée sous l'appellation « *spectrality studies* », ne semble pas faiblir depuis comme en témoigne le *reader*. Elle s'étend à de nombreux cadres théoriques (philosophie, psychanalyse, histoire, sociologie, anthropologie, *media studies*, *visual studies*...) et disciplines artistiques (photographie, cinéma, arts plastiques, jeux vidéo...). Le spectre est un sujet ambivalent, insaisissable, et une bonne partie de travaux plus récents mentionne, voire annonce sa survivance. Ainsi, en 2021, dans un numéro de la revue *Critique* consacré à la question, Sylvain Piron affirme que « les fantômes offrent une matière narrative inépuisable¹⁵⁰⁹ », quand Yves Hersant conclut que « c'est en leur compagnie qu'il nous faut apprendre à vivre¹⁵¹⁰ ». Si la plupart des travaux mentionnés s'articulent autour du caractère aporétique du spectre, ce dernier est aussi une *force agissante*, « il *commence par revenir*¹⁵¹¹ ». À cet égard, Yves Hersant mentionne des *puissances spectrales* « bouleversant les catégories de l'espace et du temps, greffant l'ailleurs sur l'ici, l'à-venir sur le maintenant, le

¹⁵⁰⁶ Sigmund Freud, « Das Unheimliche », *Imago*, vol. 5, 1919, p. 297-324.

¹⁵⁰⁷ « another way to conceal the alienation produced by the subject's reification in capitalist production ». María del Pilar Blanco, Esther Peeren, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 5.

¹⁵⁰⁸ Charles Ramond, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Le Vocabulaire de... », 2004, p. 43.

¹⁵⁰⁹ Sylvain Piron, « L'incertitude que procurent les fantômes », *Critique*, Yves Hersant (dir.), Irène Salas (dir.), vol. 1-2, n° 884-885, « Le Grand Retour des fantômes », 2021, p. 21.

¹⁵¹⁰ Yves Hersant, « Spectres de Derrida (et d'ailleurs) », *Critique*, Yves Hersant (dir.), Irène Salas (dir.), *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, *op. cit.*, p. 32.

maintenant sur le passé¹⁵¹² », et pour Adam Pasek, elles se présentent au détour de l'intertextualité¹⁵¹³. Tandis que Sylvain Piron reprend à son compte la formule d'Henri Michaux dans *La Nuit remue* (1935), pour caractériser les modalités d'action des spectres : « Les fantômes interviennent¹⁵¹⁴ ». Ils *interviennent*, et *brouillent* les récits, discours et images en permettant à d'autres voies de se profiler. Si elle brouille les paradigmes, l'intervention des spectres tend à afficher un envers des discours et modèles dominants qu'il est alors possible de remettre en cause. Ainsi, ces *interventions* ou *interférences spectrales* agissent aussi sur l'ordre des situations discursives, visuelles ou politiques qu'elles investissent.

Les propriétés liminales, dialectiques, aporétiques, intertextuelles et intermédiaires du spectre et de la hantise se prêtent bien à une étude de l'image, de sa revenance et plus spécifiquement de sa « survivance ». Ce dernier concept, traité en Partie I depuis la pratique de montage d'images, est une traduction du terme allemand "*Nachleben*" composé de "*leben*", la vie, et de "*nach*", l'après. Aby Warburg l'emploie pour désigner ce qui ressurgit du passé, la résurgence d'une culture dans une autre, une latence qui perdure et se cristallise au sein d'images. Son entreprise anthropologique vise à dépasser une appréhension d'ordre esthétique, symbolique ou encore sémantique des images pour inclure « les aspects culturels et sociaux de la production¹⁵¹⁵ ». Comme le résume Jean-François Bert, la survivance appelle à une analyse plus large : « Il ne s'agit donc plus simplement de savoir ce que signifie une image, puisqu'il faut avant tout se pencher sur sa vie et sa transmission¹⁵¹⁶ ». Cette transmission n'obéit pas à une logique linéaire et progressive mais doit être cherchée dans la persistance ténue de motifs et de gestes récurrents qui survivent à leur production matérielle sous la forme de symptômes, de manière transhistorique et inconsciente. La survivance tient donc de la hantise, elle se devine par les preuves d'existence de ce qui continue à revenir, de la même façon qu'il est possible de déceler la présence d'un fantôme. Toutefois, si le fantôme « ouvre une interrogation sur l'idée d'image¹⁵¹⁷ » comme le maintient Sébastien Rongier, une épistémologie spectrale de la survivance des images ne pourrait se priver d'une étude d'ordre matérielle. Bien que l'image-survivante ait excédé son contexte de production matérielle d'origine, ses apparitions et les traces qu'elle laisse s'impriment aussi dans la matière des images. Tel un dépôt, le travail de l'historien consiste à lui redonner toute l'amplitude de sa transcendance sans jamais omettre sa culture matérielle. C'est peut-être aussi pour cela que les *spectrality studies* semblent privilégier le terme de "spectre" à celui de "fantôme". En effet, les modalités proprement matérielles du spectre ne semblent pas à première vue définir cette figure, tant son inconsistance, son évanescence et son impermanence semblent le caractériser. Pourtant, le fait de favoriser l'usage scientifique de "spectre" et de "spectralité" en critique culturelle trahit un intérêt

¹⁵¹² Yves Hersant, *op. cit.*

¹⁵¹³ « Derrière le fantôme dont parle le récit, et qui hante un personnage, il faut donc apercevoir le fantôme qui hante le récit lui-même ».

Adam Pasek, « Daniel Sangsue, pneumatologue », *Critique*, Yves Hersant (dir.), Irène Salas (dir.), *op. cit.*, p. 52.

¹⁵¹⁴ Sylvain Piron, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵¹⁵ Jean-François Bert, « Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* », *Questions de communication*, [en ligne], n° 2, 2002, publié le 23/07/2013, consulté le 18/11/2023. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7290>

¹⁵¹⁶ *Ibid.*

¹⁵¹⁷ Sébastien Rongier, *Théorie des fantômes : Pour une archéologie des images*, Paris, Belles Lettres, 2016, p. 99.

pour sa matérialité. Même si cette dernière est ambivalente et liminaire, le choix de cette terminologie en appelle même à une dimension d'ordre visuelle comme le souligne Jean-Louis Leutrat. L'historien observe que le spectre est lui-même empreint d'un caractère polysémique, situé entre la figure du fantôme et un phénomène optique – le spectre lumineux que l'on fait apparaître au moyen de la diffraction¹⁵¹⁸. Les deux autrices du *reader* pointent aussi ce glissement ontologique en insistant sur la problématique de la vision, sous-entendant notamment l'aptitude du spectre à nous observer en retour :

« "Spectre" et "spectralité" n'ont pas seulement une consonance plus sérieuse, plus savante, mais évoquent spécifiquement un lien étymologique avec la visibilité et la vision, avec ce qui est à la fois *regardé* (comme un spectacle fascinant) et *regardant* (dans le sens d'examiner), ce qui suggère qu'ils conviennent à l'exploration et à l'éclairage de phénomènes autres que le retour supposé des morts¹⁵¹⁹ ».

Lorsqu'il est question de spectres, un riche vocabulaire permet de déterminer une typologie d'incarnations : apparitions, possessions, invocations, convocations, manifestations, chimères et bien d'autres encore. Spectralité et hantise sont donc bien des questions de médium. Contrairement à l'imaginaire populaire qui accompagne le fantôme autant que le spectre¹⁵²⁰, il s'agirait de repenser l'inconsistance qui leur est associée par défaut. Dans cette perspective, une représentation du fantôme tirée de la culture populaire occidentale pourrait fournir une première piste. Dans sa première apparition animée datée de 1945 au sein du cartoon *The Friendly Ghost*, le célèbre fantôme Casper est introduit au public comme un représentant anormal de sa propre communauté. Il refuse de se joindre à ses pairs dans l'activité essentielle à tout bon fantôme qui se respecte : effrayer les vivants. En lieu et place, il part à la recherche d'amis. Mais son désir se heurte systématiquement aux présuppositions des vivants sur les revenants. Tout le monde le fuit, à l'exception de deux enfants qui le présentent à leur mère. Si dans un premier temps cette dernière ne répond pas aussi positivement que prévu, elle se ravise dès lors que la seule présence de Casper suffit à éloigner le banquier venu réclamer l'hypothèque qu'elle avait contractée. À l'occasion de ses débuts, Casper est dépeint avec des qualités physiques notables. En adéquation avec le trope du fantôme affublé d'un drap blanc, il est capable de passer au travers de différents solides : un mur, une clôture, un train ↪ Fig 147-148. Toutefois, cet état d'intangibilité alterne avec des situations où le corps spectral du gentil fantôme interagit avec des éléments liquides ou solides : il est recouvert d'œuf et même capable de lancer une balle ↪ Fig 145-146. Bien sûr, cette incohérence physique peut être interprétée à la lueur du traitement hyperbolique propre aux cartoons ou

¹⁵¹⁸ Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes : Le Fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1995, p. 35-36.

¹⁵¹⁹ « "Specter" and "spectrality" not only have a more serious, scholarly ring to them, but specifically evoke an etymological link to visibility and vision, to that which is both looked at (as fascinating spectacle) and looking (in the sense of examining), suggesting their suitability for exploring and illuminating phenomena other than the putative return of the dead ».

María del Pilar Blanco, Esther Peeren, *op. cit.*, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 2.

¹⁵²⁰ Nous pouvons retracer la définition suivante dès le XVI^e siècle chez Pierre Le Loyer, poète et dramaturge français, auteur d'un important ouvrage consacré aux spectres : « Spectre est une imagination d'une substance sans corps qui se présente sensiblement aux hommes contre l'ordre de nature, et leur donne frayeur ».

Pierre Le Loyer, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et âmes, se monstrans visibles aux hommes*, Paris, N. Buon, (1586), 1605, p. 1.

encore à leur registre humoristique. Pourtant, si l'on prend un instant au sérieux ce particularisme, cet épisode en apparence dérisoire pourrait nous aider à penser la spectralité de l'image. La densité de Casper n'est pas stable. Le gentil fantôme semble pouvoir se coaguler en fonction des circonstances et à travers les relations qu'il entreprend avec son environnement. À l'issue de l'épisode, la mère de famille qui le recueille parvient même à le prendre dans ses bras → Fig 149. Le fantôme existe ici par une superposition d'états contraires. Et cela ne l'empêche pas d'interagir avec son milieu, de bouleverser l'ordre établi, par exemple lorsque le banquier se présente, la vue de Casper l'effraie, pensant la maison hantée, il abandonne alors toute velléité. L'image, par sa spectralité et au travers de sa survivance, demeure un actant. Elle est même susceptible de se cristalliser un instant avant de disparaître puis de réapparaître, de manière impromptue, et même de retourner à la latence. Dans le cadre de cette partie, j'emploierai le mot "spectre" lorsqu'il sera nécessaire de faire appel à la métaphore conceptuelle ou encore à une ambivalence matérielle, et le mot "fantôme" afin de me référer à la figure culturelle clairement identifiée comme telle mais non moins importante, les deux dimensions pouvant coexister au même titre que les états paradoxaux de Casper.



↳ Figure 145



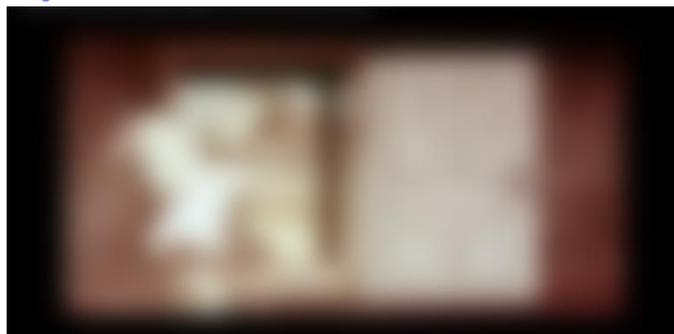
↳ Figure 146



↳ Figure 147



↳ Figure 148



↳ Figures 145-149 Izzy Sparber, *The Friendly Ghost*, 1945
Photogramme, film d'animation, couleur, son, 9 min 20 s, Famous Studios

Si j'opte pour un exemple tiré de la culture occidentale globalisée alors que les *spectrality studies* soulèvent la nécessité de considérer les traditions extra-occidentales refoulées et négligées, c'est d'abord parce que Casper, comme Ann Lee, est un enfant¹⁵²¹, et dans un second temps parce que Philippe Parreno recourt lui aussi à cette figure de fantôme cartoonnesque. Plus spécifiquement, il le fait dans le but de formuler une réflexion sur le type de hantise propre aux personnages de fiction :

« Hypothèse. Si *Casper, le petit fantôme* était un *role model*, un personnage témoin, le représentant des personnages de fiction, le film deviendrait une fable dont le message serait : les personnages de fictions viennent nous hanter. Qu'ils nous hantent d'accord, mais eux qu'est-ce qui les hantent ? C'est un manque de finalité, ils n'ont pas fini leur tâche, ils laissent quelque chose d'inachevé, il faut découvrir ce que c'est... traiter leur douleur. En emballant leur bagage émotionnel ils peuvent aller de l'avant... Il faut les traiter, les détruire ou les incarner ?¹⁵²² »

Dans cette hypothèse, comme il la nomme, Parreno pointe deux alternatives qui peuvent se vérifier chez Ann Lee : la destruction et l'incarnation. Bien que celles-ci n'aient pas jugulées la capacité à hanter du personnage, il a manifestement été question de stopper sa vie – sa circulation – à l'aide d'un contrat, puis de l'incarner à travers des interprètes. Les personnages de fiction sont donc capables de nous hanter, comme Ann Lee hante une grande variété d'individus mentionnés précédemment, auxquels je m'associe en tant que chercheur et auxquels j'inclus la lectrice ou le lecteur de ces lignes. Et, selon Parreno, les personnages imaginaires seraient en retour hantés par quelque chose qui n'aurait pas été porté à son terme. En effet, les personnages ne sont pas simplement des produits à acheter ou à recycler par des emplois, ils appartiennent à notre histoire, agissent comme des intercesseurs, ils sont « possible[s] », écrit-il¹⁵²³. Le *manque de finalité* qui les hante pourrait bien alors être leur latence. Ils recèlent des potentiels capables de déjouer toute prédétermination, comme nous le prouve *Pepe The Frog* que rien ne prédestinait à devenir un symbole de l'*alt-right*. La hantise pourrait alors assurer la vie de ces personnages. Et si Casper pouvait endosser non seulement le rôle de *personnage témoin* mais également celui d'*image témoin* ?

Dès lors, le détour par ce personnage de fiction va me permettre d'amorcer une lecture critique de la théorie et de la rhétorique spectrales appliquées à l'image. Qu'est-ce que génère cette métaphore conceptuelle dans les contextes scientifique et artistique ? Toute image peut-elle être considérée en tant que spectre et sa circulation pensée par le biais de la survivance ? Ou bien le rapport du spectre à la latence est-il d'un autre ordre ? Quelles sont les limites de l'analogie spectrale de l'image ? Et que se produit-il lorsqu'un artiste ou un théoricien l'annonce, promet sa revenance avant même qu'elle ne soit repérable ?

Casper dispose d'un autre avantage corrélé à son contexte de diffusion originel. Dans ses premières apparitions, la vie de l'enfant antérieure à l'état fantômique n'est jamais montrée, ni même mentionnée. Il faudra attendre pour cela

¹⁵²¹ Il est intéressant de relever que l'état transitoire de l'enfance – traité comme forme symbolique de latence dans *No Ghost Just a Shell* et dans les régimes médiatiques de l'animation japonaises –, est *stabilisé* chez Casper. Contraire à une jeune fille *vivante* – donc potentiellement capable de croître –, ce jeune garçon *décédé* est voué à conserver le même âge, éternellement.

¹⁵²² Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, op. cit., p. 73.

¹⁵²³ *Ibid.*, p. 76.

l'adaptation cinématographique de Brad Silberling en 1995. Avant, la mort d'un enfant est, selon les critères de l'Amérique puritaine, un sujet inadapté à un jeune public. En conséquence, les premiers épisodes de *The Friendly Ghost* passent sous silence le passé de leur héros. Casper est ainsi doublement anticonformiste : il préfère établir des liens d'amitié plutôt que terrifier le monde des vivants comme le font ses semblables, et il n'est pas constamment renvoyé à un passé qui serait la clef de son état spectral, comme cela est traditionnellement le cas. Envisagé de par ses singularités, Casper offre une chance de reformuler la hantise en dehors des archétypes du fantôme. Il faut pour cela nous emparer de ses particularités afin d'imaginer la spectralité de l'image autrement que par une grille de lecture entièrement tournée vers son passé. Appréhender l'image comme un spectre, capable de survivre et de nous hanter, laisserait sous-entendre qu'il y aurait un degré de déperdition par rapport à un moment au cours duquel elle était pleinement vivante. Et par conséquent elle serait impuissante à se réaliser en tant qu'itérations nouvelles, à se réinventer, condamnée à ressasser le passé, piégée par une origine inachevée. Ne faudrait-il pas nous efforcer de suivre une autre conception du spectre ?

Dans un article republié au sein du *reader*, le chercheur en littérature comparée Colin Davis met en relief la distinction entre deux modèles d'hantologie. Le premier nous provient du travail de Nicholas Abraham et Maria Torok. Dans *L'Écorce et le noyau* paru en 1973, les psychanalystes se focalisent sur les traumas inconscients qui se transmettent d'une génération à une autre. Selon leur hypothèse, le *fantôme* est un travail de l'inconscient qui n'a jamais été conscientisé, c'est un secret transgénérationnel, un deuil impossible ou encore l'incorporation secrète du vécu d'un autre¹⁵²⁴. Dans cette perspective, « ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres¹⁵²⁵ ». Comme le rappelle Davis, même si Derrida participa à la reconnaissance du travail d'Abraham et Torok, le *spectre* – et non plus le *fantôme* – tient pour lui davantage de la figure déconstructive qui échappe aux catégories du savoir :

« *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas : non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir¹⁵²⁶ ».

Le spectre est *quelque chose* que l'on n'arrive pas à déterminer, une chose « invisible entre ses apparitions¹⁵²⁷ », c'est « la visibilité furtive et insaisissable de l'invisible ou une invisibilité d'un X visible¹⁵²⁸ ». L'hantologie de Derrida, contrairement à celle de Abraham et Torok, ne relève pas du secret invouable qu'il faudrait reconnaître, ni même du sens enfoui à extraire, elle « désynchronise¹⁵²⁹ », et « nous rappelle à l'anachronie¹⁵³⁰ ». En somme, nous pourrions dire qu'elle tient

¹⁵²⁴ Nicolas Abraham, Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, (1978), 1987.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 427.

¹⁵²⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵³⁰ *Ibid.*

d'une *non-ontologie* car le spectre inquiète jusqu'à nos modèles d'analyse et de production du savoir. En tant que concept déconstructiviste, elle relève d'une question épistémologique. Davis résume ainsi la relation complexe que l'hantologie derridienne entretient avec le temps :

« Pour Derrida, le secret du fantôme n'est pas une énigme à résoudre ; c'est l'ouverture structurelle ou l'adresse faite au vivant par les voix du passé ou bien des possibilités non encore formulées de l'avenir. Le secret n'est pas indicible parce qu'il est tabou, mais parce qu'il ne peut pas (encore) être articulé dans les langages dont nous disposons¹⁵³¹ ».

Selon ce modèle hantologique, le spectre échappe à toute entreprise de catégorisation, il ne peut être circonscrit à un objet de savoir. Il n'est pas articulable, ni en termes de linguistique, ni même en termes visuels. Il échappe à la fois au langage, à la vision et au savoir, notamment parce qu'il manifeste une ambiguïté temporelle, c'est une voix du passé qui porte simultanément des potentialités non identifiées comme telles. Davis insiste sur la distinction avec le modèle d'Abraham et Torok, l'ambivalence du spectre pour Derrida ne peut pas être soldée. Elle ne se résout pas et donc ne s'*exorcise* pas¹⁵³². Elle n'a pas de finalité, non pas dans le sens de Parreno d'une tâche inachevée que nous devrions conclure, mais plutôt en considérant qu'elle n'a pas de but prédéterminé. Pour Davis, le spectre derridien est une « figure d'altérité absolue (existant à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de nous) qui (...) ne doit pas être assimilé ou nié (exorcisé), mais *avec* lequel il faut vivre, dans une relation ouverte et accueillante¹⁵³³ ». Cette conception du spectre correspond aux spécificités de l'image latente telle qu'elle a été développée jusqu'à présent. Comme le spectre, l'image latente est irréductible, elle subsiste entre une rémanence du passé et des potentiels indistincts. Pourtant, s'il est concevable qu'une image passée puisse survivre d'une culture à une autre, est-il possible qu'une image non encore advenue vienne nous hanter ? Si le titre de *No Ghost Just a Shell* se formule comme une réponse au titre du manga de Masamune Shirow *Ghost in the Shell*, c'est pour nier à l'image latente sa puissance spectrale. Le « *ghost* », dans la logique propre à l'univers cyberpunk du manga, est présenté comme la conscience humaine permettant de différencier une machine d'un être humain. Il s'agit d'un prolongement assumé de la philosophie matérialiste d'Arthur Koestler développée dans *The Ghost in the Machine* – qui s'inspire lui-même du travail du philosophe Gilbert Ryle – défendant l'hypothèse selon laquelle l'esprit n'est pas une essence indépendante du corps mais bien un trait neurobiologique qui fait partie d'un système organique tout en étant également indépendant, à la fois un tout et une partie¹⁵³⁴. Le titre de l'œuvre initiée par Huyghe

¹⁵³¹ « For Derrida, the ghost's secret is not a puzzle to be solved; it is the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future. The secret is not unspeakable because it is taboo, but because it cannot not (yet) be articulated in the languages available to us ».

Colin Davis, « *État présent: Hauntology, Spectres and Phantoms* », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, op. cit., trad. de l'anglais par l'auteur, p. 58.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 33.

¹⁵³³ « *What is at stake, ultimately, is the specter as a figure of absolute alterity (existing both outside and within us) that should (...) not be assimilated or negated (exorcized), but lived with, in an open, welcoming relationality* ».

Ibid.

¹⁵³⁴ Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine*, Hutchinson, 1967.

et Parreno sous-entend que l'image d'Ann Lee n'est qu'un objet inanimé dépendant de tiers humains pour être mis en mouvement, ce qui semble entrer en contradiction avec la conception des images comme autant d'acteurs dans le monde¹⁵³⁵. Pourtant, les enjeux soulevés par le projet concernent bien la manière dont les devenir d'une image sont potentialisés, orientés, rendus possibles et induits par une politique visuelle qui n'est pas neutre, comme cela a été développé en Partie II. Qui plus est, les figures et métaphores fantômes traversent plus largement l'œuvre ainsi que les réflexions de Parreno. Il déclare par exemple à propos de son exposition monographique *Anywhere, Anywhere Out of the World* prenant place au Palais de Tokyo en 2013 :

« On pourrait dire qu'il s'agit d'une étude de mon travail sans mes œuvres, ce qui signifie qu'il n'y a pas beaucoup de mes œuvres exposées, mais qu'il y a beaucoup de rituels que j'utilise couramment. Et bien sûr, l'un de ces rituels est la façon dont les choses apparaissent et disparaissent – ce qui est la définition précise d'un fantôme¹⁵³⁶ ».

Son intérêt pour la figure du fantôme et le phénomène de la hantise me permettra en premier lieu d'interroger les limites de leur emploi dans un contexte artistique et rhétorique, avant d'analyser ce qu'ils performant, pour ensuite risquer la théorie de l'image latente à la lumière d'une épistémologie de la spectralité.

III.1.a. *Birthday Zoe* : le fantôme des possibles

Parmi les pièces de Philippe Parreno, il en est une qui, de prime abord, ne concerne pas notre sujet mais permettra malgré tout de penser l'image latente en termes de spectralité, notamment parce qu'elle condense une grande partie des interrogations émises auparavant. En 1996, Parreno réalise *Birthday Zoe (Summer 2004)* ↪Fig 150-160, un film vidéo qui anticipe l'anniversaire des vingt ans de Zoe, une jeune fille alors âgée de douze ans, entrecoupé de séquences d'authentiques films de famille – des matins de Noël et d'autres anniversaires, en somme les incontournables du genre. Le film débute sur un plan en extérieur, dans une cour. Bien que le gâteau soit encore intact, la fête d'anniversaire semble terminée comme en témoigne l'état de la table. À l'intérieur de la maison, le salon vide de 2004 laisse place à une série de séquences de Zoe ouvrant ses cadeaux de Noël à différentes époques, dans le passé ↪Fig 151, 153. Le rythme des coupes dans le montage s'accélère et aboutit sur une différente Zoe, interprétée par une actrice plus âgée ↪Fig 154-156, qui refuse de souffler les bougies de son vingtième anniversaire malgré la mise en garde de sa mère : si elle ne se plie pas à ce rituel, elle sera piégée dans cette temporalité. C'est alors que le montage nous renvoie

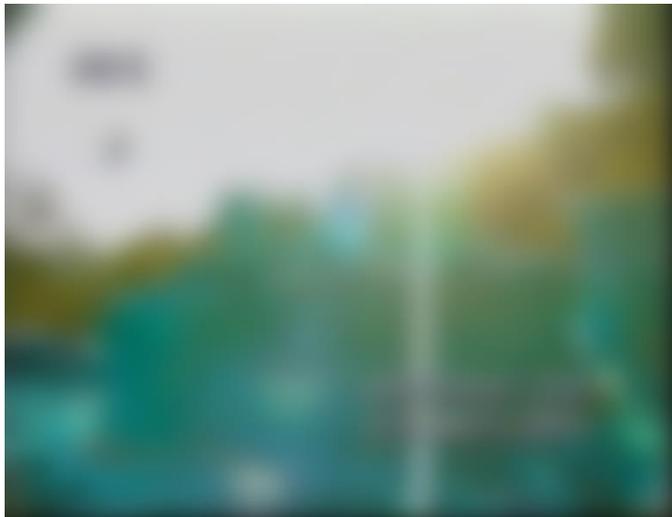
¹⁵³⁵ « (...) Philippe [Parreno] soutient que les images possèdent aussi une personnalité. Les images sont des acteurs du monde ».

« (...) Philippe [Parreno] maintains that images have personhood too. Images are actors in the world ». Zoe Stillpass, « Remembrance of Things to Come », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 32.

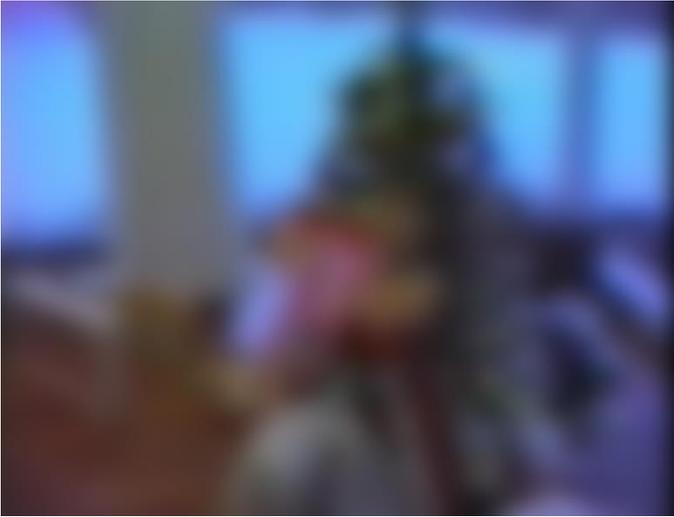
¹⁵³⁶ « You could say it is a survey of my work without my works, meaning that there are not a lot of my works on display, but there are a lot of the rituals I commonly use. And of course one of the rituals is the way things appear and disappear – which is the precise definition of a ghost ».

Philippe Parreno, *Anywhere, Anywhere Out of the World*, Walther König, Cologne, 2014, trad. de l'anglais par l'auteur, p. 46.

aux précédents anniversaires de Zoe, systématiquement incapable de souffler ses bougies →Fig 159. Après un fondu au blanc, nous revoilà en 2004, la table est baignée dans le crépuscule et éclairée par des lucioles →Fig 160.



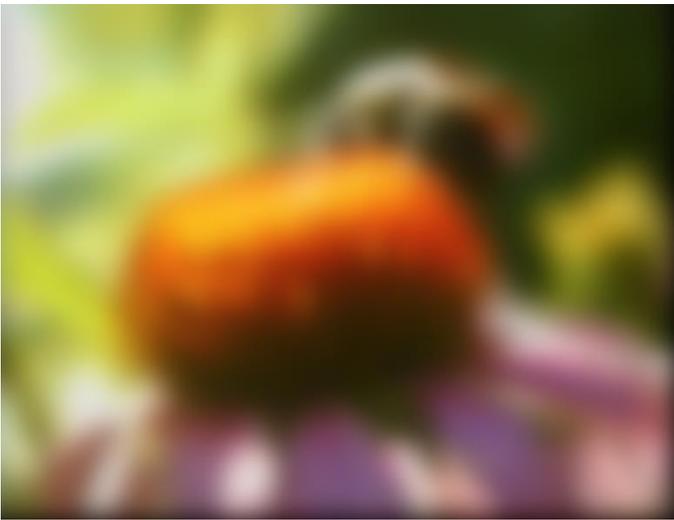
→Figure 150



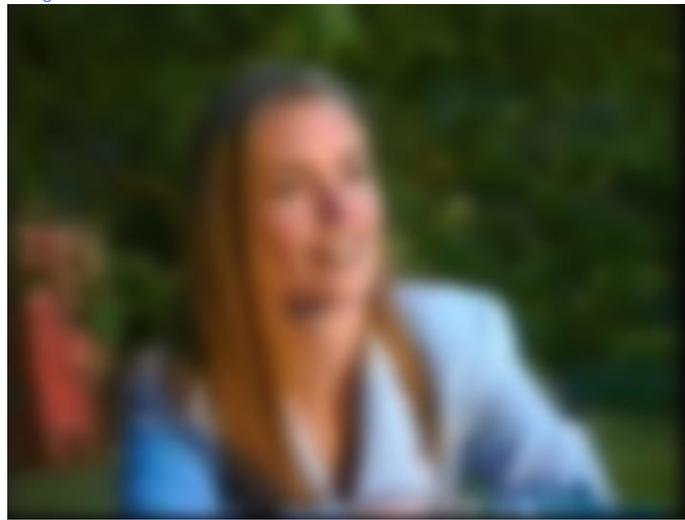
↳Figure 151



↳Figure 154



↳Figure 152



↳Figure 155



↳Figure 153



↳Figure 156



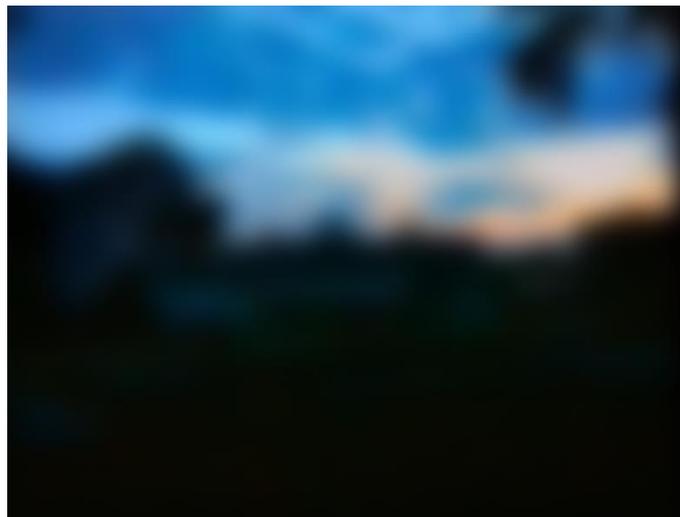
↳Figure 157



↳Figure 158



↳Figure 159



↳Figures 150-160 Philippe Parreno, *Birthday Zoe (Summer 2004)*, 1996
Série de photogrammes, vidéo, couleur, son, 4 min

Cette vidéo se conforme aux thématiques chères à l'artiste : la fictionnalisation du réel, le champ relationnel, les pratiques collaboratives, la narration ouverte, l'organisation du temps social autour de marqueurs temporels (anniversaires, noëls, jours fériés...), la valeur du temps dans l'expérience esthétique, l'indétermination des identités, l'autonomie des personnages de fiction, le télescopage du passé, du présent et du futur, ou encore Pier Paolo Pasolini et son témoignage de la disparition des lucioles en Italie durant les années 1960. Le dispositif de création mis en place pour *Birthday Zoe (Summer 2004)* confronte différents types d'images. Il conjugue non seulement des images vernaculaires à des mises en scène visuelles élaborées par un artiste professionnel, mais également ce que chacune de ces images recèle de latent avec leurs embranchements possibles. Parreno fait dialoguer sur le même niveau *ce qui a été* et *ce qui pourrait être*, inquiétant chaque registre par les puissances spectrales de l'autre, actualisant aussi bien ce qui germe du passé que de l'anticipation. Les temporalités de ces images « *s'interspectralisent*¹⁵³⁷ », dans le sens où elles se hantent mutuellement comme l'énonce le philosophe chilien Adolfo Vera lorsqu'il analyse les modes de temporalité propres à la revenance et à la hantise derridiennes :

« Revenance et hantise sont le moyen par lequel la spectralité écrase le présent et toute manifestation de la "présence". Cela implique que nous ne pouvons plus être des contemporains dans le sens de la co-présence, mais seulement dans l'anachronisme et la simultanité des temporalités divergentes qui *s'interspectralisent* justement parce qu'elles se "hantent" mutuellement, en se trouvant en plus dans l'obligation d'assumer la revenance des disparus et des vaincus (...)»¹⁵³⁸.

Mais la teneur spectrale propre à la syntaxe de la vidéo ne se cantonne pas à une hantise interne et diégétique. Il faut aussi reconnaître aux spectres ainsi convoqués une capacité à passer outre le territoire délimité de leur invocation première. C'est d'ailleurs ce que souligne la principale concernée, Zoe Stillpass (la fameuse Zoe), dans plusieurs textes qu'elle rédige à propos du travail de l'artiste, notamment à l'occasion de « Anywhen » – une exposition monographique de l'artiste commanditée par Hyundai Motor pour la Turbine Hall de la Tate Modern – où elle établit un rapprochement entre l'image d'Ann Lee et l'image de Zoe : « Tout comme Annlee, ce personnage [Zoe] est revenu hanter l'artiste une fois de plus¹⁵³⁹ ». Or, dans une perspective immédiate de l'agentivité des images, il est possible d'envisager que cette hantise ne touche pas seulement l'artiste. En effet, pareille approche appelle également une analyse de l'implication sociale de l'œuvre.

Pour ce faire, il est nécessaire de recontextualiser la création du projet, et plus largement l'implication de son sujet principal. Zoe Stillpass est une critique d'art, docteure en histoire et théorie de l'art, enseignante, et aujourd'hui curatrice et chargée de recherche au Centre Pompidou Metz. D'origine américaine, elle s'installe à Paris en 2007. Fille d'un collectionneur d'art contemporain, Andy Stillpass, elle

¹⁵³⁷ Adolfo Vera, « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », *Appareil*, [en ligne], n° 14, 2014, publié le 12/12/2014, consulté le 26/11/2023. URL : <http://journals.openedition.org>

¹⁵³⁸ *Ibid.*

¹⁵³⁹ « *Just like Annlee, this character has returned to haunt the artist once again* ». Zoe Stillpass, *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 57.

grandit entourée d'œuvres d'art dans la maison familiale d'Indian Hill, une banlieue de Cincinnati. Issue d'une famille aisée, elle voyage beaucoup durant son enfance qui, comme son adolescence, fait l'objet d'une documentation photographique importante, en particulier de la part de ses parents. Le projet de publication *Living & Loving: No 2. The Biography of Zoe Stillpass* réalisé par l'artiste suédo-américaine Aleksandra Mir et commissionné par Polly Staple en 2004 – soit la même année durant laquelle le film de Parreno est censé prendre place – témoigne de cette documentation visuelle fournie → Fig 161-164. Dans la logique de sa démarche collaborative aux méthodes parfois qualifiées d'anthropologiques, l'artiste décide de se rendre à Cincinnati afin de rencontrer Andy et Karen Stillpass. Son but est de dresser avec eux une biographie « *unauthorized* » (« non autorisée ») – comme l'indique le sous-titre de la publication – de leur fille. Connue pour valoriser le travail de terrain, d'archivage rigoureux et d'histoire orale, Mir décide d'exclure volontairement Zoe Stillpass de la discussion. Elle effectue des entretiens avec les figures parentales, créant ainsi « un fantôme de rêves et de désirs parentaux, mêlés à la création factuelle de leur fille et aux circonstances de sa vie¹⁵⁴⁰ », comme pour mieux révéler les forces invisibles qui ont façonné Zoe Stillpass. L'entretien avec la mère témoigne entre autres d'un intérêt maternel pour les déguisements et les mises en scènes. Il arrive qu'elle coordonne les tenues de sa fille avec les siennes ou avec celles de leur chien, Frannie. Les échanges avec les parents gravitent autour de la naissance de Zoe, de photographies de famille (le nourrisson prématuré à l'hôpital, des vacances à l'étranger, des séances de déguisement, l'album de fin d'année du lycée...), d'anecdotes ou encore de la collection d'œuvres que la famille possède et expose à la fois autour et à l'intérieur de leur propriété. Cette collection se compose notamment de portraits de famille commandés par le père. On y dénombre des pièces de Dominique Gonzalez-Foerster, Felix Gonzalez-Torres, Rirkrit Tiravanija, Karen Kilimnik, Maurizio Cattelan, Gary Liebowitz, Peter Nagy et bien entendu Philippe Parreno. Chacune de ces œuvres est perçue comme un membre à part entière de la famille, et tout le monde, y compris Zoe, participe aux discussions autour des acquisitions et des commandes. Naturellement, de nombreux artistes passent par Indian Hill. De fait, Zoe Stillpass côtoie très tôt la scène de l'art contemporain à laquelle appartient Parreno. Naît prématurément, Zoe Stillpass passe ses premiers mois en service de néonatalogie à l'hôpital. Afin de l'acclimater dès son plus jeune âge à l'art, son père colle la carte postale d'un tableau de Picasso sur son incubateur. Plus tard, il l'emmène dans les musées, centres d'art et galeries alors qu'elle pose parallèlement pour sa mère dans la peau de différents personnages (Cléopâtre, un ange, la Jane de Tarzan, Marilyn Monroe, Michelle Pfeiffer dans *Scarface*, etc.). À dix ans, elle achète avec ses économies un portrait de Kurt Cobain, une peinture d'Elizabeth Peyton. Durant son enfance, elle pose aussi pour un « *glamour shot* » (photo glamour) lors d'une sortie au *mall* avec sa mère. Le cliché résultant de cette pratique – fortement répandue à l'époque aux États-Unis – est étrangement sélectionné pour la couverture de la publication. Par ce choix, Mir renforce la dimension sulfureuse suggérée par le sous-titre appliqué comme un tampon sur la couverture. Il est même difficile de ne pas y voir un clin d'œil aux photos controversées de Brooke Shields puisqu'elles sont également prises à la demande de la mère. En affichant de la sorte une photo de *femme-*

¹⁵⁴⁰ « *creating a phantom of parental dreams and desires, mixed with the factual creation of their daughter and the circumstances of her life* ».

Aleksandra Mir, *Living & Loving: No 2. The Biography of Zoe Stillpass*, Londres, Frieze Art Fair, 2004, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, cf. quatrième de couverture.

enfant pour représenter le sujet de sa biographie, Mir oriente notre lecture des témoignages parentaux et renforce l'impression d'un effet Pygmalion. Zoe Stillpass grandit donc dans une relation étroite à l'art et plus généralement aux images. La rencontre avec Parreno se fait dans ce contexte. Lorsque le père lui commande une œuvre d'art sous la forme d'un portrait de famille, l'artiste connaît déjà les autres œuvres qui *habitent* cette maison. Il se rend à Indian Hill et choisit de travailler à partir des vidéos réalisées par la famille pendant douze ans. Il les emporte en France pour préparer le projet, avant de revenir et de débiter le tournage. Tout porte à croire que l'éducation, l'origine sociale et les expériences de Zoe Stillpass la conduisent à emprunter la carrière professionnelle qu'elle poursuit aujourd'hui. Avant de devenir docteure et curatrice, elle a été assistante de Parreno, elle a traduit certains de ses textes en anglais et a même collaboré avec lui sur des publications. Les recherches qu'elle mène traitent d'enjeux qui trouvent directement un écho dans le travail de l'artiste : le décentrement de l'humain dans une vision non-anthropocentrique, l'agentivité des entités non-humaines et les pratiques artistiques de la fin du XX^e siècle. Toutefois, il serait insuffisant de démêler et d'expliquer les interrelations entre le projet artistique et Zoe Stillpass par ces déterminations structurelles.

Dans le cadre de son travail de recherche, Zoe Stillpass a eu l'opportunité de s'exprimer à plusieurs reprises sur son expérience de *Birthday Zoe* (*Summer 2004*). D'abord, dans un article intitulé « Philippe Parreno: Back to her Future » publié dans la revue *Parkett* en 2009 puis dans l'essai « Remembrance of Things to Come » qui ouvre la publication de 2017 réalisée à l'occasion de l'exposition « Anywhen » à la Tate Modern et qu'elle écrit depuis la perspective de sa relation avec l'artiste également considéré comme un ami – il est appelé par son prénom dans le texte –, articulant à la fois son enfance, son travail d'assistante et sa propre recherche. Si le premier texte se présente comme un renversement du rapport auteur/sujet¹⁵⁴¹ – Zoe Stillpass s'empare de la vidéo comme du sujet de son essai –, le second utilise la vidéo comme point de départ et d'arrivée d'un texte traitant davantage du parcours et de la carrière artistique de Parreno¹⁵⁴². D'une certaine manière, elle rééquilibre le rapport hiérarchique instigué par le projet artistique. Et pour cela, elle emprunte une logique similaire à celle de la démarche artistique de Parreno. Malgré l'intérêt de ce dernier pour des pratiques collaboratives et décentrées de l'autorité canonique de l'artiste, force est de constater que Zoe Stillpass est traitée avec beaucoup d'ambivalence dans le projet, tantôt une actrice pouvant s'exprimer, tantôt un personnage dont les possibles sont

¹⁵⁴¹ Elle écrit : « À l'âge de douze ans, j'ai été le sujet de cette vidéo de Philippe Parreno. Des années plus tard, le film est le sujet de mon essai. Un reflet dans un miroir ne peut se produire que dans une dimension de moins que son sujet ».

« *As a twelve year old, I was the subject of this video by Philippe Parreno. Now years later, the movie is the subject of my essay. A mirror reflection can occur only in one dimension less than its subject* ». Zoe Stillpass, « Philippe Parreno: Back to her future », *Parkett*, n° 86, 2009, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 156.

¹⁵⁴² Le début de son essai insiste sur le temps qui s'est écoulé et le renversement qu'elle opère : « Cette année marque le vingtième anniversaire de la fête factice du vingtième anniversaire de Zoé, et cette année, j'écris ce texte à son sujet [Philippe Parreno]. En conséquence, ma relation à son œuvre s'est inversée. Philippe va maintenant devenir le protagoniste de mon histoire ».

« *This year marks the twentieth anniversary of Zoe's factitious twentieth birthday party, and this year I am writing this text about him. Accordingly, my relation to his work has turned inside out. Philippe will now become the protagonist in my story* ».

Zoe Stillpass, « Remembrance of Things to Come », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 20.

administrés par des tiers autres qu'elle-même. Pour le comprendre, il suffit de consulter les entretiens avec les parents publiés dans *Living & Loving*. Ceux-ci offrent une perspective décalée par rapport au discours maîtrisé de l'artiste, et plus particulièrement ce qui est présenté comme une simple anecdote par le père. Avant de tourner la scène de l'anniversaire, Parreno propose à Andy, Karen et Zoe de déterminer eux-mêmes les actrices et les acteurs qui interpréteront leurs rôles pour ce segment situé dans le futur. Karen choisit une amie, Andy son cousin et Zoe une actrice inconnue de la famille jusqu'alors. En effet, Andy Stillpass explique à Aleksandra Mir qu'il rencontre avec Philippe Parreno une « très jolie fille jouant au billard¹⁵⁴³ » à The Loft, un bar de la petite ville où la famille a pris l'habitude d'amener les artistes de passage. Coïncidence, elle est actrice. Et sans entrer davantage dans les détails, Andy raconte que c'est Zoe elle-même qui lui demande de jouer son futur moi. Il poursuit en précisant : « Toutes les filles du coin détestaient cette actrice qui jouait Zoe parce qu'elle est d'un certain type. Dominique [Gonzalez-Foerster] a vu Zoe juste après le tournage du film et lui a dit : "Zoe, si tu es comme ça en 2004, je ne veux plus rien avoir à faire avec toi"¹⁵⁴⁴ ». Il est alors tentant d'analyser cette œuvre depuis un prisme de lecture semblable aux critiques féministes formulées à l'encontre de *No Ghost Just a Shell* : l'image de cette jeune fille devient l'objet d'échanges organisés par un regard masculin. Effectivement, dans le contexte de ce projet, il semble que Zoe Stillpass soit continuellement prise dans l'économie des désirs et de la spéculation d'autrui, tout particulièrement Philippe Parreno et Andy Stillpass. Comme dans le cas d'Ann Lee, j'ai en conséquence décidé d'interroger un agent ayant pris part au réseau tissé par le projet, en l'occurrence Zoe Stillpass, afin de mettre à l'épreuve et d'enrichir l'analyse critique. Et si elle a pu s'exprimer à plusieurs occasions depuis le tournage, j'ai souhaité m'entretenir avec elle, vingt-sept ans après, afin de recueillir les réflexions d'un agent de premier plan dans le projet autant que l'expertise d'une chercheuse confirmée. Le temps a passé et mon échange avec Zoe Stillpass porte sur les conséquences de cette vidéo, depuis sa qualité d'image latente apprêtée par un tiers. En effet, comme elle-même l'affirme : « Ce portrait de Zoe appartient (...) à la mémoire virtuelle d'un passé qui comprend tout ce qui s'est déroulé et aurait pu se dérouler¹⁵⁴⁵ » ; et « Le film ne traite pas de l'identité fixe de Zoe. Il ne s'agit pas non plus d'un rite de passage. Il s'agit de son potentiel à changer, à devenir quelqu'un d'autre¹⁵⁴⁶ ». Selon elle, cette œuvre traite autant de ce qui aurait pu être que de ce qui pourrait advenir. L'image latente apparaît alors comme une « réminiscence des choses à venir », pour reprendre le titre du second essai de Zoe Stillpass. Si cette latence est suggérée dans le film par le montage anachronique et

¹⁵⁴³ « *this really pretty girl playing pool* ».

Andy Stillpass (propos recueillis par Aleksandra Mir), *Living & Loving: No 2. The Biography of Zoe Stillpass*, *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 22.

¹⁵⁴⁴ « *All the girls around here juste hated this actressy girl that played Zoe because she's a certain type. Dominique saw Zoe right after the movie was made and said, "Zoe if that's what you're like in 2004 I won't have anything to do with you"* ».

Ibid.

¹⁵⁴⁵ « *This portrait of Zoe (...) belongs to a virtual memory of a past that includes everything that happened and could have happened* ».

Zoe Stillpass, « Philippe Parreno: Back to her future », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 157.

¹⁵⁴⁶ « *The movie is not about the fixed identity of Zoe. And it's clearly not about any rite of passage. It's about her potential to change, to become someone else* ».

Ibid.

non-linéaire de séquences passées et de séquences futures fictionnelles, il faut rappeler qu'elle ne concerne pas ici un personnage de fiction (tel Ann Lee) ni encore des interprètes incarnant ce personnage (comme les performeuses d'Ann Lee) mais bien un individu dans toute sa complexité, appliqué à la construction continue de son identité. Malgré la porosité revendiquée par Parreno et Stillpass entre le réel et le fictionnel¹⁵⁴⁷, il faut aussi considérer le projet par la manière dont il médiatise la relation de Zoe Stillpass avec sa propre image dans un processus étendu d'individuation. Dans cette conjecture, il est intéressant de noter que Parreno partage une conception proprement latourienne des rapports humains/non-humains ainsi que du découpage sujet/objet, comme le synthétise Zoe Stillpass :

« Selon lui, les sujets et les objets n'ont pas d'identités fixes et prédéterminées. Ils existent tous deux dans un réseau hétérogène d'acteurs composé d'humains et de non-humains qui assument des rôles en constante évolution en tant que "quasi-sujets" ou "quasi-objets"¹⁵⁴⁸ ».

Zoe Stillpass affirme lors de l'entretien que *Birthday Zoe (Summer 2004)* peut être considérée comme un quasi-sujet ou un quasi-objet, symétriquement à sa propre personne lorsqu'elle est prise dans « le contexte formé par la constellation d'autres quasi-sujets et quasi-objets qui sont autour¹⁵⁴⁹ », aucun des deux n'est complètement achevé. Pour autant, elle est à même de jauger la séparation entre sa propre personne et *Zoe*, le personnage du film. Elle n'a aucune difficulté à percevoir Zoe comme un personnage, une image ayant le statut de personne morale, au même titre qu'Ann Lee¹⁵⁵⁰. Et elle semble même n'avoir jamais éprouvé de difficulté dans cette expérience de dissociation. Bien qu'elle ne fût pas à même de comprendre les nuances des concepts théoriques incarnés dans les œuvres que ses parents collectionnaient, y compris *Birthday Zoe (Summer 2004)*, et qu'elle ait décidé de poursuivre des études en théorie de l'art ainsi qu'une carrière dans l'art contemporain afin de mieux les expliquer, elle était capable d'apprécier et de saisir l'ambiguïté de ces quasi-sujets ou quasi-objets, à un autre niveau, de l'ordre du savoir expérientiel¹⁵⁵¹. Dans l'entretien, elle confirme l'importance de cette œuvre dans sa vie, et plus largement l'importance de son processus de création et de la rencontre avec Philippe Parreno¹⁵⁵². Après s'être installée à Paris en 2007 pour mener un Master à l'EHESS, elle devient l'assistante de l'artiste et partage avec lui de nombreuses lectures et idées au cours de discussions qui participent à sa formation. Au point peut-être de rejoindre aujourd'hui les mêmes positions

¹⁵⁴⁷ « J'ai – ou devrais-je dire nous ? – appris de Philippe qu'il n'y a pas de division entre la fiction et la réalité. En effet, il insiste sur le fait que le fictif est réel ».

« (...) I – or should I say we? – have learned from Philippe that there is no division between fiction and reality. Indeed, he insists that the fictional is real ».

Zoe Stillpass, « Remembrance of Things to Come », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur, p. 19.

¹⁵⁴⁸ « According to him, subjects and objects do not have fixed, predetermined identities. Both exist in a heterogeneous network of actors composed of humans and nonhumans taking on constantly shifting roles as either "quasi-subjects" or "quasi-objects" ».

Zoe Stillpass, « Desiring Machines: The Exhibition as Automaton in Philippe Parreno's Work », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur.

¹⁵⁴⁹ *Infra*, p. 511.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁵² *Ibid.*

intellectuelles et épistémologiques que Parreno.

À ce titre, sa conception de l'image est intéressante à relever. Elle partage la définition du sociologue français Michel Maffesoli : l'image est quelque chose qui relie¹⁵⁵³. Et comme W.J.T. Mitchell – dont elle a suivi les cours –, elle insiste sur sa puissance d'action¹⁵⁵⁴. Cette acception correspond aux écrits de Parreno pour qui l'image peut être pensée « comme ensemble, c'est-à-dire comme un temps social¹⁵⁵⁵ ». L'image fait donc partie d'une dynamique plus large, elle peut prendre part, tel un intercesseur, à nos relations mais aussi les accueillir. Cette approche est similaire à l'immédiatité des images éprouvée jusqu'à présent dans cette recherche. C'est donc naturellement que la question du sujet humain se pose. *Birthday Zoe (Summer 2004)*, en tant qu'image¹⁵⁵⁶, a opéré une liaison entre différents quasi-sujets : Zoe Stillpass, ses parents, les acteurs, Philippe Parreno, les films de famille et même jusqu'au pâtissier contacté pour cuisiner le gâteau turquoise. C'est pourquoi il est nécessaire de recueillir et d'inclure la manière dont Zoe Stillpass rend compte de son expérience, comment elle l'inscrit dans un récit subjectif cohérent autant artistique que professionnel et personnel. Certains chercheurs, comme la psychologue Claude Revault d'Allonnes ou les sociologues Vincent de Gaulejac et François Dubet, s'inscrivent contre une sociologie dite "classique" qui n'inclut pas la subjectivité des sujets étudiés. Ils cherchent à réhabiliter le sujet dans la sociologie contemporaine. À cette fin, de Gaulejac développe une sociologie clinique qui se situe « au cœur de[s] contradictions entre l'analyse et l'expérience, entre l'objectivité et la subjectivité en évitant les deux écueils du vécu sans concept et du concept sans vie¹⁵⁵⁷ ». Et Dubet, en s'appuyant sur de Gaulejac, propose une sociologie de l'expérience « dont l'objet est "la capacité des acteurs de construire leur expérience et de lui conférer une cohérence. L'hétérogénéité des logiques de l'action implique un travail de l'acteur dans la construction de son expérience... C'est dans ce travail lui-même que se forme l'activité du sujet"¹⁵⁵⁸ ». Je ne prétends pas ici restreindre le processus artistique ou l'expérience esthétique à une grille de lecture exclusivement sociologique. Si mon objectif n'est pas d'emprunter la voie d'une sociologie de l'art ni d'une sociologie des images, il semblerait que l'approche immédiate des images puisse bénéficier de cette disposition de la sociologie contemporaine pour une reconsidération des « sujets qui parlent¹⁵⁵⁹ ». Les spectres appelés par *Birthday Zoe (Summer 2004)* puisent dans le vécu de Zoe Stillpass et réciproquement celle-ci a dû composer avec eux, dans un rapport de sujet à sujet – ou de quasi-sujet à quasi-sujet. En tant qu'individu, Zoe Stillpass est produite par une histoire, dont cette œuvre, tout comme les films maison tournés par ses parents, font partie, toutefois elle est aussi capable d'intervenir sur cette histoire. Comment alors approcher la latence dans laquelle puisent les puissances spectrales mobilisées par *Birthday Zoe (Summer 2004)*, tour à tour œuvre d'art,

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵⁵ Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵⁵⁶ Zoe Stillpass ne fait pas distinction entre l'image et l'œuvre d'art.

¹⁵⁵⁷ Vincent de Gaulejac, *op. cit.*

¹⁵⁵⁸ François Dubet, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994. Cité par : Vincent de Gaulejac, « Entre l'individu et le sujet, il y a toute une histoire... Pour une approche socio-clinique des récits de vie », *Les Politiques Sociales*, [en ligne], vol. 1-2, n° 1, 2013, p. 108-120, publié le 12/04/2021, consulté le 05/12/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-politiques-sociales-2013-1-page-108.htm?contenu=article>

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*

image, quasi-sujet ? Avant tout, une distinction entre *survivance* et *hantise* doit être appliquée. Pour Zoe Stillpass, les œuvres de Parreno, et même toute image, nous hantent grâce à un principe de revenance¹⁵⁶⁰. Pour cela, elles doivent au préalable disparaître. La notion de survivance est inappropriée car elle témoigne d'un vestige du passé, elle caractérise ce qui subsiste de quelque chose de disparu ou d'un ancien état. Il y a donc dans la survivance une forme de persistance, même infime, alors que la hantise a lieu par une rupture de continuité. La chose doit d'abord disparaître pour pouvoir réapparaître. Et sa réapparition marque systématiquement une différence¹⁵⁶¹. C'est même cela qui rend possible l'émergence de nouvelles formes selon Zoe Stillpass¹⁵⁶². Mais l'œuvre ne hante pas seulement par ses multiples réapparitions orchestrées par son auteur, c'est-à-dire dans un contexte artistique contrôlé. Le concept d'agentivité nous demande d'accepter qu'un élément non-humain puisse revenir par lui-même ou plutôt par son réseau, par son immédiatité. Le simple fait de poser des questions à Zoe Stillepass sur le film entraîne certainement une forme de revenance de ce dernier. Il réapparaît au fil de la discussion, recomposé par des souvenirs, des expériences remémorées, des idées échangées, des détails visualisés, bref dans une forme d'intersubjectivité. Mais qu'en est-il du traitement de l'image latente par ce film ? Afin d'évacuer toute analyse psychologique simpliste, constatons avant tout que Zoe Stillpass n'est pas devenue la Zoe du film, celle que redoutait Dominique Gonzalez-Foerster. *Birthday Zoe (Summer 2004)* ne donne pas à voir une quelconque spéculation sur une future Zoe, sa latence semble plutôt constituée d'un amalgame de désirs, de non-dits, d'histoires, de relations et d'espérances. Ces derniers se cristallisent dans l'œuvre ou sont charriés par elle, invisibles, sourds, en soubassements. Pêle-mêle, c'est par exemple l'image que des parents se font de leur fille qui se heurte au besoin de conserver une trace du temps à travers les films de famille, mais également à la rencontre fortuite de deux hommes avec une jeune actrice dans un bar ou encore aux espoirs d'une petite fille qui a grandi entourée d'artistes. Bien que l'expérience de la conception du film ait été plaisante et enrichissante pour Zoe Stillpass, cette dernière affirme que le film l'a influencé à bien des égards¹⁵⁶³. Il semble qu'il y ait dans cette œuvre un *dépôt* de latence composé de plusieurs strates, de fantômes en puissance qui peuvent être saisis, activés, convoqués ou encore réalisés dans un jeu combinatoire avec d'autres éléments, ou bien encore laissés à l'état larvaire, dans l'attente d'une prochaine apparition.

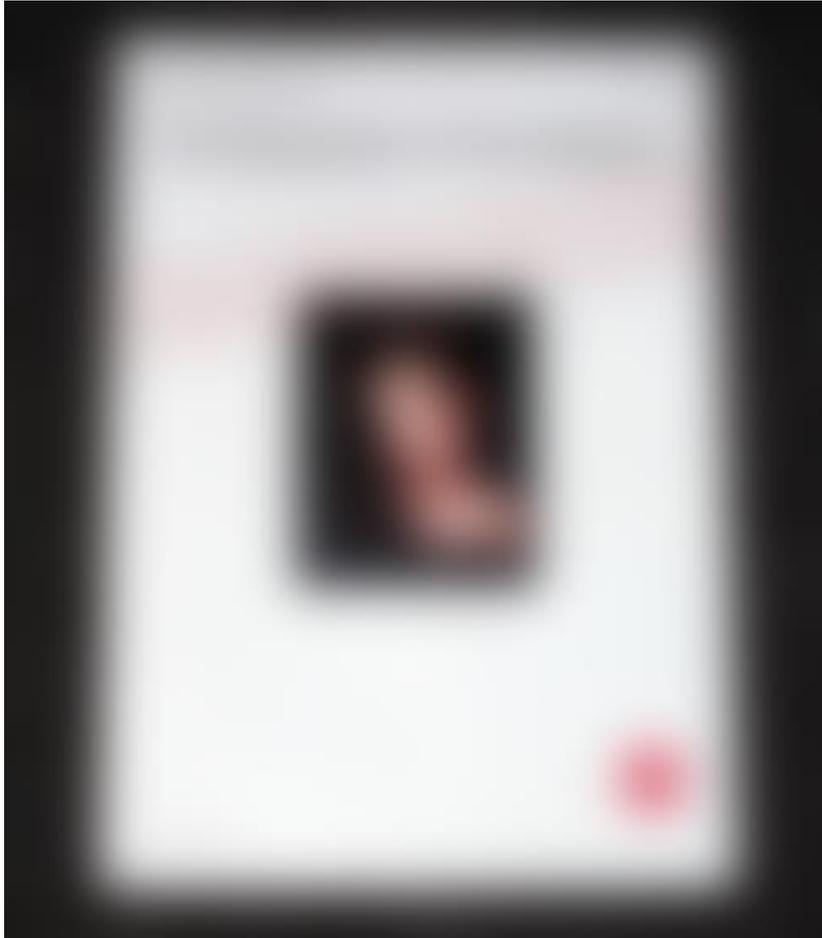
¹⁵⁶⁰ *Infra*, p. 512.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 9-10.

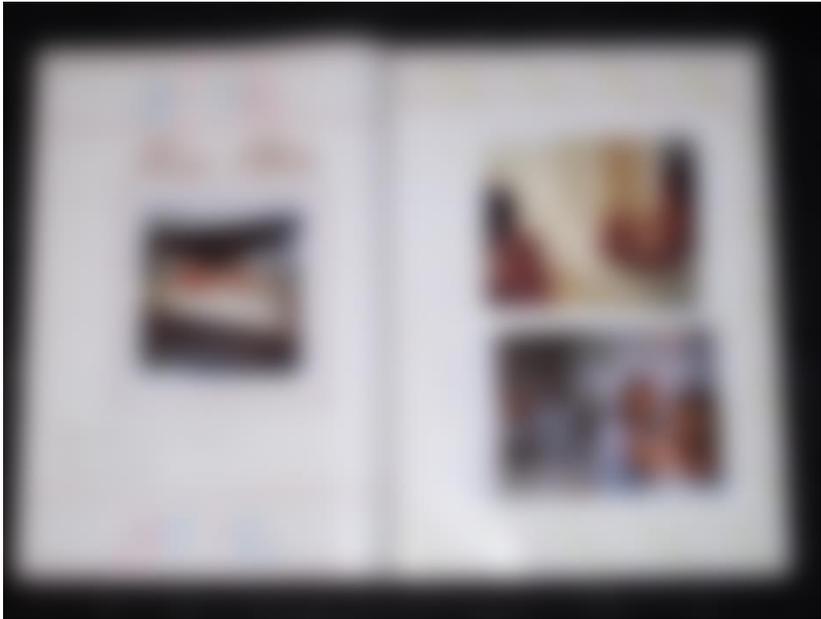
¹⁵⁶² « L'avenir nécessite une rupture avec ce qui a vécu dans le présent et le passé. Les nouvelles formes n'émergent pas dans un processus continu. Les lumières doivent pour cela s'allumer et s'éteindre ». « *The future necessitates a rupture with what has lived in both the present and the past. New forms do not emerge in a continuous process. Lights must flash on and flash off* ».

Zoe Stillpass, « Desiring Machines: The Exhibition as Automaton in Philippe Parreno's Work », *op. cit.*, trad. de l'anglais (américain) par l'auteur.

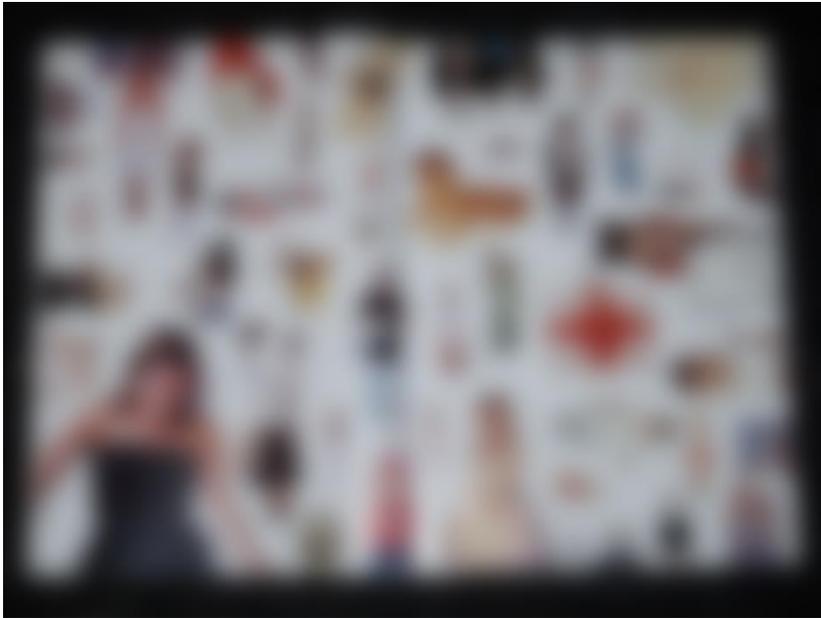
¹⁵⁶³ *Infra*, p. 512.



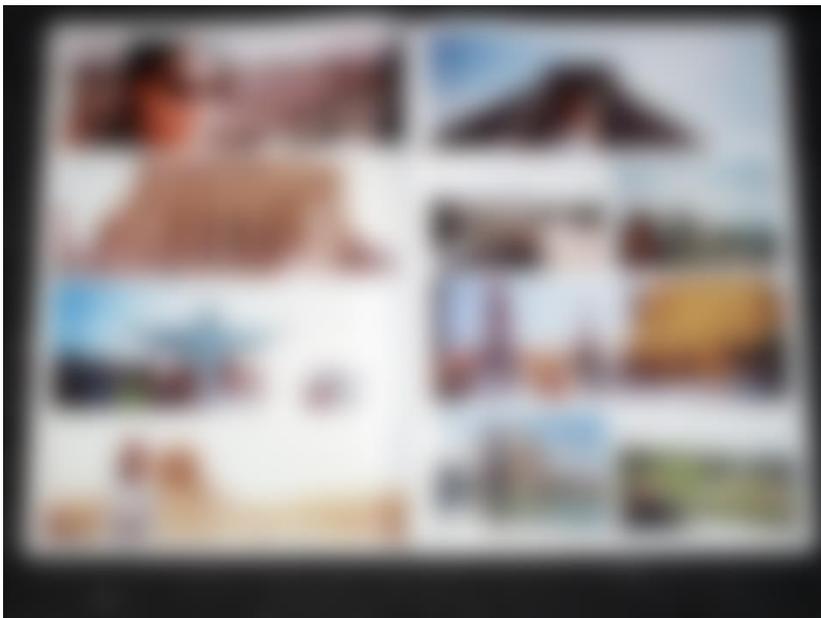
↳Figure 161



↳Figure 162



↳Figure 163



↳Figures 161-164 Aleksandra Mir, *Living & Loving: No 2. The Biography of Zoe Stillpass*, 2004
Publication, édition à 10 000 exemplaires, Londres, Frieze Art Fair

III.2. Pour une hantologie des images

III.2.a. La spectralité des images

Dans l'objectif de confronter l'hypothèse de l'image latente à une épistémologie spectrale, l'iconologie développée par Aby Warburg constitue certainement un premier palier à emprunter. D'abord parce qu'elle permet un déplacement de l'approche conventionnelle de l'histoire de l'art – et par extension des méthodes d'analyse des images –, mais aussi parce qu'elle met en relation des formes d'art dites académiques avec des matériaux visuels issus d'autres contextes. Elle est anachronique et dédisciplinaire par nature. Elle explore la circulation de motifs visuels selon les modalités de la transmission culturelle. Le principe de *survivance* (*Nachleben*) est en ce sens un outil précieux, une première impulsion dans ce projet épistémologique, bien qu'il soit à distinguer de la hantise, comme cela a été précisé précédemment. La survivance est selon Georges Didi-Huberman une forme dialectique, elle est ce qui survit dans une culture parce qu'elle est le plus refoulé, le plus éloigné, le plus mort mais également le plus mouvant, le plus proche, le plus vivant¹⁵⁶⁴. Cette notion met en exergue le substrat paradoxal et spectral des images, leur capacité à persister sous une forme ou une autre peut-être davantage que leur propension à revenir nous hanter. Néanmoins, celle-ci permettra tout de même d'initier une relecture du concept d'hantologie de Jacques Derrida en tant qu'hantologie des images. Il faut dire que l'état spectral se prête particulièrement bien à la théorie de l'image, notamment chez les auteurs qui la définissent par une conjugaison dialogique, entre présence et absence pour Hans Belting, concret et abstrait pour Gilbert Simondon, ou encore être et non-être pour Marie-José Mondzain. Certains, comme Jean-Christophe Bailly et Georges Didi-Huberman, emploient l'analogie du fantôme et le champ lexical de la hantise pour décrire la dynamique interne de l'image. Ces positions nous inciteraient même à penser que tout projet d'ontologie de l'image serait de nature hantologique. Avant de m'aventurer vers cet ordre général, je commencerai par reconfigurer les concepts de survivance et d'hantologie pour les expérimenter en tant qu'outils d'enquête pragmatique appliqués à certains phénomènes de circulation des images, tels que les mêmes et les images de stock. Pour ce faire, considérons un instant l'indétermination causale suivante : c'est parce que l'image est spectrale qu'elle circule, et dans le même temps c'est parce qu'elle circule que ses propriétés sont spectrales. A priori, il semble difficile de démêler ces hypothèses. Cela demande, comme cela a été fait jusqu'à présent, de bifurquer, de produire d'autres mises en relation, de nous aventurer sur le terrain de ces échanges plutôt que tenter de le cartographier depuis un point de vue surplombant avec pour mission de mieux le comprendre, et surtout de le rationaliser et de le quantifier. Dans *Spectres de Marx*, Derrida mesure toute l'impossibilité de compter, répertorier et classifier les fantômes : « L'ordre taxinomique devient trop facile, à la fois arbitraire et impossible : on ne peut ni classer ni compter le fantôme, il est le nombre même, il est en nombre, innombrable comme le nombre, on ne peut compter sur lui ou avec lui¹⁵⁶⁵ ». Dès que nous envisageons les images en tant que spectres, toute

¹⁵⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 154.

¹⁵⁶⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op. cit., p. 220.

entreprise d'étude reposant sur un inventaire détaillé de celles-ci semble inadéquate, même si les méthodes expérimentées s'emparent des problématiques d'organisation et de visualisation. En effet, un spectre est avant tout un « non-objet¹⁵⁶⁶ », un « présent non-présent¹⁵⁶⁷ », une « intangibilité tangible d'un corps propre sans chair¹⁵⁶⁸ », selon les formules de Derrida. Il s'inscrit dans une temporalité disjointe. Pour le philosophe, la spectralité se caractérise par un présent désarticulé, ce présent « passe, il séjourne, il séjourne dans ce passage transitoire (*Weille*), dans le va-et-vient, *entre* ce qui *va* et ce qui *vient*, au milieu de ce qui part et de ce qui arrive, à l'articulation entre ce qui s'absente et ce qui se présente¹⁵⁶⁹ ». Le mode d'apparition transitoire du revenant se prête donc difficilement aux moyens adoptés dans certains champs disciplinaires, tels que les humanités numériques par exemple. Cependant, il marque une similarité avec le régime de la survivance : spectre et survivant semblent se loger dans un espace liminal. Si l'un disparaît et apparaît par clignotements, l'autre persiste par sa ténuité, pourtant ils seraient peut-être appréhendables dans le même espace. Dans la Partie I, l'analogie du flux d'images a été reformulée sous l'expression latourienne de la cascade d'images, entre autres parce qu'elle permet de nous éloigner d'une conception de la circulation sous la forme d'une linéarité pour nous recentrer sur une organisation intertextuelle. Dans la cascade, les images entretiennent des relations étroites avec les précédentes et celles à venir, elles se chevauchent, s'interpénètrent, se relancent ou marquent leur différence. Si quelque chose persiste, survit ou bien même nous hante dans ces images, ce sont peut-être bien les concrétions, les saillies, les reflux, les résurgences qui pourraient nous renseigner sur leurs déplacements, donc des manifestations visibles. Car ces migrations sont en majorité invisibles. Prenons une photographie numérique par exemple, elle existe d'abord sous forme de données codées et compressées en fonction d'un algorithme, pour être partagée entre deux téléphones portables, elle doit en conséquence être transmise par une bande de fréquence hertzienne puis décodée, décompressée. Une image mentale peut aussi transiter d'esprit en esprit, sous forme de mémoire visuelle partagée, voire inconsciente. Un signe visuel peut être imprimé et envoyé par le système postal, plié au fond d'un portefeuille, transmis de génération en génération sous le papier glacé d'un album de famille ou par une tradition orale narrative. Les modalités d'existence de l'image sont aussi riches que la polysémie comprise dans ce terme et exposée en Préambule – image mentale, souvenir, photographie, fichier numérique, forme littéraire... Sa surface visible n'est qu'une infime partie et dans le même temps elle est parfois ce qui permet de produire une image dans son sens le plus fort, par sa relation avec un observateur. Néanmoins, l'état de visibilité altérée d'une image – dans les cas d'une image mentale et littéraire, celles-ci m'*apparaissent*, elles sont visibles pour moi-même – durant son déplacement doit être pris en considération, au même titre que les autres images déjà produites, comme les évoque Latour, mais également les images en devenir avec lesquelles elle entretient une relation prépondérante. Une telle reconfiguration de l'épistémologie du visuel nécessite alors d'accepter l'étude scientifique d'une "histoire de fantômes".

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

III.2.b. Passé potentiel : vers une autre latence de la photographie

Dans *La chambre claire : Note sur la photographie*, publié en 1980, Roland Barthes propose de désigner ce qui a été photographié par le terme « *Spectrum*¹⁵⁷⁰ ». Il le fait à partir d'une analyse du portrait photographique de Lewis Payne – jeune homme condamné à mort après une tentative d'assassinat du secrétaire d'État américain, W. H. Seward – pris par Alexander Gardner en 1865 afin de qualifier la dissonance sémantique qui frappe le premier cliché d'une exécution capitale : le photographe s'attèle à *rendre vivant* un sujet qui *va mourir*¹⁵⁷¹. Pourtant, la photographie est « la Mort en personne¹⁵⁷² » selon le sémiologue. Lorsque je pose pour une photo, je ne parviens jamais à coïncider à mon image, je deviens autre, je fais la micro-expérience d'une mort, je deviens *spectre*¹⁵⁷³. Pour Barthes, toute photographie est la dénégation du malaise de la mort¹⁵⁷⁴, toute photographie est « *une catastrophe qui a déjà eu lieu*¹⁵⁷⁵ ». La photographie semble être « l'image vivante d'une chose morte¹⁵⁷⁶ ». Le *Spectrum* marque ainsi sa filiation étymologique avec le *spectre*, le retour du mort, et le *spectacle*, ce qui se donne à voir¹⁵⁷⁷. Cette terminologie essentialiste repose sur l'imaginaire ontologique de l'indicialité photographique. Barthes s'inscrit alors dans un élan de valorisation et de légitimation de la photographie qui s'appuie sur une théorie sémiologique. En 1977, dans son article « Notes on the Index », Rosalind Krauss définit la photographie par son caractère indiciel en revisitant les travaux de Charles Sanders Peirce. Dans une célèbre formule, elle soutient que « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle¹⁵⁷⁸ ». Bien qu'il ne soit pas théoricien de la photographie, Barthes insiste sur le « certificat de présence¹⁵⁷⁹ » de chaque photographie. Pour le sémiologue, la photographie nous oblige à reconnaître ce qui a été, à croire au passé, elle possède une force constative qui prime sur son pouvoir de représentation¹⁵⁸⁰. L'essence de ce médium est une certitude, chaque photographie atteste d'un invariable « ça-a-été » :

« (...) dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre

¹⁵⁷⁰ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile / Gallimard / Seuil, 1980, p. 22.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 148-151.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 26-30.

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁷⁸ Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁷⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 138-139.

fondateur de la Photographie.

Le nom du noème de la Photographie sera donc : “*Ça-a-été*” [...] cela que je vois s’est trouvé là, dans ce lieu qui s’étend entre l’infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé¹⁵⁸¹ ».

Cette ontophanie marque le medium photographique du sceau de sa relation indicielle avec son référent. Et bien que la théorie soit régulièrement inquiétée, remise en question voire complexifiée, elle n’en reste pas moins un modèle analytique encore répandu, tant celui-ci se voit rejoué ou recyclé par certains théoriciens, comme le souligne Joel Snyder¹⁵⁸². Parmi les critiques¹⁵⁸³, Derrida renverse le rapport instauré par Barthes. Si le visage du photographié est bien un spectre, il ne s’agit pas simplement d’une archive figée dont je peux, en tant que regardeur, disposer à ma guise mais d’une force qui me saisit parce qu’elle me renvoie mon regard, elle porte en elle la singularité de l’infinité des expériences que le sujet a vécues mais aussi qu’il aurait pu vivre¹⁵⁸⁴. Il s’agit davantage d’un « effet de réel » qui tient de « l’irréductible altérité d’une autre origine du monde ; c’est une autre origine du monde¹⁵⁸⁵ ». Mais pour Derrida, cette ouverture infinie vers un autre monde n’est pas exclusive à la photographie d’un visage qui nous regarde, elle s’étend à tout type d’imagerie¹⁵⁸⁶. Il serait alors tentant d’émettre l’hypothèse suivante : dans toute image, l’*autre* me regarde.

Ce détour par un medium particulier, la photographie, ne vise pas à instaurer un ordre restrictif de l’hantologie des images. Mais comme le formule Joel

¹⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁵⁸² Dès les années 1980, Joel Snyder pointe les apories de ce modèle et insiste par la suite sur sa survivance intellectuelle : « Il est curieux de constater que les théorisations de la photographie depuis les années 1960 et 1970 utilisent généralement les mêmes termes et font appel au même répertoire d’analogies. Ainsi, certains auteurs invoquent à l’envi des notions toutes faites comme *automatique*, *reproduction*, *reproduction mécanique*, *trace*, *enregistrement*, *ontologie*, *indice*, *réalité* (sans qualificatif), *réalité physique et visuelle*, et colportent les mêmes analogies : la photographie comme fossile, les empreintes digitales, les traces de pas, le pochoir, la décalcomanie, les masques de vie et de mort, les reliques, les vestiges. Il existe, semble-t-il, toute une communauté de théoriciens-spéculateurs qui n’éprouvent pas le besoin de rompre avec le passé, à moins qu’il ne faille comprendre qu’il existe une vision de la photographie partagée par tous, comme l’est le bon sens ».

Joel Snyder, « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, [en ligne], n° 34, printemps 2016, trad. de l’anglais par J.-F. Alain, publié le 27/05/2016, consulté le 15/01/2024. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>

¹⁵⁸³ En complément des travaux de Joel Snyder, soulignons les recherches d’André Gunthert qui réinscrit ce modèle dans une tradition descriptive de la photographie, elle-même issue d’un « vieux *topos* de la théorie de la représentation ». Il lui insuffle alors une « approche plurielle » qui n’exclut pas pour autant l’approche indicielle : « (...) loin de constituer l’“essence” du médium, le caractère indiciel n’est qu’une des *figures* de l’usage de la photographie – l’un de ses fantasmes majeurs. Qu’une nouvelle approche, plus attentive à la dimension imaginaire des pratiques de l’image, permette d’apercevoir ce trait, n’est assurément pas le moindre de ses bénéfices ».

André Gunthert, « Au doigt ou à l’œil », *Études photographiques*, [en ligne], n° 3, novembre 1997, publié le 13/11/2002, consulté le 15/01/2024. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/91>

¹⁵⁸⁴ Jacques Derrida, « Spectrographies », dans *Échographies de la télévision : Entretiens filmés, op. cit.*, p. 138-139.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵⁸⁶ « Dans tout ce dont nous parlons ici sous les noms d’image, de télétechnologie, d’écran de télévision, d’archive, on a un peu trop tendance à faire comme si tout cela était en représentation : un ensemble d’objets, des choses que nous voyons, des spectacles en face de nous, des dispositifs dont nous pourrions disposer. À la limite comme d’un “téléprompteur” que nous aurions pré-écrit ou prescrit nous-mêmes. Or partout où il y a ces spectres-là, nous sommes regardés, nous nous sentons ou croyons regardés ».

Ibid.

Snyder dans son texte « Traduction, ontologie, analogie, compulsion », en commentaire de l'article d'André Bazin « Ontologie de la photographie » paru en 1945 : « cette genèse automatique [de la photographie] a bouleversé radicalement la psychologie de l'image¹⁵⁸⁷ ». Notre intelligence critique reste informée par le modèle de l'objectivité indicielle de la photographie. Cela ne signifie pas que nous confondons tout type d'images, que nous regardons la photo d'un coucher de soleil comme nous regardons une peinture du même sujet, mais que nos capacités imageantes ont été bouleversées par le rapport de la photographie au réel, ou plutôt par les mythes que nous partageons et reconstruisons pour expliquer ce rapport. C'est pourquoi je souhaiterais subvertir le mythe fondateur personnel à l'origine de la théorie indicielle de Barthes par un autre. Un rappel est alors nécessaire, bien que l'histoire soit maintenant canonisée au sein des études photographiques : Roland Barthes écrit *La chambre claire* entre le 15 avril et le 3 juin 1979, peu de temps après la mort de sa mère, avec qui il vivait. Alors qu'il range des photos, il tombe sur un cliché de sa défunte mère qu'il nomme « Photographie du Jardin d'Hiver¹⁵⁸⁸ ». Malgré son amour pour sa mère, Barthes ne parvient pas à être touché par les photos qu'il rencontre, elles tiennent de l'Histoire – d'un temps dont nous sommes exclus par définition –, sauf cette fameuse photo¹⁵⁸⁹. Celle-ci date de 1898, sa mère n'a alors que cinq ans, mais Barthes y retrouve toute sa singularité, son irréductibilité, son unicité¹⁵⁹⁰. Cette expérience fondamentale pour l'auteur permet d'établir la distinction entre deux éléments discontinus qui peuvent co-exister dans une même photographie : le *studium* et le *punctum*. Le *studium* est de l'ordre du savoir, il s'agit de l'information que je tire, en tant qu'observateur, du champ visuel de la photographie grâce à une lecture culturelle, de par mes connaissances et mon éducation¹⁵⁹¹. Il permet de « rencontrer les intentions du photographe¹⁵⁹² », de les comprendre, de les mettre en discussion et en conséquence de les approuver ou de les désapprouver¹⁵⁹³. S'il est capable de générer chez moi un intérêt, celui-ci se cantonne à un affect moyen¹⁵⁹⁴. Pour qu'une photographie ne soit plus considérée comme un objet inerte sous le poids de mon regard¹⁵⁹⁵, il faut qu'un *punctum* vienne scander et déranger ce *studium*¹⁵⁹⁶. Le *punctum* est un détail – qui peut potentiellement s'étendre à toute la photo – qui me point et qui a pour particularité de venir me chercher :

« Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces

¹⁵⁸⁷ Joel Snyder, *op. cit.*

¹⁵⁸⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 109.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 99-110.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁵⁹² *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁹³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 48-49.

blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹⁵⁹⁷ ».

Le *punctum* est un supplément qui est en réalité *déjà là* dans la photographie¹⁵⁹⁸. C'est un « hors champ subtil¹⁵⁹⁹ », il permet à la photographie d'exister en dehors de son cadre visuel, de déborder dans ce que Barthes appelle le « champ aveugle¹⁶⁰⁰ ». Sans *punctum*, elle est confinée à l'ordre du visible. Mais le *punctum* peut se manifester sous différentes modalités. Il est aussi le Temps, soit « l'emphase déchirante du noème ("ça-a-été")¹⁶⁰¹ ». C'est une épaisseur temporelle qui dit à la fois : « *cela sera* et *cela a été*¹⁶⁰² ». Barthes se fait notamment cette réflexion en découvrant la Photographie du Jardin d'Hiver. Le *punctum* peut être un « future antérieur¹⁶⁰³ » qui dit la mort à venir, non seulement celle du sujet représenté – qu'il soit humain ou non-humain – mais fondamentalement la mienne, en tant que regardeur (ou *Spectator* pour Barthes), c'est le « signe impérieux de ma mort future¹⁶⁰⁴ ». Le *studium* permet de comprendre le ça-a-été, le *punctum* le met en dialogue avec un cela sera¹⁶⁰⁵. Et s'il n'y a pas « une règle de liaison entre le *studium* et le *punctum*¹⁶⁰⁶ », Barthes évoque une co-présence¹⁶⁰⁷.

Bien que cette co-présence se restreigne à la photographie – le cinéma, par la mobilité et l'enchaînement de ses images, ne permet pas l'événement du *punctum* selon l'auteur¹⁶⁰⁸ –, elle se rapproche singulièrement de ce que j'ai nommé ici une opération imageante ou encore un imagement, selon les termes de Bailly. En effet, le *punctum* interpelle chacun de nous, il transpose une photographie « hors de toute généralité¹⁶⁰⁹ ». Dans le cadre du schéma ontologique que je propose, on peut dire que cette déchirure (le *studium*) de l'ordre moyen du visuel (le *punctum*) viendrait faire advenir une image (leur co-présence). Toutefois, si l'objectif était de rapprocher les deux théories, l'approche immédiate adoptée dans cette recherche nécessiterait un remaniement, au-delà de l'ouverture transmédiée opérée. Si dans l'événement image, *quelque chose* vient bien me chercher au sein du visuel, je le rencontre à mi-chemin et me montre apte à, simultanément, le saisir et m'en dessaisir.

Voilà pour le mythe fondateur qui influe la psychologie de l'image depuis maintenant plus de quarante ans. Pourtant, il suffit de se déplacer légèrement pour investir un autre imaginaire ontologique, une autre présence spectrale de la photographie, et tenter d'esquisser une hantologie des images. À peine une année

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁰³ *Ibid.*

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 152.

après *La chambre claire*, Hervé Guibert publie *L'image fantôme*¹⁶¹⁰. Ce recueil doit son titre – forcément intrigant dans le contexte de recherche – à l'un des textes, éponyme, qui l'ouvre. Guibert n'est pas théoricien, c'est un écrivain, un critique et un photographe – qui ne s'affiche pas en tant que professionnel – qui a notamment entretenu une relation épistolaire conflictuelle avec Barthes. Fauché prématurément par la maladie, on le présente souvent par un raccourci, comme l'écrivain homosexuel des années sida. Cette étiquette cache un travail d'investigation du médium photographique par la littérature, l'autofiction mais aussi sa pratique. Et c'est bien ce que propose *L'image fantôme* : « une suite de récits qui explorent, à travers des aventures personnelles, les différents types de photographies¹⁶¹¹ ». « L'image fantôme », l'un des textes d'amorce de l'ouvrage cette fois-ci, s'inclut pleinement dans cet exercice de style. L'auteur y raconte une séance de photo avec sa mère.

Dans un effort qui ne s'avère pas si différent de celui de Barthes¹⁶¹², il aspire à *retrouver* sa mère par l'intermédiaire de son portrait photographique, c'est-à-dire ne pas se contenter de la *reconnaître*. À cette fin, il tente d'extirper sa mère du régime du familier pour établir une voie privilégiée avec elle, médiatisée par l'événement photographique. Différences majeures : contrairement à la mère de Barthes, elle est encore vivante et c'est le fils, lui-même, qui tire son portrait¹⁶¹³. Guibert organise méticuleusement la séance photo, s'assurant de la faire exister en dehors de l'emprise patriarcale, celle de la figure paternelle qui cadenasait chaque paramètre des portraits photographiques de la mère¹⁶¹⁴. Il faut préciser que le père lui interdit de porter du maquillage, de se teindre les cheveux, et la force à sourire lorsqu'il la prend en photo, tout est mis en œuvre « pour qu'elle ne puisse pas contrôler son image¹⁶¹⁵ ». Le moment de la séance est décrit comme un temps suspendu qui, de l'aveu de Guibert, confine à l'inceste œdipien¹⁶¹⁶. L'objectif est certes émancipateur mais il s'agit aussi de produire une « image interdite¹⁶¹⁷ » dont la mère jouirait par l'entremise de son fils¹⁶¹⁸. Cette expérience est plus intersubjective que celle de Barthes, essentiellement solitaire. Or, l'aspect le plus significatif se situe autre part, dans l'accident. Au moment de développer la photo

¹⁶¹⁰ Pour une étude des rapports aussi bien intellectuels que sentimentaux entre Hervé Guibert et Roland Barthes, couplée à une analyse comparative détaillée de la figure de la mère dans *L'image fantôme* et *La chambre claire*, j'attire l'attention du lecteur sur l'article d'Anne-Cécile Guilbard intitulé « Guibert après Barthes : "un refus de tout temps" ».

Anne-Cécile Guilbard, « Guibert après Barthes : "un refus de tout temps" », *Rue Descartes*, [en ligne], vol. 34, n° 4, 2001, p. 71-86, publié le 01/10/2008, consulté le 18/01/2024. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-4-page-71.htm>

¹⁶¹¹ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, quatrième de couverture.

¹⁶¹² Comme le note Anne-Cécile Guilbard, tous deux paraissent rechercher « une spécularité maternelle en image idéale ».

Anne-Cécile Guilbard, *op. cit.*

¹⁶¹³ *Ibid.*

¹⁶¹⁴ Hervé Guibert, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶¹⁵ *Ibid.*

¹⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

Sur ce point, je renvoie une nouvelle fois à l'analyse d'Anne-Cécile Guilbard : « La mère, prise en photo par le fils avec l'appareil du père, n'apparaît pas, comme en vérification du tabou incestueux auquel il fait explicitement référence ; le fils devient aveugle finalement à l'image interdite qu'il a prise ; le père censure, lors du développement du film, l'exhibition du rapt de sa femme par son fils. L'interprétation est lisible, très lisible : Guibert s'écrit dans le rôle d'Œdipe ».

Anne-Cécile Guilbard, *op. cit.*

¹⁶¹⁷ Hervé Guibert, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*

proverbiale, c'est la désillusion, rien n'apparaît, ou plutôt c'est un monochrome blanc que révèle le développement, signe d'une pellicule non impressionnée¹⁶¹⁹. Guibert utilise pour la première fois un Rollei 35, le nouvel appareil du père, il n'a pas bien enclenché le film et l'instant précieux n'a pas été enregistré sur la surface sensible¹⁶²⁰. Cet accident – peut-être inconscient, voire même imputable au père –, cette « mort à blanc¹⁶²¹ » est si douloureuse pour le fils comme pour la mère qu'il est alors impossible d'envisager une autre séance¹⁶²². Il est à l'origine d'une « image fantôme¹⁶²³ », le « désespoir de l'image, (...) pire qu'une image floue ou voilée¹⁶²⁴ ». Tandis que l'objet visuel fait défaut, il semblerait que l'image soit bien réelle, l'imagement, tel qu'il est décrit en Partie I, s'est produit à partir d'une expérience visuelle et sensible, celle de la séance, du moment de la prise de vue. Guibert la nomme image fantôme mais il est intéressant de relever comment il interagit avec elle durant les différentes étapes du récit. Pendant la séance, c'est toute une gamme d'ambivalences qui est décrite : entre l'« image première¹⁶²⁵ » de la mère – celle que le père a forgé pendant des années, à laquelle elle semble être assignée – et l'image interdite du fils, entre l'émancipation de la mère et le désir du fils, ou encore entre la paix sans âge d'une image fixée par le procédé photographique et l'inéluctable processus de vieillissement à venir. Dans ce premier temps, c'est une *image* qui est décrite par l'auteur. Une fois l'accident advenu, l'ambivalence se mue en suspension, en une force de gravité qui semble peser sur chaque membre de la famille. En somme, l'image retrouve toute sa *latence*. En effet, le rapport à cette image ne se conjugue plus seulement au passé ou au futur – comme c'est le cas pour Barthes, pour qui la Photographie du Jardin d'Hiver donne à voir le défunt qui va mourir – mais au *subjonctif*, par la spéculation. Après le développement raté, Guibert pense sa relation à sa mère depuis cette photographie manquée, depuis ce qu'elle contenait de latent. Impensable pour lui de la photographier à nouveau. Parce que cette image latente augure un devenir, celui du vieillissement de la mère, Guibert est dans l'attente de sa défiguration¹⁶²⁶. Et quand le père, des années plus tard, lui demande un nouveau portrait photographique, la séance est hantée par l'image fantôme. Néanmoins, Guibert parvient, contre toute attente et pour un bref moment a retrouvé la configuration originelle de cette image¹⁶²⁷. Curieusement, ce cas particulier d'image latente fonctionne comme une sclérose, elle inhibe le photographe et l'empêche d'explorer d'autres instanciations de l'image, de passer à l'actuation de l'image latente. Il semblerait donc que, de par sa spectralité, l'image latente puisse autant ouvrir que *refermer le champ des possibles*.

Avant de mobiliser ce récit afin d'avancer une hantologie des images, il faut

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶²⁰ *Ibid.*

¹⁶²¹ *Ibid.*

¹⁶²² *Ibid.*

¹⁶²³ *Ibid.*, p. 18

¹⁶²⁴ *Ibid.*

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶²⁷ « Dans le viseur, le moment à blanc clignotait avec autant de fréquence que la petite lumière rouge qui indiquait la bonne intensité, lancinant comme un point au ventre, et à ce moment-là, le visage de ma mère au contraire se détendait extraordinairement, se révoltait, reprenait miraculeusement l'attitude que je lui avais intimée lors de la première séance ».

Ibid.

insister sur les rapports ambigus de pouvoir sur lesquels il se structure. Il ne s'agit pas d'engager un procès d'intention qui chercherait dans l'inconscient psychologique de leurs auteurs une faute originelle ou un biais sexiste. Il y aurait pourtant une recherche d'envergure à entreprendre en vue de démêler les nœuds constituant ce point de vue qui semble se rejouer sous différentes modalités dans la théorie des images et qui intronise le producteur d'images/regardeur en tant que force masculine par rapport à l'image/objet du regard comme passivité féminine. Et dans l'enchaînement de cas étudiés dans cette recherche, les relations biaisées par ce point de vue ne manquent pas. C'est bien évidemment chez Barthes comme Guibert, la figure de la mère en tant qu'objet du désir – inavouable pour l'un, sujet d'analyse autofictionnelle pour l'autre¹⁶²⁸ –, sanctifiée par un regard masculin en quête d'une image pure et vierge de la maternité. Ou encore le topos de l'homme expérimenté détenteur d'un savoir sur l'image (parce qu'il la pratique ou parce qu'il la théorise, parfois les deux) qui introduit une jeune fille à un jeu de représentations et de ventriloquisme dont elle ne saisit pas tous les enjeux, avec l'ambition affichée de l'émanciper, ce que l'on retrouve chez Philippe Parreno et Zoe Stillpass, Philippe Parreno/Pierre Huyghe et Ann Lee, Tino Sehgal et les interprètes d'Ann Lee, ou encore à un autre niveau Philip Winter et Alice (*Alice dans les villes*). Plus grave, l'instrumentalisation de l'image du corps d'une jeune fille en tant qu'objet du désir explicitement sexuel (Garry Gross et Brooke Shields), et l'amalgame entre regard, prise de vue et possession du corps par le passage au viol (Jonathan Leder et Emily Ratajkowski) qui fait de l'appareil photographique une extension du pénis. Mais c'est aussi la configuration, qui nous intéresse davantage ici, au sein de laquelle un homme s'approprié la représentation d'une femme de façon à *confisquer* son image latente, ce qui est le cas pour Richard Prince et Emily Ratajkowski ou encore Robert Melville et Hope Cunard (*Vermillion Sands*). Toutes ces variations et subtilités peuvent être analysées à partir d'une approche des études visuelles orientée par la psychanalyse, une étude critique du plaisir visuel qu'a pu mener Laura Mulvey par exemple, mais je privilégie ici une approche pragmatiste afin de mesurer la complexité de ces rapports sur le terrain des images. Toutefois, j'éviterai d'établir les fondations d'une hantologie des images à partir d'un cas innervé par un déséquilibre de genres qui n'est pas traité frontalement et qui pratique en plus de cela une *latence stérile*, dont rien ne semble pouvoir se manifester, bridant toute puissance de l'imaginal par le sceau de l'impossibilité. Selon la *clinique des images* avancée par le philosophe Frédéric Worms, ce type de hantise relèverait de l'effet pathologique paralysant¹⁶²⁹. Conservons alors l'image fantôme comme une amorce

¹⁶²⁸ Anne-Cécile Guilbard formule ainsi le traitement de ce lieu commun psychanalytique rejoué à leur manière par les deux auteurs : « Une exception s'éclaire quant à l'attitude des deux auteurs devant cette image de la mère : d'une part, Barthes se retire fermement dans l'irréductible de son moi, se refuse ici à toute distance analytique en revendiquant la particularité du sujet pour lui-même et pour sa mère ; d'autre part, Guibert consent cette fois à sa propre théorisation, et joue de l'examen distancié d'un acte manqué, un lapsus photographique. Postures inversées, et singulières ; l'approche de la photographie de la mère est aussi inédite en ce qu'elle fait se croiser les deux écritures ».

Anne-Cécile Guilbard, *op. cit.*

¹⁶²⁹ Dans un texte publié au sein du numéro des *Carnets du BAL* dédié aux images manquantes et dirigé par Dork Zabunyan, Frédéric Worms défend une théorie vitale des images favorisant une complexification de l'opposition dichotomique entre les images présentes et les images manquantes sous les termes suivants : « (...) la véritable opposition (...) n'est pas entre les images "présentes" et les images "manquantes" ; elle est, bien plutôt, entre les effets pathologiques possibles des unes comme des autres. Les images présentes ou manquantes peuvent en effet les unes et les autres devenir des "hantises", harcelantes, paralysantes, revenantes ; les unes par leur présence, les autres par leur absence et même leur manque, peuvent devenir créatrices, bienfaitrices, réparatrices, selon les cas de ce que l'on appellera dès lors non seulement une critique mais une "clinique" des images ».

reformulant le rapport à l'image en un *ça-aurait-pu-être* ou un *ça-pourrait-être* plutôt qu'un *ça-a-été*. Et explorons volontairement une situation très différente. Dans son article « L'obligation de parler des photographies non prises » paru en 2012, la chercheuse, commissaire d'exposition et cinéaste franco-israélienne Ariella Aïsha Azoulay avance le concept d'« événement photographique¹⁶³⁰ » afin de définir la situation relationnelle instaurée par la présence d'un appareil photo, voire même par sa simple évocation, et qui fonctionne comme une caisse de résonance après l'analyse de « L'image fantôme ». En prenant comme point de départ une photographie de scène de crime qui n'a pas été prise, elle interroge « les catastrophes provoquées par le régime¹⁶³¹ », soit les catastrophes qui n'ont pas de « dimension visuelle spectaculaire¹⁶³² », qui ne laissent pas de traces documentées et archivées, et qui en conséquence ne sont pas considérées par le régime politique sous lequel elles se produisent¹⁶³³. Cette photographie manquante lui permet de décrire la scène de crime d'une jeune fille palestinienne de douze ans retrouvée morte à l'avant-poste de Nirim en 1949 à Israël après son viol et son assassinat par vingt-deux soldats de l'Israel Defense Force. Cette absence est considérée comme un objet d'étude nécessaire car, en dépit d'une archive constituée de quelques deux cents photographies par la chercheuse elle-même, les documentations visuelles de viols de femmes palestiniennes sont absentes quand bien même des témoignages les ont faits remonter¹⁶³⁴. Pour autant, il est nécessaire de reconstituer ces viols qui mériteraient condamnations afin de comprendre comment un régime a mis en place un mode opératoire qui « a permis que se produise et se perpétue une catastrophe¹⁶³⁵ », particulièrement en menant des campagnes visant à détruire les témoignages palestiniens et en contrôlant la fabrication ainsi que la circulation des images officielles. Ici, en l'occurrence, les photos attestant du viol de ces femmes n'existent pas¹⁶³⁶. Non pas du fait d'un

Frédéric Worms, « Vivre avec ou sans images : Quelle différence ? », *Les carnets du BAL*, n° 3 « Les images manquantes », Paris / Paris / Paris-La Défense, LE BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2012, p. 19.

¹⁶³⁰ Ariella Aïsha Azoulay opère alors une distinction phénoménologique cruciale entre la « photographie » et le « photographique ». Sans pour autant minimiser l'acte de la prise de vue, elle le désacralise et participe ainsi à le décentrer de la position de pierre angulaire qu'il a pu occuper dans la théorie de la photographie. Pour ce faire, elle n'a pas besoin d'en appeler aux pratiques de récolte, de montage ou de détournement de photos. L'événement photographique est décrit de la sorte : « Les photographies peuvent être non seulement "manquantes" mais aussi "non prises", car l'événement photographique a lieu même quand elles sont prises mais non accessibles au public ni aux chercheurs, ou encore quand aucune photographie n'est prise, malgré la présence d'un appareil photographique sur les lieux. La simple présence de l'appareil, et même l'attente de sa présence, ou la simple supposition qu'il puisse être présent suffisent à créer l'événement photographique. Dans ce cas, les photographies sont "manquantes" ; et c'est un fait que l'on ne doit ni ignorer ni oublier, mais que l'on doit, au contraire, chercher à étudier. Parfois, on peut même inventer ou imaginer l'existence de telles photographies ; c'est un premier pas pour les faire exister ». Cette définition est d'autant plus importante que l'événement photographique peut se manifester sous deux aspects : « celui initié par l'appareil photo » et « celui où un spectateur regarde des photos, commence à leur donner une parole, à formuler leur contenu ».

Ariella Aïsha Azoulay, « L'obligation de parler des photographies non prises », *Les carnets du BAL*, *op. cit.*, p. 116 et 118.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶³² *Ibid.*

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 115-116.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 119-120.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶³⁶ Je tiens à prendre ici des précautions et clarifier un point : Azoulay ne souhaite pas que des photographies prises pendant les viols existent. Dans son texte, elle constate le fait qu'il n'y ait aucune trace visuelle – produite pendant, avant ou après les actes de violence. Ce manque nécessite alors un

accident technique – une pellicule mal enclenchée par exemple –, mais parce que le régime politique marquant la constitution de l'État d'Israël est aussi un régime visuel qui régule la production photographique : il définit son champ de vision, rend inaccessible les clichés, les censure ou bien encore les confisque¹⁶³⁷. Considérer les images manquantes avec tout le sérieux et la rigueur scientifiques requis pour en faire des objets d'étude permet à la chercheuse de contester l'historiographie officielle soutenue par le régime tout comme par les historiens se contentant d'interpréter les archives existantes¹⁶³⁸. Selon elle, la pratique d'une « imagination civile¹⁶³⁹ » permet « d'interpréter le passé depuis un point de vue autre que celui du régime – de régime du désastre –, et de le décrire dans des termes qui contestent le discours qu'il tient¹⁶⁴⁰ ». Cette *image manquante*, fruit d'une expérience de pensée visuelle, permet alors de produire une image parce qu'elle est non seulement un effort de reconstitution mentale mais aussi une *opération de liaison incertaine* : entre le langage officiel de la citation laconique sur laquelle Azoulay introduit sa reconstitution et son acte d'imagination civile ; entre l'horreur, autant explicite que sous-jacente, émanant de la description de la déformation du corps de l'enfant et le calme des officiers entourant le cadavre ; entre l'insuffisance du visuel à retranscrire la violence et la nécessité de la rendre visible pour le reconnaître et la traiter. Et cette image, par sa latence, devient une voie permettant d'imaginer et de penser toutes les autres images des cas de viol qui font défaut. Contrairement à « L'image fantôme », cette image latente retentit comme la nécessité de *rendre visible* : elle ne dit pas ce qui échappe au champ du visible parce qu'il le déborde mais ce que le champ du visible, de par son organisation politique, évacue complètement. Azoulay introduit alors une démarcation indispensable entre le *retrait* du monde visuel et la *réention* de l'objet visuel. Le premier constitue bien souvent un acte d'insoumission, de résistance ou de révolte par rapport à un régime visuel en place et le second une stratégie d'exclusion, d'emprise ou de négation systématisée par ce même régime, ce que j'ai nommé auparavant une visualité. Et la chercheuse avoue l'insuffisance de cette image latente dans ce contexte¹⁶⁴¹, celle-ci est employée comme un outil capable d'envisager une « Histoire potentielle¹⁶⁴² » et doit être complétée. Cette image

exercice de reconstitution mentale, une « imagination civile » qui se distingue d'une imagination cinématographique ou littéraire. Il n'est pas question d'esthétiser le crime, ni de l'imaginer sur un modèle voyeuriste. On peut toutefois spéculer sur la nature de notre regard si de tels objets visuels existaient et étaient accessibles. Comment les observer et les traiter sans entraîner une seconde forme de violence, cette fois-ci symbolique, celle du regard ? C'est peut-être ici que le rôle de l'artiste et sa capacité à générer des images de dignité à partir de la violence factuelle du visuel seraient nécessaires – les travaux de Jaar mentionnés en Introduction nous en donnent un bon exemple.

Ibid., p. 122-123.

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 123-124.

¹⁶³⁸ *Ibid.*, p. 133-134

¹⁶³⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁴² Ce concept est central dans la démarche d'Ariella Aïsha Azoulay. On le retrouve entre autres dans une exposition éponyme (2012), une installation intitulée *Potential History Photographic Documents from Mandatory Palestine / Histoire potentielle, documents photographique de la Palestine mandataire* (2012), ainsi qu'en titre de son ouvrage *Potential History: Unlearning Imperialism* paru en 2019 dans lequel elle insiste sur l'urgence de désimpérialiser la discipline de l'histoire. Elle avance ce concept en tant qu'« onto-épistémologie » capable d'envisager les matériaux historiques, les archives, les images, les faits, les objets muséographiques ou encore les statuts juridiques non plus comme des objets enfermés dans un passé clos mais comme autant d'actions, de mémoires et de potentialités non-impériales rendues lisibles, perceptibles et même redistribuées.

latente la pousse ainsi à reconsidérer une autre photographie qui ne semblait pas traiter du viol des femmes palestiniennes jusqu'alors. Elle revient en conséquence sur la photographie d'al-Ramla datant du 7 juillet 1948. Cette photographie montre la ségrégation entre hommes et femmes palestiniens systématisée par l'Israël Defense Force durant cette période. Éclairée de la lueur spectrale projetée par l'image latente de cette photographie manquante, cette photographie présente peut alors être analysée comme les *coulisses* de la scène de crime, celle du viol¹⁶⁴³. De fait, la séparation des hommes et des femmes palestiniens s'inscrivait dans la structure du régime d'occupation militaire et établissait les conditions par lesquelles les soldats estimaient les femmes palestiniennes comme des objets dont ils étaient les propriétaires, appliquant par là une logique de terreur étouffant toute forme de résistance potentielle¹⁶⁴⁴. Azoulay fait donc remonter ce qui est latent au sein d'une autre image, elle reconnecte les chaînons que le régime visuel en place avait disjoint. Son usage de l'image latente met en exergue le « cadre narratif (...) qui crée les conditions dans lesquelles il était devenu possible de violer des femmes palestiniennes¹⁶⁴⁵ ». En d'autres termes, elle mobilise la latence comme une puissance permettant d'imager les spectres que l'ordonnancement du visuel, de l'historiographie et du politique avait refoulé.

III.2.c. La pratique artistique comme archéologie de l'expectatif

Comment alors déployer une démarche cohérente tout en évitant les lectures déterministes de l'image ? En commentaire de la pensée warburgienne, Didi-Huberman situe la *ténacité* des survivances dans « la *ténuité* des choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales¹⁶⁴⁶ ». Il attire ainsi notre attention sur la dialectique de la survivance :

« (...) ce qui survit dans une culture est *le plus refoulé*, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. Le *plus mort* en un sens, parce que le plus enterré et le plus fantomal ; *le plus vivant* tout aussi bien, parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. Telle est bien l'étrange dialectique du *Nachleben*¹⁶⁴⁷ ».

Cette capacité à *survivre* n'est pas à confondre avec la capacité à *hanter*, mais elle indique une piste qui nous encourage à déplacer l'hantologie sur un autre terrain que celui déterminé par Derrida. L'iconologie permet de discerner une survivance au cœur de matériaux visuels à première vue négligeables ainsi que dans certains phénomènes visuels rémanents et conflictuels, elle se prête donc particulièrement bien aux images de stock et aux mêmes qui seront analysés ci-dessous. Dans un souci d'acuité face à des objets aussi variés, je resserrerai mon propos autour de mon sujet d'étude, soit les régimes circulatoires de ces deux catégories. Et contrairement à Warburg, je partirai d'un corpus d'œuvres contemporaines. Alors que la méthode de montage de l'historien a influencé et influence toujours de

Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Londres / New York, Verso Books, 2019, p. xiv et 10.

¹⁶⁴³ Ariella Aïsha Azoulay, « L'obligation de parler des photographies non prises », *op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 154.

nombreux créateurs, j'ai pour ma part engagé le mouvement inverse et décidé de suivre les méthodes développées par des artistes, de me laisser entraîner. Ce choix délibéré de revenir aux objets d'art – et à leurs processus – peut passer pour une certaine régression au vu de la méthode warburgienne, mais il s'agira d'une impulsion initiale pour, dans un second temps, étendre la réflexion à des images et des *praxis* d'autres registres. Ces démarches artistiques seront considérées comme autant de positionnements et d'attitudes réflexives en prise avec les images, participant à leur vie. Elles sont des formes heuristiques localisées dans la cascade d'images, dessinant des bifurcations, imprimant leurs propres mouvements. Volontairement, je délaisserai les pratiques artistiques d'assemblage d'images, de montage dialectique, de collection photographique, de planche iconographique, de récolte de signes visuels préexistants, ou d'atlas, déjà traitées auparavant. Par leurs aspects formels, ces œuvres rejouent dans une certaine mesure une conception de la dissémination d'images en tant qu'élément saisissable à travers l'amas iconique. Et je souhaite, si ce n'est complètement la contourner, l'explorer par son revers. À l'instar de Clément Chéroux, je considérerai les artistes comme des "baromètres" sensibles aux intensités, capables de percevoir des changements de nature de l'image, de sa diffusion, de ses supports médiatiques¹⁶⁴⁸. Pour reprendre l'observation de Chéroux : depuis la moitié du XIX^e siècle, les artistes ont su réagir à l'apparition de la photographie, la croissance de la presse illustrée, le déversement des productions télévisuelles ou encore l'explosion des images numériques partagées en ligne¹⁶⁴⁹. Les artistes proposent des trajectoires au sein des cascades d'images, ils relient les points nébuleux, ils érigent des constellations. Ils endossent le rôle de médiateurs entre le public et cette quantité en apparence chaotique d'objets visuels, et proposent une sélection à travers leur regard singulier¹⁶⁵⁰. Je me focaliserai sur certains artistes qui expérimentent des outils exploratoires critiques alternatifs et nous demandent d'opérer un déplacement de notre position de sujet. Ces artistes conçoivent des matrices visuelles pour interroger les images par leur devenir, leur plasticité, leurs métamorphoses. Nous pourrions dire qu'ils révèlent ou exploitent des régimes de hantise au sein de nos cultures visuelles contemporaines. Derrida s'empare des lignes de dialogue de Marcellus, personnage secondaire de *Hamlet* et témoin de l'apparition d'un spectre, pour s'interroger sur la possibilité de *parler* aux spectres. Selon lui, la position du *scholar* conventionnel – il reprend le terme de Marcellus pour englober la position commune au savant, lecteur, spectateur, observateur ou encore l'intellectuel, c'est-à-dire celui qui se contente d'observer – ne permet pas de croire suffisamment au spectre pour s'adresser à lui¹⁶⁵¹. Parler la langue des fantômes consisterait à parler depuis la « singularité d'une position¹⁶⁵² », depuis un « lieu d'expérience¹⁶⁵³ », cela nécessiterait de « penser la possibilité du spectre, le spectre comme possibilité¹⁶⁵⁴ ». Envisager le spectre demande d'adopter un point de vue qui intensifie notre expérience du

¹⁶⁴⁸ Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*

¹⁶⁵⁰ Clément Chéroux, André Gunthert, « La photographie vernaculaire », *France Culture*, « La grande table », diffusé le 15/11/2013, consulté le 14/06/2022. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/la-photographie-vernaculaire-5899413>

¹⁶⁵¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁶⁵² *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁵³ *Ibid.*

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

monde et met à mal notre organisation générique des savoirs ou encore nos systèmes de valeur, nos schémas d'observation. Des caractères que l'on peut, selon moi, prêter aux artistes, de façon non exclusive. Il n'est plus question à proprement parler d'anthropologie ou d'archéologie des images mais d'une *archéologie de l'expectatif*, paradoxalement tendue vers l'avenir. Une archéologie qui modifierait son objet par les énoncés qu'elle formule.

Mais avant de me focaliser sur des démarches artistiques qui engagent explicitement les typologies du même et de l'image de stock, il me paraît instructif d'effectuer un détour par certaines œuvres qui mettent en pratique des logiques et des mécanismes analogues sans pour autant s'y référer, ni même faire appel au domaine informatique. En 2020, l'artiste française Morgane Britscher produit le protocole artistique *Donner à voir* → Fig 165. Composée en recto-verso, à l'aide d'une police de caractère sans empattement, grise sur fond blanc, cette carte invite qui le veut bien à raconter une photographie disparue, à la reformuler dans le but de la partager et, par la suite, à transmettre ce *travail de l'image* en confiant la carte à d'autres. Dans les lieux d'exposition, comme au FRAC Alsace pour « Chères hantises » (une exposition qui s'est tenue du 25 mars au 4 juin 2023 à Sélestat), l'œuvre est présentée sous la forme d'une pile de cartes en accès libre, simulant ainsi le mode de diffusion des cartes de visite → Fig 166. Ainsi, la dissémination du protocole et des images mentales qui en découlent se voit potentiellement décuplée. En tant que spectateurs, le protocole en question nous demande de puiser dans le souvenir d'une photographie perdue, détruite ou absente – peu importe la raison –, afin de la reconfigurer mentalement. Pour ce faire, il est nécessaire de remonter le déroulé causal qui a mené à cet événement photographique, de rassembler toutes les données de la scène (temps, lieu, détails, personnes présentes) et de partir à la recherche de l'intensité émotionnelle propre à ce moment. Il s'agit en quelque sorte d'en raffiner l'essence imaginaire en nous forçant à aller au-delà du visible et ainsi à nous rapprocher au plus près de l'image. Mais cet exercice n'est que la première étape puisque l'objectif est de formuler cette qualité, de la verbaliser afin de la partager à autrui. Il faut pour cela projeter l'image dans un devenir, dans une chaîne évolutive. Ainsi vouée à se métamorphoser, mais bel et bien incarnée dans l'immensité précaire d'un entre-deux – entre deux individus, entre le visible et l'invisible, entre la mémoire et la parole –, cette puissance imaginaire touche à l'image latente. Cette équation entre image mnémique, image mentale et image relationnelle permet en quelque sorte de *distiller* l'image latente. Naturellement, ce processus ne relève pas d'une formule secrète qui systématiserait l'apparition d'une image latente. Il est empreint de contingence. Il instaure simplement les conditions propices au dialogue avec le spectre. Un tel travail imaginal permet de comprendre que la disparition de la dimension matérielle d'une image n'est qu'une étape. Autre chose perdue et *survit*. D'autre part, le protocole de Britscher vise à mettre en circulation l'image. Il établit les fondements, ou plutôt les germes, d'un réseau d'échange. Ces échanges vont alors prendre place parallèlement aux voiries iconomiques du numérique. En tant que mise en circulation *off-line*, localisée, alternative et intersubjective, ce réseau latent échappe au capitalisme de surveillance analysé par Zuboff et plus largement à l'empire des visibilités décrié par Mondzain. On pourrait dire qu'il s'agit d'un *réseau social interpersonnel d'images latentes*. Après avoir évoqué les *Real Pictures* d'Alfredo Jaar en Introduction et examiné *Nostalgia* de David Horvitz dans la Partie I, nous pourrions déduire que le texte constitue un levier tout indiqué pour rendre à l'image toute sa valeur *in-visuelle*. Que les objets visuels soient occultés ou

supprimés, il suffirait de les substituer par des descriptions textuelles pour nous permettre de saisir l'image. Cependant, les images générées par le protocole sont multiples et de différentes natures. Si elles existent lorsqu'un individu reconstitue mentalement un événement photographique, l'opération imageante qui succède n'est pas à négliger. Lorsque ce même individu recherche les termes adéquats pour partager son image mentale, les mots lui font sans doute défaut, peut-être même qu'ils ne seront jamais suffisants. On peut alors imaginer qu'il adopte une intonation particulière, que son regard et le ton de sa voix changent, qu'une certaine gestualité vient à la rescousse. C'est toute une panoplie de langage non-verbal qui est à mobiliser ou à inventer. Et même si quelques nuances ou d'autres particularismes ne peuvent être exprimés, il faut trouver un compromis afin de produire une image à travers la relation avec autrui, une image en tant que véritable médiateur. Il semble donc que l'image latente soit le moteur de ce protocole artistique, ce qui l'investit de sens. En effet, le spectateur n'est pas face à une description mais plutôt une invitation, une *matrice* d'images à venir.



↳ Figure 165 Morgane Britscher, *Donner à voir*, 2020
Carte de visite et protocole
Collection FRAC Lorraine



↳Figure 166 Morgane Britscher, *Donner à voir*, 2020

Carte de visite et protocole

Vue d'exposition, « Chères hantises », 25 mars – 4 juin 2023, FRAC Alsace, Sélestat, France

Collection FRAC Lorraine

Crédit photographique : Pierre Rich

À l'occasion de la même exposition accueillant *Donner à voir*, mais cette fois-ci hors des murs du FRAC Alsace, une affiche, entièrement noire à l'exception d'une courte phrase située dans son troisième tiers, interpelle les passants à travers sa formule énigmatique : « *An image will arise* » → Fig 167. Tirée de *Billboard posters*, une série d'affiches noires comprenant chacune une phrase différente, l'œuvre réalisée en 2015 par l'artiste française Joséphine Kaepelin apparaît comme le contrepied de nos espaces publics gorgés de signes visuels. Comme *Black Posters*¹⁶⁵⁵ de Santiago Sierra (depuis 2008) → Fig 168-169 et *Space-Media*¹⁶⁵⁶ (depuis 1972) de Fred Forest → Fig 170 avant elle, l'œuvre émule des conventions médiatiques et plus particulièrement celles de l'affichage publicitaire urbain – par son format, son orientation et son collage – pour infiltrer cette culture visuelle et générer une ponctuation dans l'enchaînement de sollicitations que nous rencontrons. Et c'est par le négatif que l'œuvre cohabite avec les autres affiches, entrant nécessairement dans la concurrence de l'économie de l'attention. Mais comme les deux autres œuvres citées, il n'est pas question de communication visuelle, aucun message clair ne transparaît, elle peut même s'octroyer le luxe de passer inaperçu car elle n'a rien à vendre. Contrairement aux *Black Posters*, ce n'est pas un monochrome, un texte est lisible et celui-ci est similaire à une ligne de dialogue sous-titrée. Les codes visuels et narratifs de l'affichage publicitaire ainsi que de l'industrie audiovisuelle (cinéma, série, jeu vidéo ou encore plateforme de partage de vidéos) sont employés afin de signifier l'arrivée imminente d'une image. Le texte peut être traduit par « Une image va surgir ». Comme si le surplus visuel qui habite virtuellement ce type de format entraînait un point de rupture, une saturation se traduisant par une occultation. La somme des signes visuels s'annule, ne laissant plus qu'un écran noir. C'est d'ailleurs une stratégie appliquée à de nombreuses œuvres traitées en Introduction. Toutefois, le sous-titre est conjugué au futur, une image est donc en train d'émerger. Elle pourrait survenir d'une somme virtuelle – d'images internalisées, issues des cultures visuelles auxquelles nous participons ou encore de souvenirs, d'impressions – ou alors par l'action imageante du regardeur grâce à un procédé simple : tout vide doit être comblé. Or, cet objet est disposé dans un contexte, en l'occurrence urbain. Face à cette amorce de dialogue qui nous est adressée, il ne tient qu'à nous, regardeur, d'engager un échange, non seulement avec l'espace négatif fonctionnant comme une image

¹⁶⁵⁵ Cette action est réalisée depuis 2008 par l'artiste espagnol Santiago Sierra. Ce dernier propose de coller massivement des affiches noires sur les murs de différentes villes (Londres, Berlin, Viterbo, Istanbul, Madrid, Bâle et Besançon).

¹⁶⁵⁶ Cette série d'interventions est réalisée par l'artiste français Fred Forest depuis 1972 sur des supports médiatiques divers (presse écrite, télévision, radio). Elle démarre par la publication d'un espace rectangulaire vierge dans le quotidien *Le Monde* daté du 12 janvier 1972 puis se poursuit le 22 janvier 1972 avec une interruption d'antenne de 60 secondes dans le journal de midi d'Antenne 2, la deuxième chaîne nationale de télévision française. Les réponses des lecteurs du journal sont par la suite exposées dans de nombreuses institutions muséales avant que d'autres interventions similaires ne soient engagées dans divers journaux, chaînes de télévision et stations de radio à travers de nombreux pays (France, Suisse, Belgique, Allemagne, Suède, Brésil, Argentine...).

À l'occasion d'une rétrospective au Centre Pompidou (« Fred Forest et les technologies de l'information », 24 janvier – 22 juillet 2024, Centre Pompidou, Paris, France), Fred Forest décrit les intentions qui animaient ce projet de la sorte : « Dans un monde saturé d'informations, je souhaitais livrer les gens à eux-mêmes, de manière symbolique, et ainsi les amener à réfléchir, à faire une pause. Mon intention était purement artistique, je n'avais rien à y gagner sur le plan financier, comme souvent dans mon travail artistique ».

Fred Forest (propos recueillis par Benoit Gaboriaud), « Fred Forest, rencontre rétrospective avec *"l'homme média Numéro 1"* », *Fisheye Immersive*, [en ligne], publié le 16/02/2024, consulté le 08/04/2024. URL : <https://fisheyeimmersive.com/article/fred-forest-rencontre-retrospective-avec-lhomme-media-numero-1/>

spéculaire mais aussi avec l'espace environnant. En effet, cette expérience produit une grille de lecture qui transpose les cadres narratif et fictionnel aux alentours, aux situations du quotidien : un badaud passant par-là, des pigeons picorant le sol, une alarme de voiture, des habitants du quartier pris dans une discussion bruyante ou encore une affiche animée attisant notre désir de découvrir un nouveau film en salles. Cette œuvre nous invite alors peut-être à faire advenir des images autour d'elle, *en dehors* ou *à partir* de son cadre de référence qui servirait de relais imaginal. Elle nous offre alors l'opportunité de saisir les images latentes à la fois en nous et autour de nous, dans une logique immédiate, elle n'opère pas la distinction entre image intérieure et extérieure.

Donner à voir et *An image will arise* encouragent, chacune avec sa propre grammaire, une archéologie de l'expectatif, c'est-à-dire de l'image qui pourrait arriver. Elles nous encouragent à déceler les signes avant-coureurs de ces arrivées et sans doute à leur forcer un peu la main, non pas pour produire des images là où il n'y en a pas ou plus, ni même pour nous protéger de la vulgarité et de la congestion des objets visuels avec lesquels nous cohabitons, mais peut-être pour nous permettre de saisir le rôle de l'image latente dans différentes strates de notre quotidien.



↳ Figure 167 Joséphine Kaepelin, *An image will arise*, 2015

Protocole, affiche, dimensions variables, minimum : 150 x 200 cm

Tirée de la série *Billboard posters*, 5 affiches, textes anglais : *Something is off / It's already moving / We see something else / An image will arise / Now, it's the moment where the story can start again*



↳ **Figure 168** Santiago Sierra, *1.000 Black Posters, Istanbul*, 2015

Affichage, dimensions variables

Tiré de la série *Black Posters* (depuis 2008)

Réalisé à Beyoğlu, Istanbul, Turquie, janvier 2015



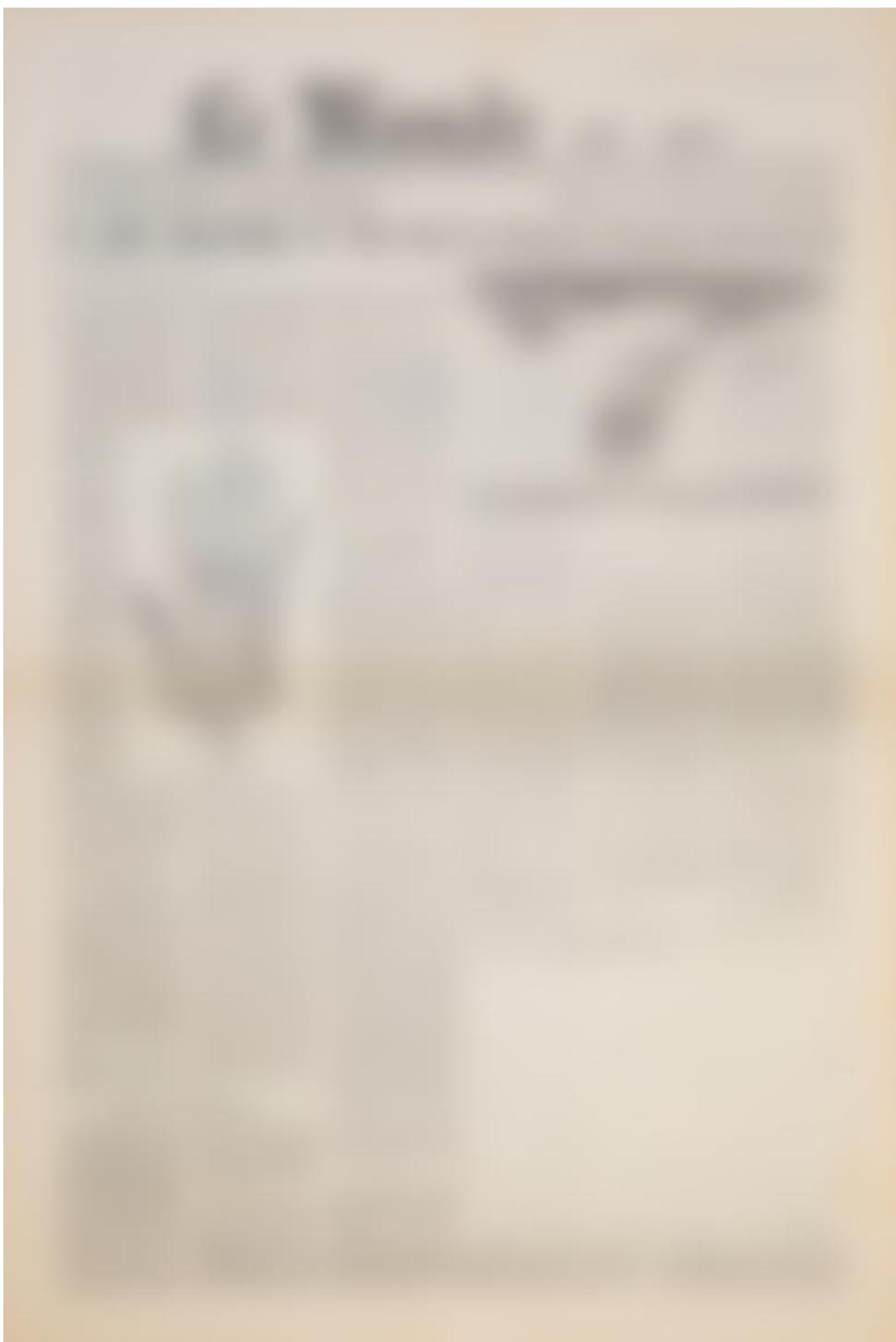
↳ **Figure 169** Santiago Sierra, *1.000 Black Posters, Besançon*, 2018

Affichage, dimensions variables

Tiré de la série *Black Posters* (depuis 2008)

Réalisé à l'occasion de Bien Urbain Festival, Besançon, France, juin 2018

Crédit photographique : Brad Downey



↳ Figure 170 Fred Forest, 150 cm² de papier journal, 1972

Extrait du journal *Le Monde* daté du 12 janvier 1972

Tiré de la série *Space-Media* (depuis 1972), interventions dans le journal *Le Monde* daté du 12 janvier 1972, en temps réel le 22 janvier 1972 sur Antenne 2, la seconde chaîne de télévision nationale française, puis dans la presse écrite (*Tribune de Lausanne* (Suisse), *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde*, *O Estado Sao-Paulo*, *Fohla de Sao Paulo*, *O Globo Rio de Janeiro*, *Jornal do Bahia*, *Diario de Parana*, *Zero Hora Algré*, *Ultima Hora* (Brésil), *Clarín* (Argentine), *Eksit* (Belgique), *Sydsvenska Dagbladet* (Suède), *Télérama*, *Ouest-France* (France)...), des stations de radios (Europe N° 1, France-Culture, France-Inter (France), Radio Jovem Pam (Brésil), Radio Suisse Romande (Suisse)...)) et des chaînes de télévision (Bandeirantes Canal 13 (Brésil), Z.D.F. (Allemagne), R.A.I. (Italie), Radio Télévision Belge (Belgique))

Collection Fred Forest/Adagp Paris 2024

III.2.d. L'hantologie comme énoncé prospectif

L'hantologie que je risque ici doit être considérée comme un énoncé prospectif. Plutôt qu'une lecture de l'image entièrement tournée vers le passé de « ce-qui-a-été » et donc de ce qui revient nous hanter, il s'agit d'une manière de nous glisser dans cette temporalité disjointe afin d'inclure dans notre enquête les embranchements possibles des futures apparitions de ces spectres. Nous pourrions alors songer qu'il ne sera question que d'*hypothèses*, de projections fictionnelles mais comme l'a démontré Ariella Aïsha Azoulay dans son entreprise d'Histoire potentielle, cette méthode d'investigation permet de rendre lisible, perceptible et même de redistribuer l'ordre visuel établi¹⁶⁵⁷. En sus, les démarches artistiques que nous envisagerons pour construire cette hantologie tendent à influencer sur le devenir des images. Elles ont une part active, une certaine agentivité. En effet, l'hantologie est aussi une « interprétation performative¹⁶⁵⁸ », soit une « interprétation qui transforme cela même qu'elle interprète¹⁶⁵⁹ ». Il ne s'agit pas seulement de s'inscrire dans les dynamiques de dissémination des images mais de jouer un rôle dans leur organisation, de les habiter en assumant que cette forme heuristique aura une répercussion sur l'objet étudié, ce non-objet – ou devrions nous dire, le *milieu*. Considérer les images par un mode d'existence spectrale c'est accepter d'en altérer leur évolution, leur nature même. C'est en quelque sorte, en être complice. Le spectre est de nature fuyante, il peut revenir sous différentes formes, s'adresser à lui nécessite de sortir d'une position de retrait objectivante. Cette dimension performative de la recherche n'a rien d'inédit, elle est déjà bien établie dans certaines méthodes en sociologie, anthropologie, ethnologie ou plus largement en études culturelles, et bien évidemment dans la recherche-création. En s'engageant de la sorte, le chercheur se rapproche d'une démarche d'ordre artistique. Nous pourrions aisément rétorquer que toute forme de recherche et d'écriture est en soi un processus créatif, mais la position sous-entendue par Derrida, celle qui ne relève pas du *scholar*, demande sans doute de trouver un point d'équilibre, une souplesse méthodologique qui risque d'être perçue d'un mauvais œil dans le cadre de certains paradigmes épistémologiques (empirisme et positivisme par exemple).

De plus, la critique qui ne manquera pas d'être formulée sera certainement celle du biais plus que celle d'un positionnement situé assumé. En effet, pour faire face à la multitude, la tendance première serait de collecter et d'ordonner d'importants groupes de données, et certainement d'imaginer des épistémologies alternatives, comme le proposent Manovich et Hochman au sein des projets étudiés en Partie I. L'objectif affiché est d'être au plus près d'une exhaustivité. Et cela semble légitime, les données qui seraient laissées de côté entraîneraient des biais méthodologiques, demandant ainsi à toute entreprise exhaustive d'exposer et de justifier son épistémologie. Mon hypothèse ici est que toute tentative d'englober et de rendre cohérents ces phénomènes de circulation serait tout d'abord vouée à l'échec – j'exagère délibérément, mais le corpus sera systématiquement lacunaire et toujours déjà dépassé – et nous ferait passer à côté des éléments dérisoires, des détails jugés sans importance, des strates refoulées. En somme, elle passerait à

¹⁶⁵⁷ Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁵⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op. cit., p. 89.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*

côté de ce qui revient nous hanter.

Afin d'éviter le primat du macroscopique, j'adopte une approche sensible inspirée par le courant historiographique de la « micro-histoire » ou encore par les analyses structurales de l'histoire dans sa forme classique par Michel Foucault¹⁶⁶⁰ dans lesquelles on peut dire que le travail d'Ariella Aïsha Azoulay s'inscrit. Ce mode d'écriture de l'histoire s'intéresse aux pratiques et aux expériences individuelles. Il est plus complexe et moins linéaire, moins générique que l'histoire dans sa conception classique. Bien que je ne propose pas une histoire des trajectoires iconiques, je partage le renversement de perspective effectué par ces courants critiques. L'historien Carlo Ginzburg, éminent acteur de cette micro-histoire, prône dans sa méthode l'écoute attentive des « voix de l'autre », celles des dominées couvertes par celles des dominants¹⁶⁶¹. Il croit en la vertu du hasard, de l'association libre, du « bon voisinage » pour mener sa recherche vers d'autres directions, pour s'autoriser à bifurquer, mais surtout générer des « contre-forces »¹⁶⁶². Et surtout, comme un autre historien, Jacques Revel, il interroge les « jeux d'échelle » dans lesquels s'imbriquerait toute action humaine, du particulier au général, un cas singulier pouvant fonctionner comme révélateur d'une grande richesse¹⁶⁶³. Je tâcherai ici d'interroger des pratiques artistiques complices du rebus, du mineur, du refoulé, non pas en vue d'en extraire des thèses applicables à toute forme de transmission visuelle, ni même d'établir de grands principes communs à des régimes proches mais de chercher comment l'analyse de ses pratiques peut éclairer une partie, même minime, d'une dynamique complexe.

III.2.e. Mème : le spectre au travail

Après ces multiples défrichages épistémologiques et de succinctes études de cas, il est temps d'expérimenter cette fameuse hantologie. Je propose de démarrer avec des objets dont les qualités semblent correspondre – et nous verrons aussi là où elles diffèrent – à celles du spectre : les mèmes. Cela a été développé en Partie I, notamment à travers l'analyse de *Pepe the Frog*, mais il faut rappeler que les mèmes ne sont pas uniquement des objets visuels ; leur contexte de diffusion, leur structure textuelle – un mème est souvent accompagné d'une légende, c'est d'ailleurs celle-ci qui va orienter le sens du visuel détourné – et leur dimension sociale ne peuvent être occultés. Je tâcherai donc de les estimer en tant que non-objets de nos cultures visuelles, sans pour autant délaïsser leurs aspects formels et leurs opérations imageantes.

J'insiste, il ne s'agit pas d'examiner *les* mèmes en tant qu'objets, ni en tant que typologie culturelle, mais bien d'explorer – de défendre – leur spectralité à partir d'une pratique artistique singulière et logée parmi ces cascades d'images. La

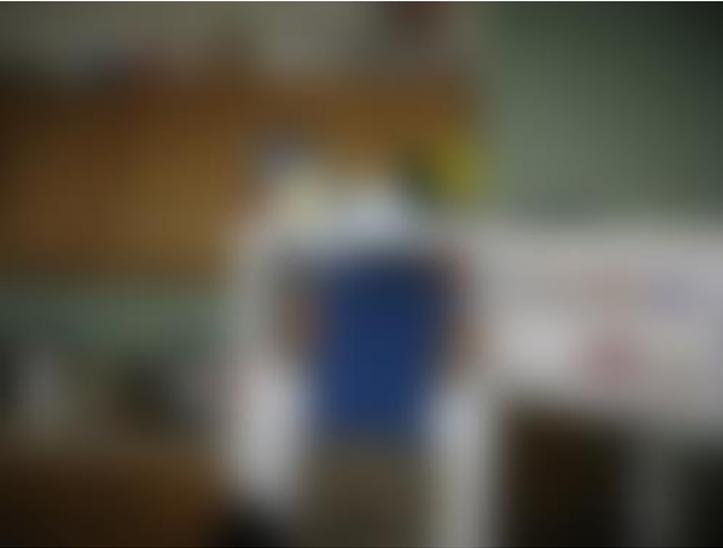
¹⁶⁶⁰ Michel Foucault, « Revenir à l'histoire », conférence du 9 octobre 1970, Université de Keiō (Japon). Texte revu par M. Foucault et publié sous le titre « Rekishi e no kaiki 歴史への回帰 » dans : *Paideia*, n° 2, le 1^{er} février 1972, p. 45-60 ; puis en 1994 dans : *Dits et écrits, 1970-1975*, t. 2, Paris, Gallimard, p. 268-281.

¹⁶⁶¹ Laurent Cesalli, « Microhistoire et casuistique historique : autour de la méthode de Carlo Ginzburg », *Methodos*, [en ligne], n° 19, 2019, publié le 29/01/2019, consulté le 01/03/2022. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/5771>

¹⁶⁶² Carlo Ginzburg, *Rapports de force : Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Éditions Seuil / Gallimard / EHESS, 2003.

¹⁶⁶³ Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Éditions Seuil / Gallimard, coll. « Hautes Études », 1996.

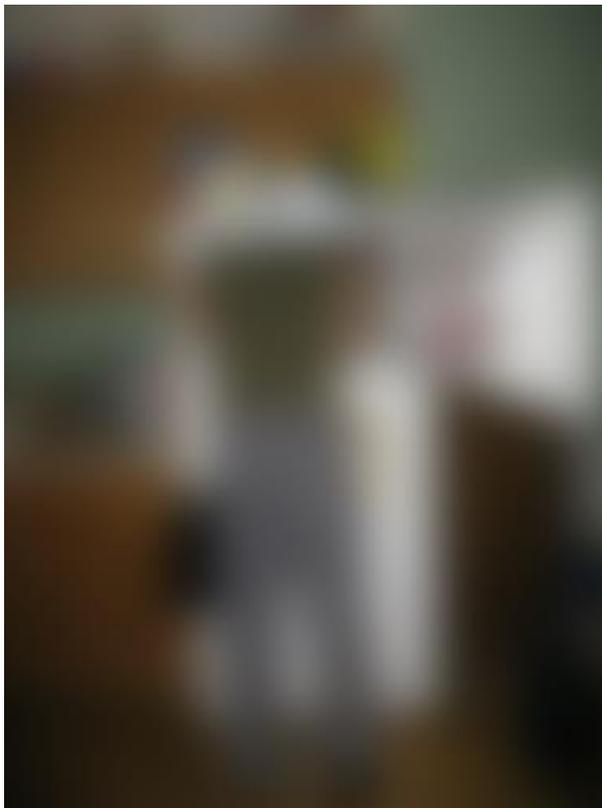
pratique sélectionnée est celle de David Horvitz, un artiste déjà évoqué. Habitué des translations entre la sphère du web et celle de notre environnement physique, l'artiste a pu être assimilé au courant post-internet. Son travail cultive également le flou entre les expériences du quotidien et les expériences artistiques par des propositions irrévérencieuses, poétiques et exploitant une esthétique précaire, *do-it-yourself*, l'affiliant à certains mouvements, comme Fluxus. C'est ainsi que le 6 avril 2009, Horvitz publie sur son compte Flickr une photo de lui-même, la tête plongée dans son congélateur ↪Fig 171. Cette image est accompagnée d'une courte incitation invitant le lecteur à faire de même et à partager la photo sur une plateforme Internet en utilisant pour *tag* (balise) l'énigmatique série de chiffres : 241543903 ↪Fig 172. Cette première photo est rapidement suivie par une publication similaire sur Tumblr ↪Fig 173 puis le lancement d'un site Internet dédié au rassemblement des productions et affichant la phrase : « *Experiencing a MEME in the Making* » (« L'expérience d'un mème en construction [ou en devenir] »). Les fichiers étiquetés de la sorte pullulent encore aujourd'hui sur le web, puisqu'ils se sont propagés sur Facebook, Twitter, MySpace et même YouTube, sous la forme de courtes séquences vidéo.



↳ [Figure 171](#) David Horvitz, *241543903*, depuis 2009
Photographie publiée sur Flickr, le 6 avril 2009



↳ [Figure 172](#) David Horvitz, *241543903*, depuis 2009
Capture d'écran publiée sur Flickr, le 6 avril 2009



↳ [Figure 173](#) Photo publiée sur Tumblr, par SakeBalboa, le 10 avril 2009

Ici l'enjeu n'est pas la reconnaissance du même en tant que forme d'art, ni ce que la chercheuse italienne Valentina Tanni nomme le « *contrappasso of art*¹⁶⁶⁴ » – c'est-à-dire les rapports de ressemblance ou dissemblance entre certaines œuvres d'art et certains mêmes, dans une attitude plaçant l'art en tant que victime de ses propres méthodes de détournement. Il ne s'agit pas non plus d'une étude quantitative ni d'une analyse exhaustive, on l'aura compris. En opérant par observation de certaines de ces productions, en exploitant les plateformes de recherche en ligne, en pratiquant une forme de dérive¹⁶⁶⁵ et en focalisant mon attention sur les détails formels, j'essayerai de déterminer *ce qui hante*. Tout d'abord, l'esthétique des deux clichés originels est éclairante. La photographie n'est, en apparence, pas très élaborée. Le sujet est centré, pris en photo de dos. La composition est déséquilibrée. L'éclairage aplanit l'image, lui conférant une faible profondeur de champ. Seul le flash fait ressortir maladroitement certaines surfaces : une boîte en carton posée au-dessus de l'homme, les portes des placards en bois... Ces clichés ne répondent pas aux critères esthétiques de photographies dites professionnelles. Pourtant, David Horvitz a démontré ses compétences en prise de vue à travers certains de ses œuvres, comme par exemple l'autoportrait réalisé pendant le premier confinement instauré en France à l'occasion de la pandémie de Covid-19 en 2020, *I Imagine I am Looking Into the Eyes of Someone Looking at My Eyes After My Death* ↪Fig 174. Intentionnellement donc, l'artiste emprunte un vocabulaire formel qui exploite l'esthétique de l'amateur ou celle de ce que certains nomment la « photographie vernaculaire¹⁶⁶⁶ ». Nous pouvons penser que si la photo et son texte – une simple capture d'écran d'une fenêtre du logiciel de bureautique Pages – se rapprochaient d'un langage visuel perçu comme professionnel, l'expérience n'aurait pas été de la même nature. Horvitz semble infiltrer la production photographique amateur partagée sur Internet. Il cultive le mystère sur le statut d'œuvre d'art de cette invitation. Rien de sacré dans ce cliché originel. Il faudrait d'ailleurs employer le pluriel puisque ces clichés sont doubles. Et cette « diplopie¹⁶⁶⁷ » renforce une impression d'étrangeté familière. Il s'agit de la même cuisine, dans des formats différents. Rien dans cette cuisine ne vient appeler notre regard, pas de *punctum* en vue. La scène est étrange mais pas choquante, nous pourrions imaginer un individu se mettant en scène pour une blague ratée ou simplement occupé à chercher un produit au fond de son congélateur dans une situation banale. Un public rompu à l'histoire de l'art tissera sans doute un lien de filiation avec les performances de Terry Fox ↪Fig 175, la série des *Sommes* de Boris Achour ↪Fig 176, celle des *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm ↪Fig 177, ou encore certaines pièces photographiques au caractère absurde de Dennis Oppenheim – rejouées par Carey Young dans sa série *Body Techniques* par exemple ↪Fig 178 –, parmi tant d'autres encore. Pourtant, cette étrangeté de l'ordinaire n'est pas l'apanage de l'art contemporain – et si nous adoptions une méthode d'iconologie warburgienne, nous partirions à la recherche de symptômes culturels reliant différentes temporalités, dépassant sans doute le cadre de l'art –,

¹⁶⁶⁴ Valentina Tanni, *Memestetica : Il settembre eterno dell'arte*, Rome, Nero editions, 2020.

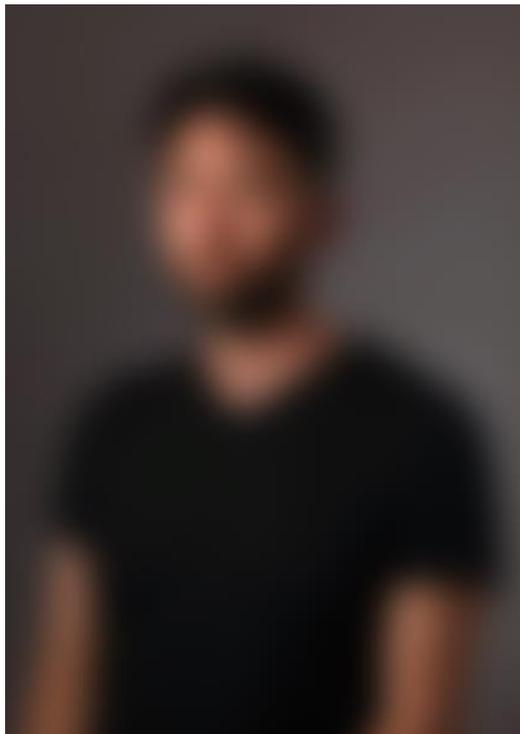
¹⁶⁶⁵ La pratique de la dérive, par un héritage explicite à la psychogéographie de l'International Situationniste, est préconisée par Suzanne Paquet dans son article « Trafics numériques : Le Web en cascades d'images (photographiques) ».

Suzanne Paquet, « Trafics numériques : Le Web en cascades d'images (photographiques) », *op. cit.*

¹⁶⁶⁶ Clément Chéroux, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, *op. cit.*

¹⁶⁶⁷ Clément Chéroux, *Diplopie : L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour, 2009.

les nombreux *challenges* (défis) à répétition d'Internet, les *creepypasta*¹⁶⁶⁸ et bien entendu les mêmes piochent allègrement dans ce vocabulaire gestuel. Pourtant, l'objectif ici n'est pas de mettre à jour la survivance de tels gestes mais bien d'interroger la dimension spectrale de ces images depuis leur devenir.

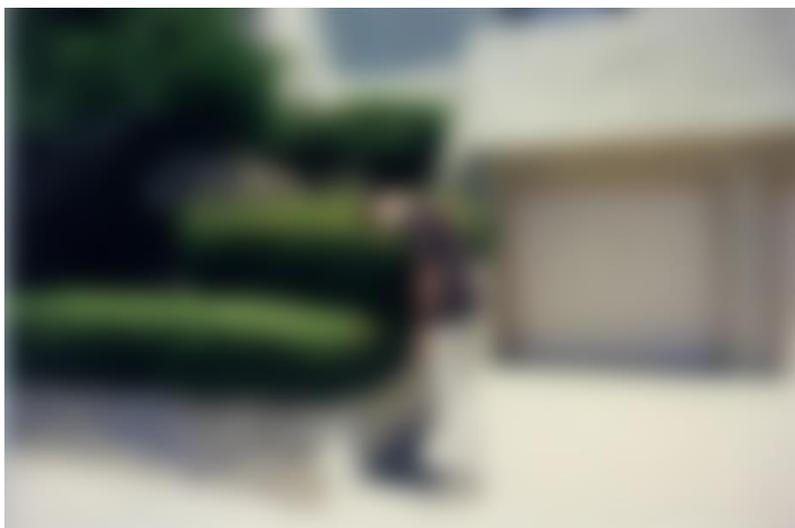


↳Figure 174 David Horvitz, *I Imagine I am Looking Into the Eyes of Someone Looking at My Eyes After My Death*, 2020 Photographie couleur sur papier, 43 x 28cm, édition limitée à 7 exemplaires + 3 épreuves d'artistes, numérotés et signés

¹⁶⁶⁸ Une *creepypasta* désigne une certaine forme de légende urbaine diffusée sur Internet et pouvant se décliner sous différents media. Le néologisme est formé à partir des termes anglais "*creepy*" (effrayant) et "*copy-paste*" (signifiant la pratique du copier-coller sur Internet).



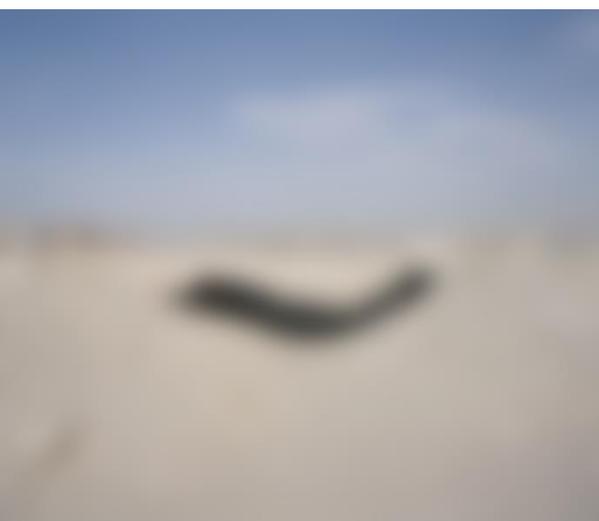
↳Figure 175 Terry Fox, *Corner Push*, 1970
Performance



↳Figure 176 Boris Achour, *Sommes 2*, 1999
Tirage photographique (encadré), 55.5 x 82.5 cm
Tiré de la série *Sommes*
© Borish Achour, Galerie Allen, Paris

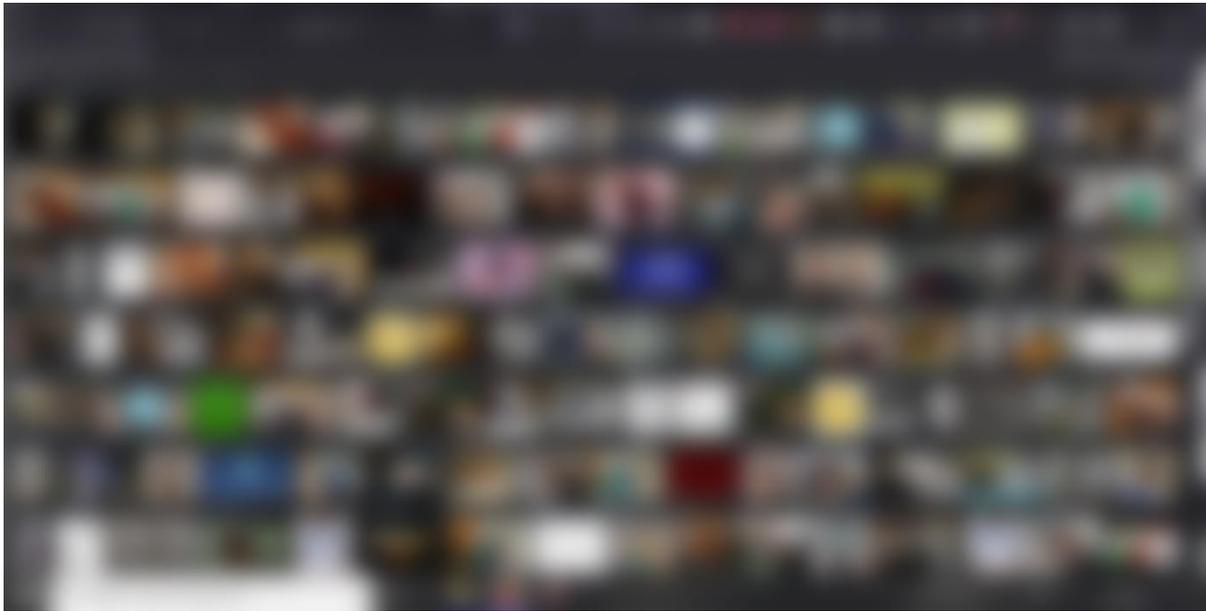


↳Figure 177 Erwin Wurm, *Ice head*, 2003
Techniques mixtes
Tiré de la série *One Minute Sculptures*

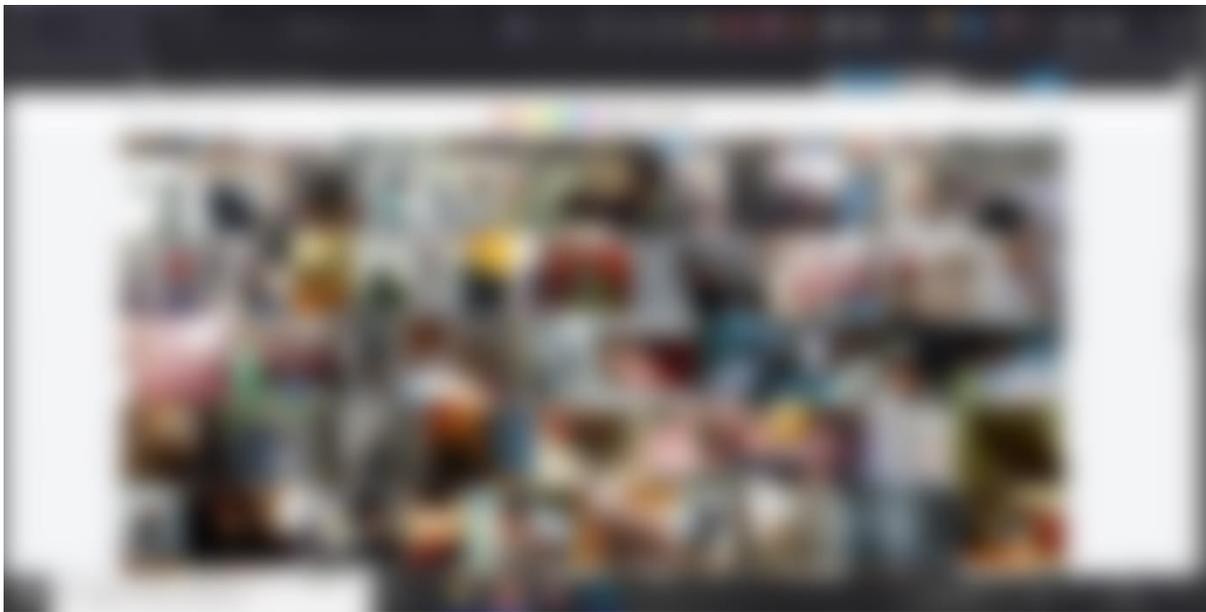


↳Figure 178 Carey Young, *Body Techniques (after Parallel Stress, Dennis Oppenheim, 1970)*, 2007
Photographie couleur sur papier monté sur aluminium,
121.9 x 141.9 cm
Tirée de la série *Body Techniques*

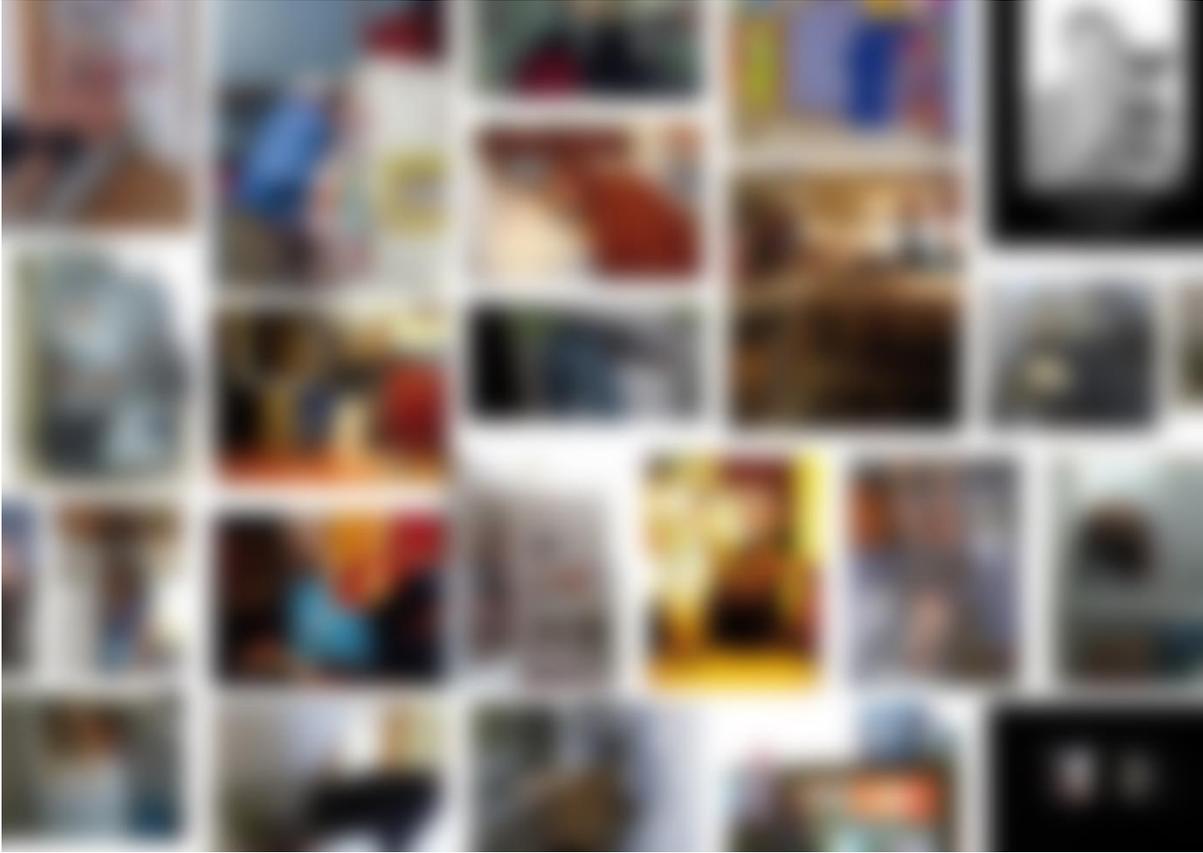
La méthode d'investigation la plus intuitive est d'errer de moteur de recherche en moteur de recherche à l'aide de notre fameux tag [↳Fig 179-180](#). Les objets visuels se mettent alors à défiler. Ce qui me marque dans un premier temps, c'est la richesse des expérimentations formelles. Il semble que le format originel ait rapidement été dépassé par les utilisateurs qui rivalisent de créativité [↳Fig 181](#) : certains composent méticuleusement leur cliché, d'autres explorent tout ce que l'incitation élude – posant à plusieurs, en équilibre, dans des mises en scène humoristiques... –, d'autres encore piratent l'exercice en s'appropriant des éléments de la culture populaire – en convoquant les figures d'Homer Simpson, Walt Disney, Chuck Norris... –, mais les plus intéressantes – en termes d'ingéniosité sémantique et intertextuelle –, il me semble, sont les opérations de renversement du point de vue [↳Fig 182](#). Plutôt que prendre la photo depuis l'extérieur, pourquoi ne pas le faire depuis l'intérieur du congélateur, et ainsi révéler le visage que les clichés d'origine masquaient, générant en conséquence un plan à la dimension cinématographique. Un plan qui nous hante : films, publicités, séries, cette mise en scène nous l'avons déjà vue. Roman Holiday, un utilisateur de Vimeo, en a même compilé une partie en un court montage intitulé *In The Fridge* (2015) qui convoque essentiellement un imaginaire cinématographique occidental et hollywoodien [↳Fig 183](#). Pour cause, le plan semble fait sur mesure pour le cinéma, c'est un champ dans le champ, il cadre l'action, produit un gros plan sur le visage de l'acteur, organise le champ de vision, sert de grille de lecture au regard, produit un système narratif simple. Et pour la publicité, l'insert du produit se fait naturellement. Pourtant, ce n'est pas non plus ce qui m'anime ici. Comment David Horvitz parvient-il à s'adresser au spectre ?



↳ Figure 179 Capture d'écran du moteur de recherche Google réalisée le 21 février 2022



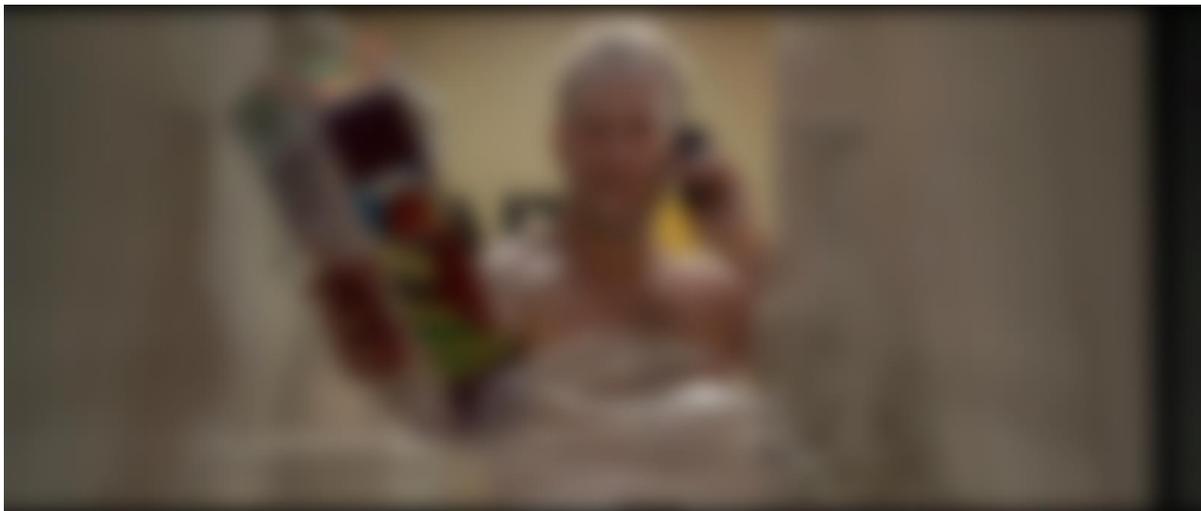
↳ Figure 180 Capture d'écran du moteur de recherche de Flickr réalisée le 21 février 2022



↳Figure 181 Montage d'images marquées par le tag « 241543903 » réalisée le 21 février 2022



↳Figure 182 Montage de photos marquées par le tag « 241543903 » réalisée le 21 février 2022

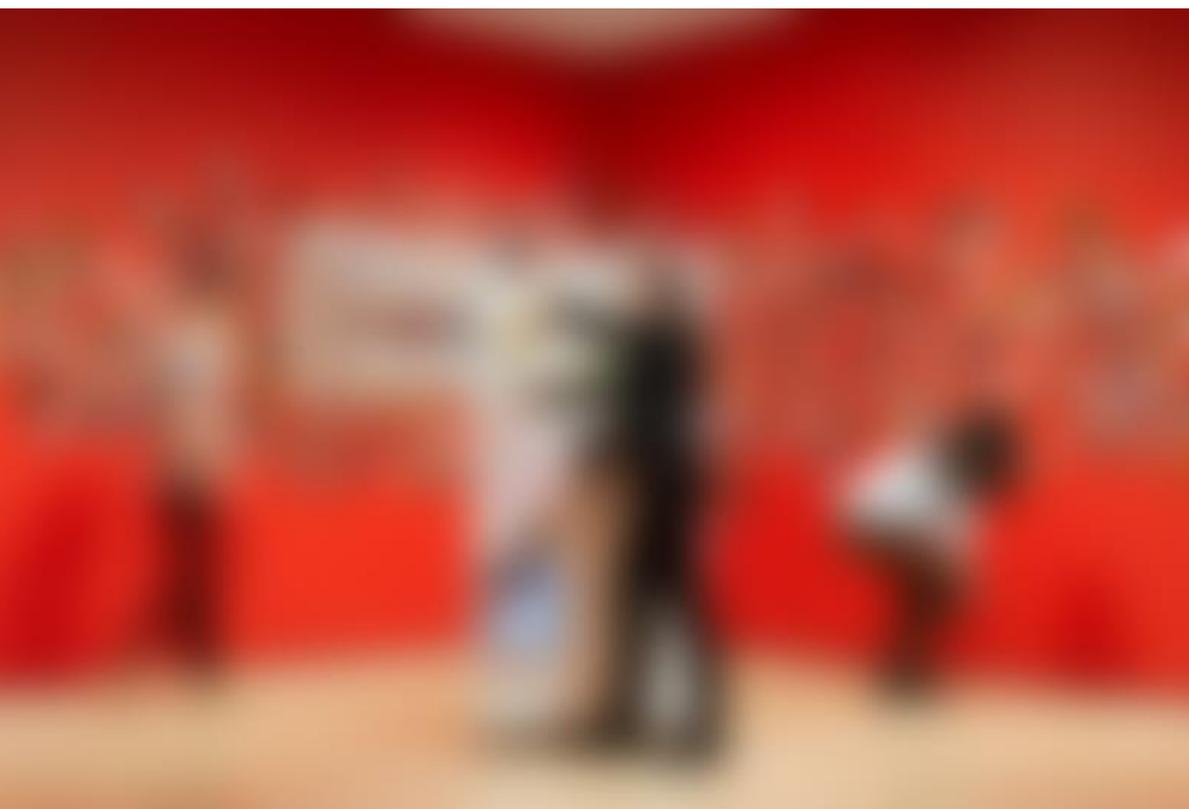


↳Figure 183 Roman Holiday, *In The Fridge*, 2015
Vidéo, couleur, son, 1 min 57 sec
<https://vimeo.com/130254913>

Horvitz produit une matrice visuelle, un système au sein d'un autre système plus large. Plus qu'une forme d'art collaborative et participative, il génère du possible en cascade, comme Philippe Parreno avec *Fleurs*. L'œuvre ne se réduit pas aux premiers clichés, ni à la sélection exposée de manière anecdotique dans l'installation imaginée pour l'exposition « snap+share: transmitting photographs from mail art to social networks » au MOMA de San Francisco en 2019 ↳Fig 184. Pour cette itération, les indications d'Horvitz accompagnées par l'une des photos d'origine sont accrochées sur un réfrigérateur installé dans l'espace d'exposition alors que plusieurs participations sont imprimées et fixées sur deux murs rouges. Naturellement, le dispositif incite les spectateurs à se prendre en photo au milieu de cette mise en scène rigide et contrainte par les normes muséales. Vingt ans avant cette scénographie, Jennifer Ramsey et Pedro Vélez imaginent *Refrigerator Shows*, un projet de performances, sculptures et actions, autant qu'un processus curatorial. Entre 1999 et 2003, Vélez expose son propre réfrigérateur sur lequel il assemble différents éléments visuels lors d'actions performatives ↳Fig 185. Il s'invite également chez des amis pour décorer ou réarranger leur réfrigérateur à l'aide, entre autres, de cartes postales et de posters d'expositions d'art contemporain. Cette démarche met en lumière certaines pratiques quotidiennes de montage d'images – qu'il s'agisse de recouvrir les murs de son intérieur de photographies et de posters ou encore, comme Jean-Christophe Bailly, d'assembler des cartes postales sur un petit présentoir, tel un « horizon contemplatif¹⁶⁶⁹ » – qui, malgré le fait qu'elles soient diluées dans l'ordinaire, constituent un rapport aux images que nous devrions peut-être interroger autant que notre prétendue consommation excessive d'images médiatiques ou nos habitudes de partage d'objets visuels en ligne. Alors que le projet de Ramsey et Vélez est d'ordre processuel, celui d'Horvitz prend tout son sens dans la potentialité. Cette œuvre est toujours distendue entre ses formes visibles et son intangibilité, son expectatif. La forme de spectre qu'elle engendre ne saurait se résumer bêtement à l'image mentale d'une tête dans un congélateur, un motif qui se répéterait sans raison, acquérant une certaine autodétermination. Ce qui nous hante je crois, ce sont les images qui n'ont pas été

¹⁶⁶⁹ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 41.

prises, celles qui auraient pu exister, celles qui n'existeront jamais. Selon Derrida, le spectre est une « question de répétition : un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu'il *commence par revenir*¹⁶⁷⁰ ». Cette répétition s'exprime également par ses possibles itérations. Le spectre est ce qui est *ré*-apparu une première fois, mais personne ne sait lorsqu'il réapparaîtra de nouveau, bien qu'on puisse essayer de le convoquer. Nous pourrions imaginer que cette forme de latence soit présente naturellement au fond de toute image, c'est d'ailleurs la grande leçon des avant-gardes artistiques apprise par la culture partagée d'Internet. Un même nous rappelle à chaque instant que tout objet visuel peut être copié, faire l'objet d'un détournement, devenir l'élément d'un métalangage, d'un commentaire social, être dépassé par ses nouvelles formes et même devenir *has been*. Or, l'image d'Horvitz est déjà *has been* : ni suffisamment originale, ni suffisamment singulière, ni utilitaire, ni vernaculaire, ni publique, ni privée, ni même artistique sous cette première forme. Son fondement est *spectral*. Elle est pensée pour la répétition, et cette artificialité tend à effacer toute notion de primauté ou d'auctorialité. Sur un mur couvert par ses variations, les photos d'Horvitz ne se détachent pas. A contrario, elles sont noyées parmi les autres productions. Si elles ont pu servir de modèle pendant un temps, elles ont vite été dépassées, et les richesses formelles des propositions nous le prouvent.



↳ Figure 184 David Horvitz, *241543903*, depuis 2009

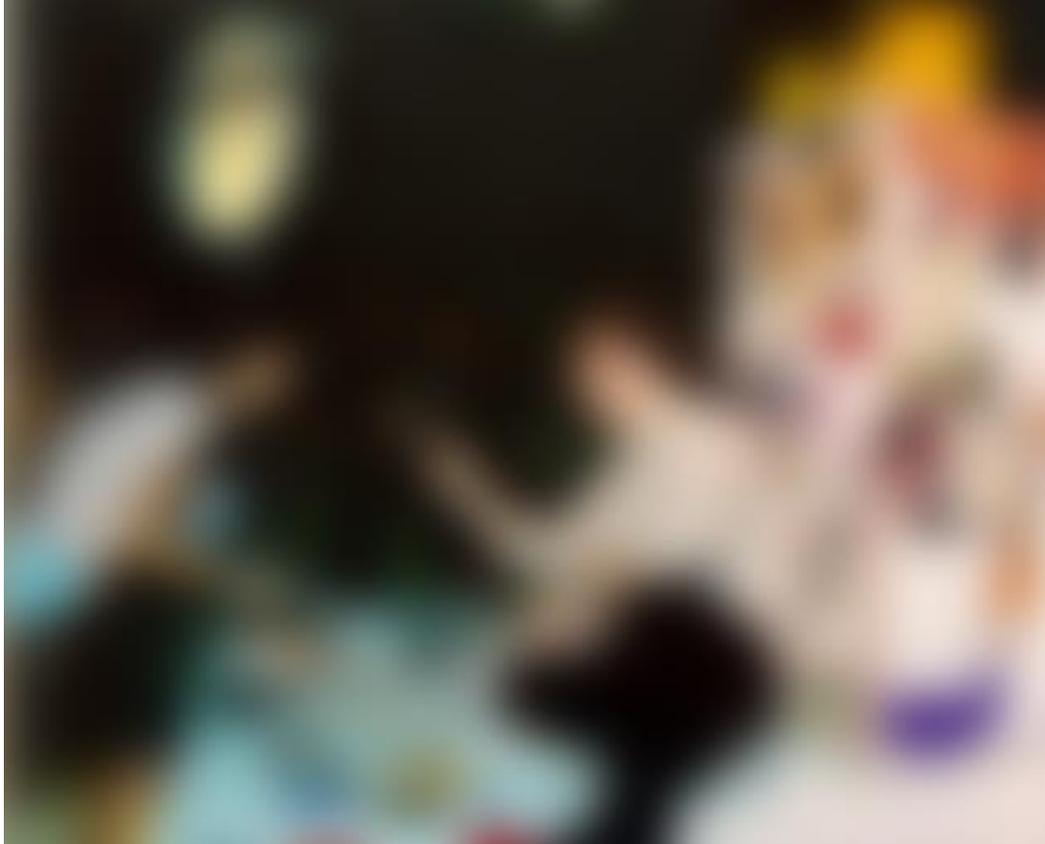
Projet de recherche d'images de Google, installation, techniques mixtes

Vue d'exposition, « snap+share: transmitting photographs from mail art to social networks », 30 mars – 4 août 2019 SFMOMA, San Francisco, États-Unis

Commissariat : Clément Chéroux

Crédit photographique : © Matthew Millman Photography

¹⁶⁷⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 32.

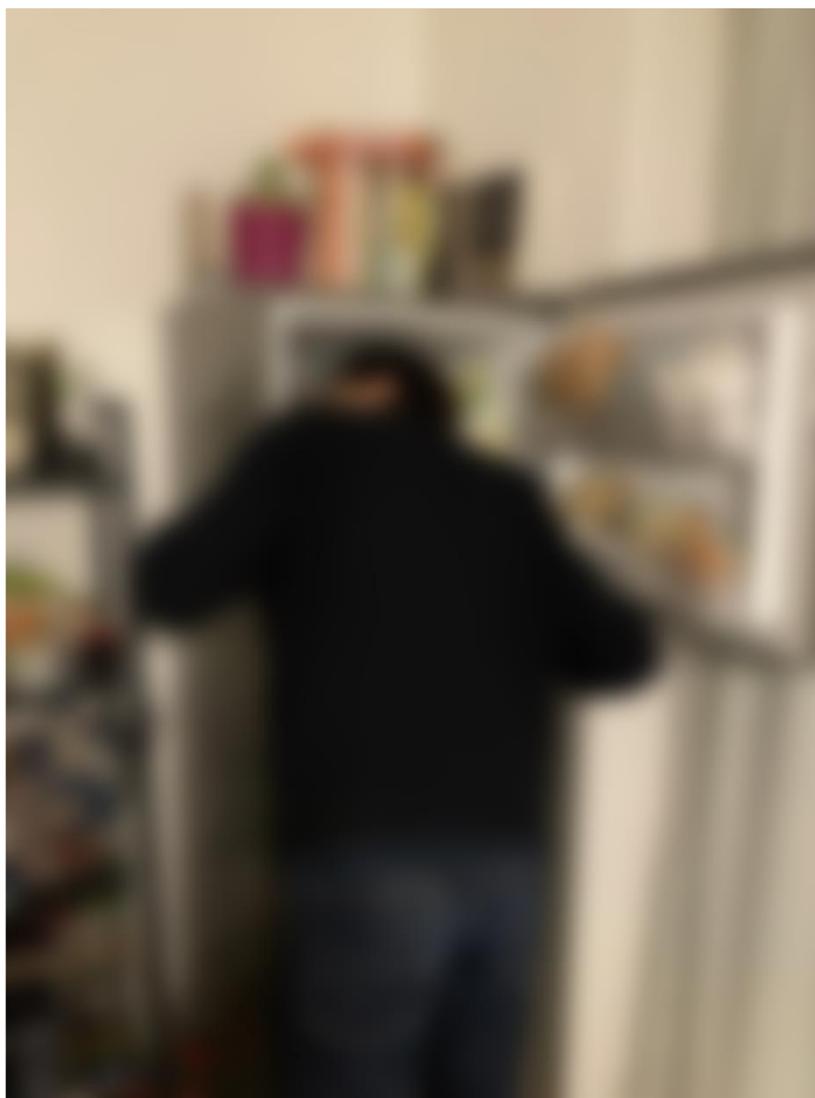


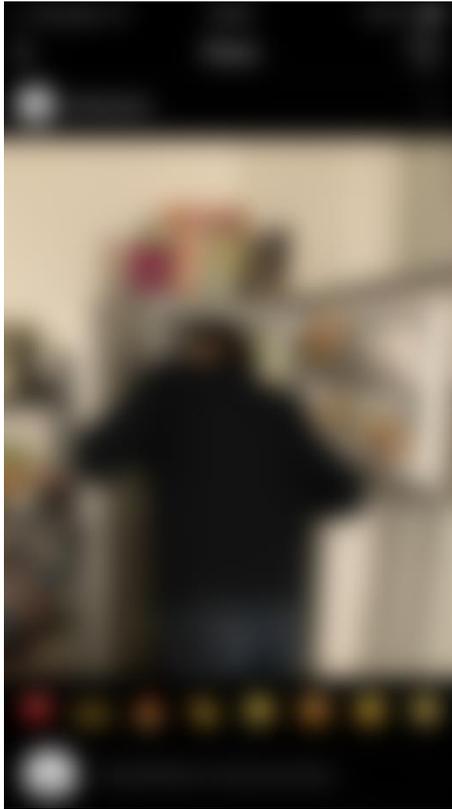
↳ Figure 185 Jennifer Ramsey & Pedro Vélez, *Refrigerator Shows*, 1999-2003
Performance, action, sculpture, processus curatorial

Pourtant, la dimension heuristique des photos d'Horvitz est bien à l'œuvre. Une autre qualité fondamentale du spectre pour Derrida serait le travail : « la chose *travaille*, qu'elle transforme ou se transforme, qu'elle pose ou se décompose : l'esprit, l'"*esprit de l'esprit*" est *travail*¹⁶⁷¹ ». En l'occurrence, le spectre travaille ici la cascade d'images depuis son intérieur. Mais le spectre nous travaille aussi. Et pour comprendre cela, il faut une nouvelle fois nous déplacer sur le terrain de ces images. J'ai donc moi aussi participé à ce protocole ↳ Fig 186-188. Et dans la *praxis*, de multiples questions se mettent d'un coup à me travailler. Avant tout, comment prendre la photo ? Quel appareil vais-je utiliser ? Devrai-je prendre la peine d'installer un pied photographique ou un retardateur ? Faut-il que je nettoie ma cuisine, la surface de mon frigo ? Faut-il que j'agence les images accrochées sur celui-ci ? Faut-il que je réorganise mon intérieur ? Quelle attitude vais-je adopter ? Quelle posture corporelle ? Quel cadrage ? Avec ou sans flash ? C'est tout le champ photographique, et même plus largement de la production d'images qui me travaille. L'incitation d'Horvitz convoque en moi de multiples dimensions de l'image, ses coulisses, sa technicité, son langage formel et sémantique, son caractère performatif. J'ai finalement opté pour un *modus operandi* simple puisque j'ai demandé à une tierce personne de me prendre en photo. S'est alors enclenchée une discussion sur la nature de cette photo, ses causes, son contexte de diffusion, le projet de l'artiste, ma propre recherche. Puis, le moment décisif, la tête dans le congélateur, j'aperçois les petits pois congelés et mon attention se déporte vers des interrogations plus domestiques. L'expérience englobe un degré de divagation et de contingence. Plusieurs clichés sont pris, et instinctivement je donne quelques indications : en portrait plutôt qu'en paysage, ne pas révéler mon visage, etc. Je repense alors au caractère performatif de l'événement photographique décrit par Ariella Aïsha Azoulay, et je le comprends sous une autre forme, j'en fais

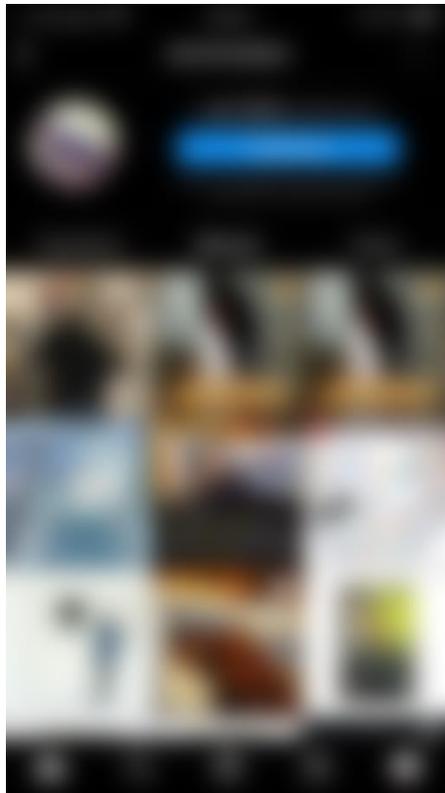
¹⁶⁷¹ *Ibid.*, p.30.

l'expérience. J'en conclus que les personnes avant moi l'appréhendaient également, à leur manière. Et les personnes après moi le feront certainement aussi. Je pense alors à ceux qui m'ont précédé, je me demande ce qui les anime si ce n'est pas une recherche scientifique. S'agit-il d'un besoin d'appartenance sociale ? D'exprimer sa singularité dans une chaîne répétitive ? Finalement, c'est le moment de la sélection et de la diffusion, je choisis un seul cliché et supprime les autres. J'évalue alors mes critères : est-ce que je cherche à me rapprocher des photos d'Horvitz ou à m'en éloigner ? Le moment de la diffusion est également éclairant : quelle plateforme correspondrait le mieux à mon image ? Faudrait-il que je la partage sur Tumblr, Flickr ou encore Instagram ? Quelle plateforme possède l'algorithme le plus efficace pour faire remonter ma photo ? Lors du téléchargement, j'entre le fameux tag et décide de ne pas ajouter de commentaires. Après la publication, je me surprends à observer comment ma photo existe au milieu des autres, je vérifie le nombre de *like*, d'autres discussions apparaissent en ligne, avec des collègues chercheurs ou artistes, des inconnus, mes étudiants. Cette petite expérience, à première vue anodine, permet de comprendre comment la spectralité de ce projet artistique nous travaille. Il pourrait s'agir d'enclencher une démarche réflexive voire critique à propos de nos conditions actuelles de production et de diffusion d'images en ligne. La série de chiffres cryptiques révèle la pauvreté du système d'étiquetage des objets visuels et la possibilité de détraquer les algorithmes qui fonctionnent comme des systèmes de valeur biaisés, trop pauvres pour décrire l'épaisseur d'une image.





↳ Figure 187 Capture d'écran d'une publication postée sur la plateforme Instagram et réalisée le 2 mars 2022



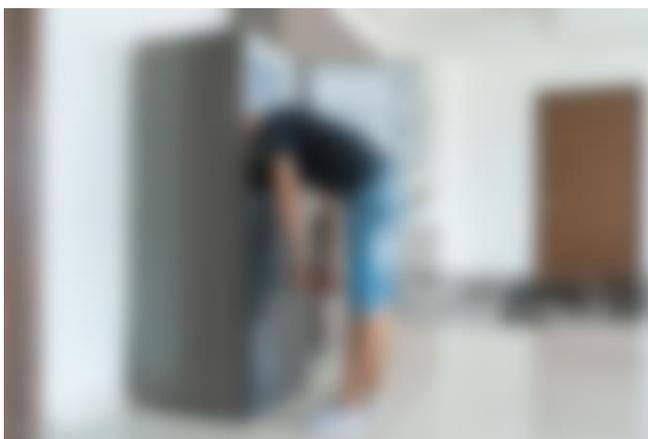
↳ Figure 188 Capture d'écran d'une recherche sur la plateforme Instagram et réalisée le 2 mars 2022

Du point de vue de l'hantologie, la démarche de David Horvitz hante les cascades d'images en nous apparaissant comme une forme de *metapicture*. Son mode d'existence nous renvoie à ce que les architectures du numérique tendent à occulter : leur hiérarchie algorithmique opaque, les mécanismes de circulation reposant sur des phénomènes d'accumulation de métadonnées simultanément à une captation de l'attention, les coulisses de production et de post-production d'un objet visuel, les potentielles voies de résistance poétique ou effective au sein de ces systèmes, la transposition des pratiques culturelles du web dans d'autres milieux, le potentiel subversif du commun, de l'ordinaire et de la répétition, ou encore les propriétés performatives et relationnelles d'une image. Le spectre déroule une série d'interrogations qui peuvent même fonctionner sur différents niveaux, conscientisée ou pas, que l'on soit chercheur ou non.

III.2.f. Image de stock : le spectre en devenir



↳ [Figure 189](#) Kateryna Kukota, *1314588160*, 2021
Photographie numérique, 6000 x 4000 px (50.80 x 33.87 cm), 300 dpi, RVB, publiée sur la plateforme iStock le 8 mai 2021 et accompagnée par le descripteur : « Par une chaude journée, la jeune fille se refroidit la tête dans le réfrigérateur. Climatiseur cassé »



↳ [Figure 190](#) Kateryna Kukota, *1304762936*, 2021
Photographie numérique, 5900 x 3933 px (49,95 x 33,30 cm), 300 dpi, RVB, publiée sur la plateforme iStock le 20 mars 2021 et accompagnée par le descripteur : « Par une chaude journée, le gars se refroidit avec sa tête dans le réfrigérateur. Climatiseur cassé »

Si la démarche de David Horvitz peut autant se projeter dans le spectral, c'est aussi parce qu'elle a donné lieu à de nombreuses productions, identifiables en tant que tel, en partie traçables. Qu'en serait-il alors de productions qui ont très peu circulé ou qui n'ont pas encore circulé ?

Comme cela a été annoncé, je m'attarderai maintenant sur une autre typologie de circulation, celle effectuée par les images de stock. À l'occasion de leur exposition « Le Culte du Nuage » (7 avril – 30 avril 2022) organisée dans le cadre de la Biennale Internationale du Design de Saint-Étienne, le duo d'artistes et chercheurs Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon a développé un projet nommé *Imagewashing*, composé d'une installation vidéo, d'un film ainsi que d'un article intitulé « Le blanchiment des images ». Les auteurs y introduisent à juste titre la nuance entre l'appellation américaine "Images de stock" (*Stock Image* ou *Stock Photography*) et "microstocks". La première désigne de manière générique des objets visuels (photographies, illustrations, images vectorielles, modélisations 3D ou vidéos) regroupés sous forme de banques d'images, alors que la seconde est créée dans les années 2000 afin de spécifier l'apparition de catalogues *low cost* en ligne, comme Shutterstock, iStock (propriété de Getty Images), Dreamstime, Depositphotos, Alamy ou encore Fotolia pour ne citer que les plus répandus¹⁶⁷². Par leurs prix de vente largement inférieurs et leur langage visuel plus générique, les banques visuelles de ces microstocks sont parvenues à inonder le marché et rencontrent aujourd'hui un plus grand succès que leurs prédécesseurs, de grands groupes comme Corbis et Getty¹⁶⁷³. J'emploierai par métonymie, parce qu'elle est plus répandue et parce que je l'aborderai précisément à partir de la question de l'image, l'expression "images de stock".

Dans *Sad, Depressed, People*, un livre d'artiste publié par David Horvitz en 2012 pour interroger l'ambiguïté d'une sélection de photographies de stock récoltées avec les mots-clefs "*sad, depressed, people*", (triste, déprimé, personnes), la curatrice, écrivaine et éducatrice Laurel Ptak avance une définition de la photographie de stock intéressante à relever : « Une photo qui est un signifiant vide, attendant d'être remplie de contenu. Elle a une économie de sens entièrement différente de celle des autres types de photographies. La photographie de stock est en fin de compte destinée à une vie de circulation et elle ne connaît pas son avenir¹⁶⁷⁴ ». Les formules choisies ne sont pas sans rappeler le discours de Huyghe et Parreno pour qualifier Ann Lee. Les images de stock, au même titre que les personnages fictionnels prêts à l'emploi des catalogues japonais, seraient des objets visuels creux, entièrement tournés vers leurs futurs potentiels emplois. Il est alors nécessaire de rappeler que les premières bibliothèques de photographies de stock voient le jour dans les années 1920¹⁶⁷⁵. Mais celles-ci connaissent un tournant décisif durant les années 1980-1990, les *bibliothèques* deviennent des *agences* avec le passage de banques physiques

¹⁶⁷² Stéphane Degoutin, Gwenola Wagon, « Le blanchiment des images », *AOC*, [en ligne], publié le 06/04/2022, consulté le 22/01/2024. URL : <https://aoc.media/opinion/2022/04/05/le-blanchiment-des-images/>

¹⁶⁷³ *Ibid.*

¹⁶⁷⁴ « *A photo that is an empty signifier, waiting to be filled with content. It has an entirely different economy of meaning than other kinds of photographs. The stock photograph is ultimately destined for a life of circulation and it does not know its future* ».

Laurel Ptak, « Stock Photograph », dans *Sad, Depressed, People*, Vancouver / Los Angeles, New Documents, 2012, s.p., trad. de l'anglais par l'auteur.

¹⁶⁷⁵ Alan Capel, « A Brief History of Stock Photography », *alamy.com*, [en ligne], publié le 16/06/2015, consulté le 23/01/2024. URL : <https://www.alamy.com/blog/a-brief-history-of-stock-photography>

– dans le sens d’images imprimées ou stockées sur CD-ROM – à des serveurs connectés au réseau Internet, une évolution corrélée à l’utilisation de mots-clefs permettant de simplifier la recherche de contenus¹⁶⁷⁶. Non seulement, c’est toute la nomenclature de ces objets visuels qui est repensée, mais c’est aussi leur circulation¹⁶⁷⁷. Trop souvent, des images imprimées – que des équipes ont mis un temps conséquent à retrouver parmi des boîtes de stockage transparents – sont perdues pendant le transit pris en charge par le système postier ou par un coursier, parfois elles arrivent trop tard ou elles ne sont pas correctes¹⁶⁷⁸. C’est alors l’ensemble du processus analogique laborieux qui doit être recommencé¹⁶⁷⁹. Avec la numérisation, la mise en réseau et l’étiquetage des images de stock au sein d’agences, on peut dire que la circulation devient effectivement leur mode d’existence. « Elles ne font que circuler¹⁶⁸⁰ », comme le résume Degoutin et Wagon. Or, cette récente ubiquité va paradoxalement de pair avec un état d’attente permanent. Là où les clichés cryptiques d’Horvitz plongé la tête dans un congélateur implorent une appropriation et une circulation dans un jeu intertextuel, cette catégorie d’images est surtout pensée pour être stockée, pour reposer au sein de banques. Elles attendraient patiemment d’être utilisées et remplies de sens. Horvitz lui-même formule l’état ambivalent des photographies de stock de la sorte : « L’intention du photographe est de faire quelque chose qui n’a pas d’avenir connu, mais qui a un avenir ouvert. Faire des choses qui sont destinées à attendre. Comme le purgatoire¹⁶⁸¹ ». Les images de stock sont donc confinées à un état de suspension mais n’existent que par la circulation. Elles sont figées et simultanément mouvantes. Cette désynchronisation en fait des spectres de premier ordre. De plus, cette économie visuelle capitalise pleinement sur la latence. Si Huyghe et Parreno initient *No Ghost Just a Shell* à la fin des années 1990, c’est sans doute parce que cette période voit se développer un modèle économique qui repose sur la commercialisation et la spéculation à une échelle globale de la latence d’objets visuels. Mais comme cela été démontré en Partie II, un signe visuel construit dans l’optique d’être investi de nouveaux sens, pensé pour s’accommoder de multiples contextes, pour se conjuguer à différents messages, en somme un signe visuel latent, n’est pas pour autant vide et neutre. Et c’est bien ce que soulignent Degoutin et Wagon dans leur article ; pour concevoir des signes à l’avenir ouvert, il est nécessaire d’en faire des *archétypes* qui s’expriment par un vocabulaire visuel et sémantique compréhensible immédiatement par le plus grand nombre : « elles ne font que traduire, sous la forme la plus directe possible, des images qui existaient déjà dans le cerveau¹⁶⁸² ». Les images de stock relèvent d’une forme d’« hygiène visuelle¹⁶⁸³ », de « monoculture de l’image¹⁶⁸⁴ » qui appauvrit notre imaginaire ainsi

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*

¹⁶⁸⁰ Stéphane Degoutin, Gwenola Wagon, *op. cit.*

¹⁶⁸¹ « *It is the intention of the photographer to make something that has no known future, but has an open future. To make things that are intended to wait. Like purgatory* ».

David Horvitz, « Stock Photograph », dans *Sad, Depressed, People*, *op. cit.*

¹⁶⁸² Stéphane Degoutin, Gwenola Wagon, *op. cit.*

¹⁶⁸³ *Ibid.*

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*

Notons que cette expression est employée dès 1992 par Andrew Ross pour désigner la pauvreté résultant des pratiques de recyclage et de recombinaison des signes visuels, des récits et des thèmes instaurées par l’industrie cinématographique hollywoodienne dans un souci d’optimisation. Il en conclut alors que ces

que notre rapport au monde, tel « un immense dispositif de nettoyage, qui fait écran au réel¹⁶⁸⁵ ». Mais le plus pernicieux pour les auteurs serait qu'elles relèvent d'un dispositif d'*offuscation* : « Quelque chose se cache dans la masse des images¹⁶⁸⁶ ». En effet, les images de stock remplacent systématiquement toute chose par une version *nettoyée*, elles « reformatent tout sur leur passage (...) et propagent une vague d'uniformité qui balaye tout sur leur passage¹⁶⁸⁷ ». Une vision normée, prévisible, globalisée (étasunienne) qui ne renvoie aucune étrangeté, nous met en face d'un ordre imaginaire *déjà-là*, rassurant, sans surprise, sans aspérité et auquel pourtant personne ne croit¹⁶⁸⁸. Nous acceptons cette dissonance cognitive, celle-ci se perd dans la masse, elle s'oublie, elle devient anodine, c'est bien ainsi qu'opèrent les stratégies d'*offuscation*¹⁶⁸⁹. Les images de stock ne sont donc pas vides de sens, elles nous le font croire, et bien que personne ne les prenne au sérieux, nous acceptons cet accord de principe esthétique. Le tour de force de ces banques d'images est d'avoir neutraliser toute la puissance d'effectuation du latent dans ces signes : « Les divers procédés d'invisibilisation empêchent le latent de devenir manifeste. Ils empêchent la crise d'exploser. Ce qui est lavé est désactivé¹⁶⁹⁰ ». La latence qu'elles nous vendent est repliée sur elle-même, elle est stérile. Il s'agit d'une entreprise de colonisation de la latence, de sa reconfiguration en un territoire dénué de relief, enclouonné et prédéterminé. Mais, ce diagnostic est bouleversé par les nombreux détournements de ces objets visuels par des amateurs, des anonymes ou des internautes qui officient en dehors des voies initialement apprêtées par les banques d'images – il suffit pour cela d'observer les innombrables occurrences du même *Distracted Boyfriend* réalisé à partir d'une photo de stock issue de la banque d'images iStock sous le descriptif « *Disloyal man with his girlfriend looking at another girl* » ↪ Fig 191-193. L'intelligence du regardeur s'exprime dans la réapparition de ces objets visuels sous forme de mèmes. L'hantologie des images se décèle alors dans la pratique d'individus qui pensent ces signes visuels depuis leur image latente, au-delà de leur simple latence, c'est-à-dire par des potentiels qui déjouent ceux qui avaient été initialement prescrits. Si les images de stock sont bel et bien conçues en tant que spectres, c'est leur remise en circulation en dehors des voiries balisées qui leur confère toute leur puissance spectrale, leur redonne une capacité d'intervention et de bouleversement d'un régime visuel établi. Marie-José Mondzain insiste sur le fait qu'une image digne de ce nom doit être opérante, autrement dit, elle doit créer un *dissensus* pour avoir un quelconque pouvoir politique, et cette *opérativité* ne peut pas être confondue avec une *efficacité*¹⁶⁹¹. Les images de stock sont des *spectres efficaces*, alors que leurs détournements sont des *spectres opérants* parce qu'ils redistribuent le partage du sensible instauré par le régime visuel de ces banques d'images. Or, si en première

pratiques vont à l'encontre des logiques écologiques visant à préserver et à encourager la diversité. Andrew Ross, *op. cit.*, p. 334.

¹⁶⁸⁵ Stéphane Degoutin, Gwenola Wagon, *op. cit.*

¹⁶⁸⁶ *Ibid.*

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*

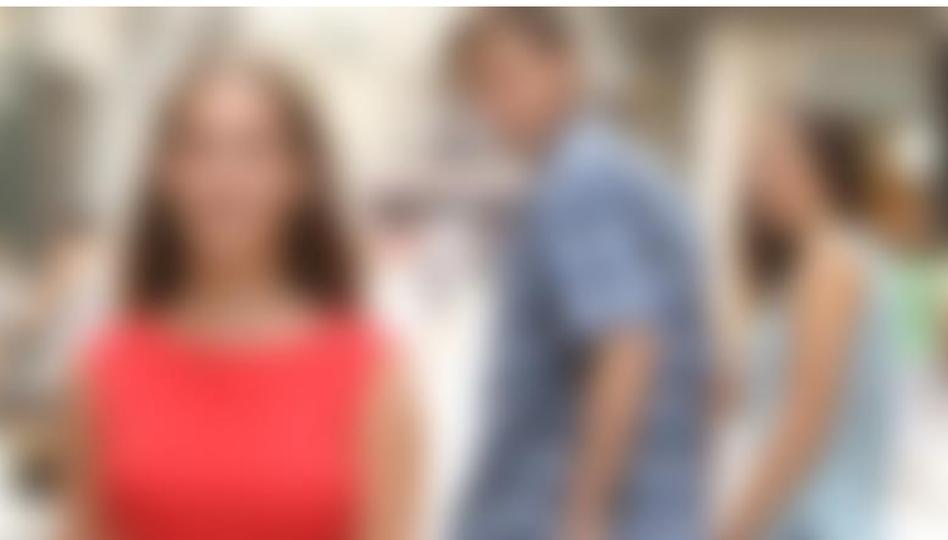
¹⁶⁸⁸ *Ibid.*

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*

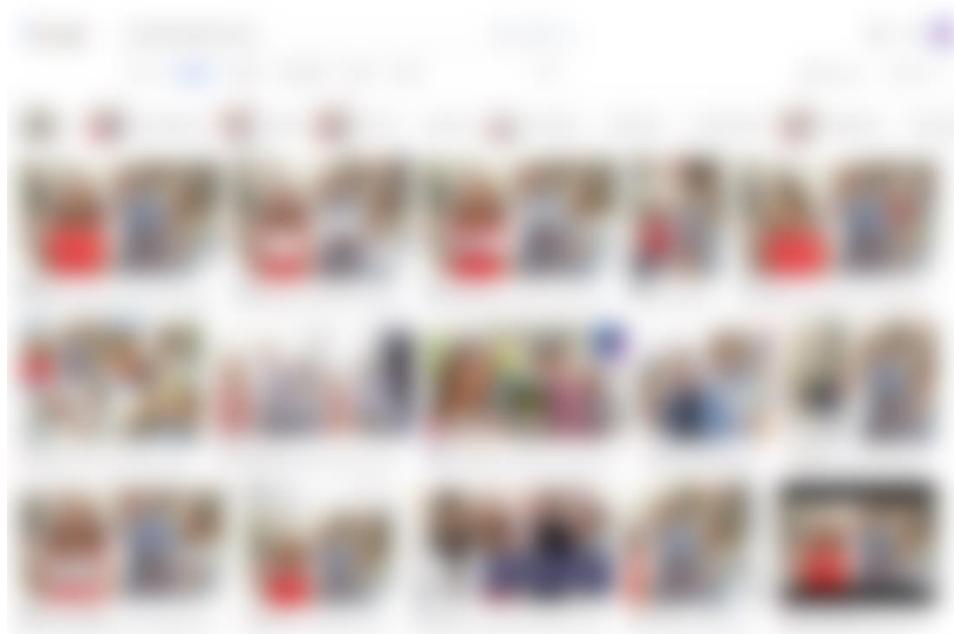
¹⁶⁹¹ Marie-José Mondzain, « Les images sont-elles politiques ? », *France Culture*, « Avec philosophie », [en ligne], diffusé le 18/01/2023, consulté le 18/01/2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/les-images-sont-elles-politiques-4328827>

instance, ces images de stock semblent bien relever d'un « blanchiment des images¹⁶⁹² » – par analogie au phénomène de blanchiment du corail qui traduit son dépérissement et parfois sa mort sur de vastes zones –, nous pouvons nous interroger : serait-ce parce que ces signes visuels semblent si pauvres qu'ils appellent à eux une nouvelle forme de richesse, une autre vie ? C'est bien là que se situe la grande thèse développée par W.J.T. Mitchell : les images éveillent en nous le désir de ce qui leur fait défaut¹⁶⁹³. Il faut, pour accepter cette hypothèse, les appréhender dans une lecture immédiate, par leur milieu qui ne se borne pas à l'existence commerciale à laquelle elles ont été originellement assignées.



↳ Figure 191 Antonio Guillem, 493656728, 2015

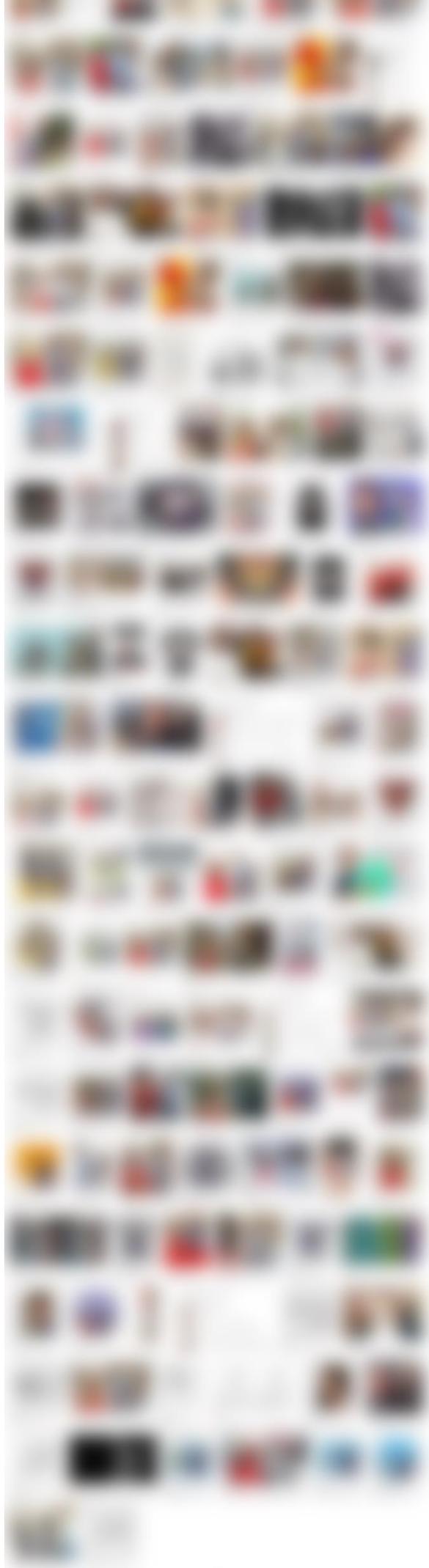
Photographie numérique, 4500 x 3000 px (38.1 x 25.4 cm), 300 dpi, RVB, publiée sur la plateforme iStock le 1^{er} novembre 2015 et accompagnée par le descripteur : « *Disloyal man with his girlfriend looking at another girl* »



↳ Figure 192 Capture d'écran du moteur de recherche Google réalisée le 23 janvier 2024

¹⁶⁹² *Ibid.*

¹⁶⁹³ William John Thomas Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », *op. cit.*, p. 229.



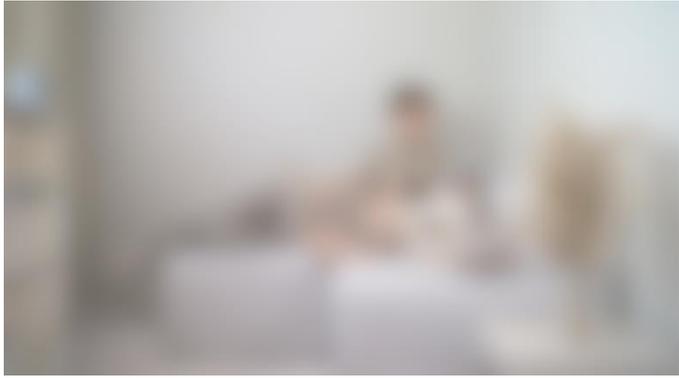
↳ Figure 193 Capture d'écran du moteur de recherche Google réalisée le 23 janvier 2024

En 2021, le duo d'artistes français Émilie Brout & Maxime Marion produisent un film d'une trentaine de minutes nommé *A Truly Shared Love* [↳Fig 194-200](#), qui pourrait bien explorer cette question. Cette vidéo représente les artistes dans leur espace domestique par une mise en scène fantasmée du quotidien d'un couple, jeune, beau et blanc, qui rencontre un succès autant social que professionnel. Le film est construit en une série de courtes scènes stéréotypées dont l'image lissée renvoie au vocabulaire stylistique des vidéos de stock. Chaque plan est accompagné de mots-clefs énumérés par une voix-off, dans une référence explicite au système de référencement par étiquettes des banques d'images. Ces mots-clefs caractérisent froidement ce qui est donné à voir, sauf pour quelques occasions, lorsque des œuvres d'artistes invités à collaborer sur ce projet infiltrent les plans. C'est par exemple le cas avec le papier peint de Jimmy Beauquesne [↳Fig 199](#) ou encore le *sweatshirt* de Guillaume Constantin [↳Fig 200](#). Tout est ici pensé et produit pour répondre aux normes d'agences comme iStock ou Shutterstock, même les détails concernant les œuvres d'art sont suffisamment dilués pour ne pas mettre en danger le projet des deux artistes qui est de proposer les parties du film en tant que contributeurs sur ces plateformes¹⁶⁹⁴. Bien que cette seconde étape ne soit pas le moteur du film, qui par ailleurs peut exister de manière indépendante, elle constituera une forme de prolongement du projet. Cette configuration rappelle celle que Parreno a mis en place pour *Fleurs*, un stratagème d'infiltration et de perversion d'un régime médiatique dominant, normé et normatif. Et dans un mouvement inverse, le comparse de Parreno, Pierre Joseph, réalise depuis 2013 des *Photographies sans fin*. Sa démarche vise à produire des « images du temps présent¹⁶⁹⁵ » comme le formule Émilie Renard, curatrice de l'exposition monographique de l'artiste, « Hypernormandie », à La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec (23 janvier – 26 mars 2016). Il photographie pour cela des mûres, des pommes de terre, des champs de fleurs ou encore des champs de blé [↳Fig 201](#) en adoptant une passivité quant aux outils de production visuelle employés, l'ensemble des critères qui relèvent habituellement des choix artistiques est ici « dicté par l'usage courant d'outils disponibles¹⁶⁹⁶ ». Il produit ainsi une *imagerie normale*, reflet de la culture visuelle dominante, non pas parce qu'elle est la plus remarquable ou la plus promue dans les médias, ni même la plus débattue mais parce que son apparente inoffensivité la rend omniprésente – sur nos fonds d'écran d'ordinateur, en habillage iconographique des catalogues de supermarché, sur les devantures de l'épicerie au coin de la rue, en guise d'illustration pour un reportage quelconque durant le journal télévisé, etc. Par cette démarche, il concilie une double conception de la monoculture de l'image : celle qui représente visuellement l'uniformisation de l'agriculture et des paysages français, ainsi que celle qui est conçue et produite dans une forme d'indistinction, d'appauvrissement iconographique – que pointent Degoutin et Wagon – confinant à l'automatisme.

¹⁶⁹⁴ À ma connaissance, les séquences n'ont pas encore été acceptées par les plateformes, du moins jusqu'à ce jour.

¹⁶⁹⁵ Émilie Renard, texte de l'exposition « Hypernormandie ».

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*



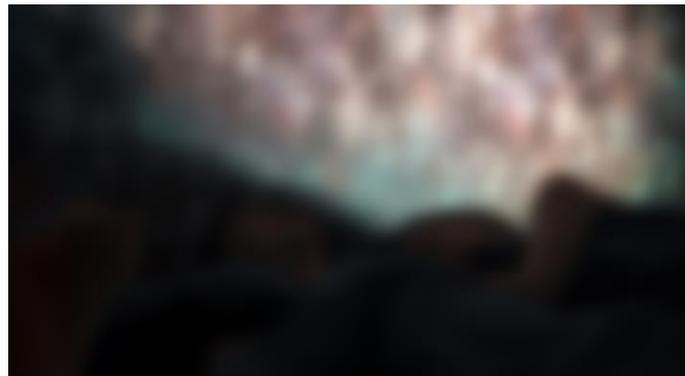
↳Figure 194



↳Figure 198



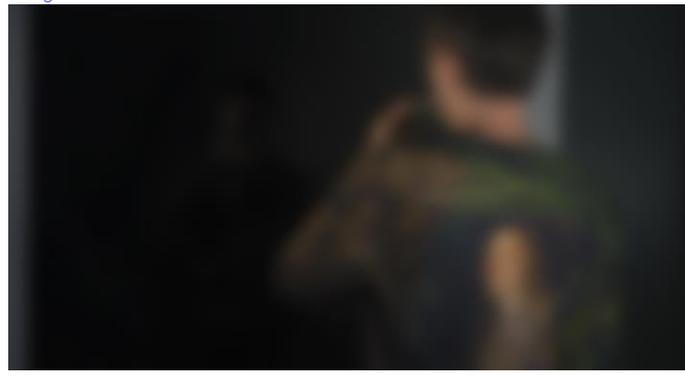
↳Figure 195



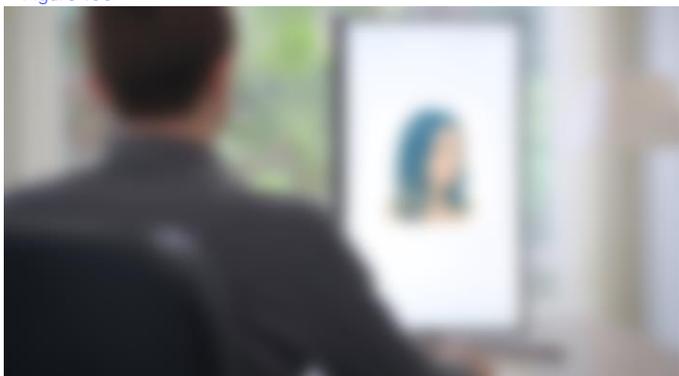
↳Figure 199



↳Figure 196



↳Figures 194-200 Émilie Brout & Maxime Marion, *A Truly Shared Love*, 2021
Photogramme, vidéo, couleur, son, 4K, 28 min



↳Figure 197



↳ Figure 201 Pierre Joseph, *Photographies sans fin : champ de blé 2, 12 images plus ou moins*, 2016
Photographie, 14 tirages lambda sur papier argentique indissociable, aimants, 80 x 120 cm
Vue d'exposition « Hypernormandie », 23 janvier – 26 mars 2016, La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec,
Noisy-le-Sec, France
© Adagp, Paris

À travers les plans de *A Truly Shared Love*, c'est une esthétique du *moyen* – dans le sens de "médian" – qui se déploie. Cette esthétique tient à la fois de l'irréalité et de la familiarité, et réprime toute épaisseur de l'image, elle est donc comparable à celles des images de stock. Sans leur mise en relation entre eux par le montage ou leurs échos textuels dans la voix-off, ces plans sont indépendamment creux. Un certain nombre d'entre eux sont même habités de surfaces vierges, généralement des écrans verts, qui permettront à de futurs acquéreurs d'y incruster leur propre contenu. Cette propension à s'effacer pour favoriser le plus de projections possibles et donc le plus de récupérations tend à maintenir cette vidéo dans une forme d'existence spectrale, et comme cela a été démontré auparavant, cela relève également du régime visuel des images stock. Sauf que contrairement aux autres vidéos de stock, celles-ci ne sont pas encore accessibles. La stratégie affichée des artistes est d'infiltrer les microstocks pour y injecter du trouble, des formes de latence ouvertes, de faux ou doubles sens, une richesse polysémique ténue, une étincelle qui pourrait potentiellement pervertir ces banques d'images. Il s'agit de négocier un caractère suffisamment rassurant avec une couche subjacente un tant soit peu troublante pour aménager les futures réappropriations de ces plans et une vie spectrale aux potentiels de subvertissement plus riches. L'idée est de ne pas rendre cette potentialité clairement identifiable pour l'œil des agences, de retourner contre eux la stratégie d'offuscation en quelque sorte, en pariant sur l'intelligence de futurs utilisateurs pour s'en saisir afin de déborder l'horizon qui leur avait été initialement astreint. Bien que, il faut le rappeler, les images de stock n'aient pas besoin d'un tel apport pour devenir autres. En somme, les séquences du film sont chargées de contenus cachés, mais il n'y a pas de code pour les décrypter et pas de signification préétablie.

Du point de vue du spectateur d'art, le film produit pourtant tout autre chose, il donne à voir une narration discontinue qui met en lumière les plans de coupe, le montage, l'artificialité. Alors que la pesanteur de la banalité des séquences révèle leur violence sous-jacente en tant que modèles d'une certaine vision du monde. Une vision non pas moyenne, mais idéologique, celle d'un

observateur désincarné, catégorisant les objets de son regard depuis un point de vue supérieur. Les artistes commentent d'ailleurs ainsi leurs choix :

« Ce qui a compté pour nous était de parler depuis notre endroit, et d'opérer une mise en tension de la culture visuelle portée par ces vidéos de stock qui sont en quelque sorte l'apogée d'une esthétique capitaliste, complètement hors-sol, classiste et *male gaze*. Nous avons essayé de disséquer ce qu'elle véhicule par différentes stratégies, parfois en poussant le trait si fort qu'il est impossible de ne pas en remarquer les ficelles, parfois en y opposant des formes alternatives pour mettre à mal l'idéologie autoritaire ou patriarcale sous-jacente, générant un sentiment double où la séduction visuelle est continuellement rappelée¹⁶⁹⁷ ».

Brout & Marion, comme Horvitz ou bien encore Parreno avant eux, pratiquent une certaine hantologie des images dans les projets artistiques susmentionnés. Ils ne s'approprient pas des objets visuels, n'emploient ni récolte, ni montage iconologique, ni détournement, ils ménagent les conditions propices à une hantise. Ce mode de circulation spectrale ouvre davantage le champ des possibles que les spectres inoffensifs des microstocks. Ceux-ci sont standardisés par une spéculation de la latence qui n'est plus de l'ordre de l'imaginal mais économique. Malgré les efforts fournis par les acteurs entrepreneuriaux autant qu'artistiques, les spectres ne se laissent ni réguler, ni apprivoiser.

III.3. La vacance : vers une reformulation de l'ontologie de l'image

III.3.a. Pensivité, vide et vacance de l'image

J'ai développé jusqu'à présent plusieurs distinctions entre les concepts mobilisés. Avant tout, il y a le *signe visuel*, l'*objet visuel*, et l'*image* en tant que point d'acmé d'une *opération imageante* ou *imagement*. Il y aurait également une différenciation politique entre la *réention* et le *retrait* du champ visuel. Et au moins deux types de spectres : les *spectres efficaces* et les *spectres opérants*. Les premiers reconduisent un partage du sensible déjà en place et confisquent l'image latente en spéculant sur la latence. Les seconds bouleversent ce partage, ce sont des vecteurs d'émancipation potentielle. Il faut alors prendre soin de distinguer l'image latente de la latence. Plus générique, la latence définit ce qui n'est pas de l'ordre du visible et peut à tout moment se manifester. L'image latente s'inscrit quant à elle dans les chaînons et jeux intertextuels de la cascade d'images. En tant que concept, il permet de se rapprocher, sans jamais y parvenir, de l'image qui pourrait advenir, et pas simplement du visuel prédit. Cette démarcation peut s'identifier au sein du mode d'existence des images de stock. En tant qu'objets visuels, ils sont pensés pour de multiples réutilisations, leur latence est apprêtée de manière raisonnée et économique. Lorsqu'un acteur décèle dans ces objets une image potentielle, un même par exemple, il y fait poindre une image latente. Celle-ci

¹⁶⁹⁷ Émilie Brout, Maxime Marion (propos recueillis par Sophie Lapalu), « Émilie Brout & Maxime Marion, "deux gouttes naviguant côte-à-côte à travers le vide" », *Zéro deux*, [en ligne], consulté le 02/03/2022. URL : <https://www.zerodeux.fr/interviews/emilie-brout-maxime-marion-deux-gouttes-naviguant-cote-a-cote-a-travers-le-vide/>

déplace, reconfigure ou subvertit le jeu sémantique pensé en amont par les agences pour le charger d'une dimension imaginaire.

Selon Jacques Rancière, la condition essentielle à toute opération d'émancipation par l'image est sa « pensivité » :

« Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif. Cette indétermination remet en cause l'écart que j'ai essayé de marquer ailleurs entre deux idées de l'image : la notion commune de l'image comme double d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art. Parler d'image pensive, c'est marquer, à l'inverse, l'existence d'une zone d'indétermination entre ces deux types d'images. C'est parler d'une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art¹⁶⁹⁸ ».

L'hypothèse de la pensivité de l'image se rapproche alors de celle de l'image latente. Elle désigne non seulement « dans l'image quelque chose qui résiste à la pensée, à la pensée de celui qui l'a produite et de celui qui cherche à l'identifier¹⁶⁹⁹ » mais aussi « la présence latente d'un régime d'expression dans un autre¹⁷⁰⁰ ». Il semble donc qu'il y ait au sein de l'image un certain degré de « vacance¹⁷⁰¹ », autre concept charnière de Rancière. Mais si l'on conçoit l'image en tant qu'espace d'articulation plutôt qu'en tant que simple véhicule iconique, comment pourrions-nous approcher cet espace indéterminé qui résiste à tout effort d'identification et de délimitation ? En d'autres termes, comment concevoir la *vacance* dans l'image plutôt que le *retrait* du visuel ?

Pour ce faire, je propose une dernière étude de cas qui ne ressort pas exclusivement de la démarche artistique mais l'allie à des méthodologies juridique, militante, journalistique ou encore psychologique. Le projet *Destruction and Return in al-Araqib* est mené par l'agence londonienne Forensic Architecture depuis 2015 en collaboration avec un grand nombre d'acteurs, des habitants d'al-Araqib en Palestine, l'organisation non gouvernementale israélienne Zochrot, les avocats Carmel Pomerantz et Michael Sfard, ainsi que les associations PublicLab, Negev Coexistence Forum for Civil Equality (NCF) et Activestills. Au nord du Néguev, une région désertique du sud d'Israël, se situe le village bédouin al-Araqib ↪ Fig 203 habité par une vingtaine de familles. Parce qu'il n'est pas reconnu par les autorités israéliennes, ce village a été démoli plus de deux-cent fois en six décennies ↪ Fig 204, 208. Malgré leurs habitations continuellement détruites par ces autorités, les villageois revendiquent une connexion historique à ces terres et persistent à reconstruire leurs habitations. Les autorités israéliennes affirment que le village n'existait pas avant la création de l'État d'Israël en 1948 et qu'à ce titre, les villageois bédouins occupent illégalement ces terres¹⁷⁰². C'est là qu'intervient Forensic Architecture. Fondée en 2011 par l'architecte et professeur israélien Eyal

¹⁶⁹⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 115.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁰² Auteur inconnu, « Destruction and Return in al-Araqib », *forensic-architecture.org*, [en ligne], consulté le 01/02/2024. URL : <https://forensic-architecture.org/investigation/destruction-and-return-in-al-araqib>

Weizman au sein du Center for Research Architecture (Goldsmiths University, Londres), cette agence développe une méthode de travail pluridisciplinaire permettant d'enquêter sur des crimes portant atteinte aux droits de l'Homme ou encore de l'environnement. En combinant les outils de l'architecture, des arts visuels, de la neuroscience, de la programmation informatique, du journalisme, du juridique, et en imaginant des méthodes expérimentales, son équipe assume un travail d'investigation politique, artistique et militant. Au-delà d'une méthodologie unidimensionnelle s'appuyant sur l'indicialité de la photographie – condensée dans la scène archétypale de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) dans laquelle le personnage joué par David Hemmings procède à une série de manipulations photographiques afin d'enquêter sur un éventuel meurtre ↪ Fig 202 –, il semble que Forensic Architecture ait pris toute la mesure de la nature hybride, parcellaire, lacunaire et latente de nos milieux visuels contemporains, mais surtout la nécessité de les traiter depuis une perspective partielle nécessitant la collaboration. Elle développe ainsi un champ académique expérimental qui dans un même mouvement « cherche et produit son objet d'étude¹⁷⁰³ », comme le synthétise l'artiste français Nicholas Gourault qui a eu l'occasion de collaborer avec l'agence, c'est-à-dire des preuves recevables dans un cadre judiciaire. La stratégie de Forensic Architecture consiste essentiellement – bien que non exhaustivement – à produire des environnements numériques tridimensionnels à partir d'un ensemble de données récoltées et réorganisées en un espace-temps homogène, celui du crime en question. Ce faisant, elle tente de se rapprocher au plus près de sa violence, jusqu'à la traverser, la mesurer, l'explorer, l'étirer, la cartographier, en espérant ensuite pouvoir agir sur une situation donnée. En 2015, l'artiste et chercheur israélien Ariel Caine supervise l'enquête intitulée *Destruction and Return in al-Araqib* en tant que coordinateur de projet et de recherche. L'objectif est d'établir la continuité historique de l'implantation bédouine en comparant des photographies aériennes datant de 1945 ↪ Fig 205 – soit trois ans avant la création de l'État d'Israël – avec une nouvelle imagerie produite pour l'occasion ↪ Fig 206-207, combinant une enquête archéologique à des images aériennes capturées par les habitants¹⁷⁰⁴. Dans le cadre d'un procédé nommé « satellite communautaire » (*community satellite*), les familles parcourent les zones du territoire contesté en tirant des cerfs-volants ou des ballons d'hélium équipés de caméras ↪ Fig 209-211 dont la lentille est réglée sur un angle relativement large¹⁷⁰⁵. Les caméras enregistrent alors des centaines, voire des milliers de vues aériennes à basse altitude qui sont nommées et numérotées ↪ Fig 212¹⁷⁰⁶. Ces photos sont converties en image tridimensionnelle du terrain grâce à la technique de la photogrammétrie¹⁷⁰⁷ qui produit un nuage de points (*point-cloud*) géoréférencé ↪ Fig 213-214. L'environnement navigable ainsi généré documente non seulement l'*expulsion* et la

¹⁷⁰³ Nicholas Gourault, « Marcher entre les images », *Inframince*, n° 12 « L'image tactique », Trézélan / Arles, Filigranes Éditions / École nationale supérieure de la photographie, novembre 2018, p. 54.

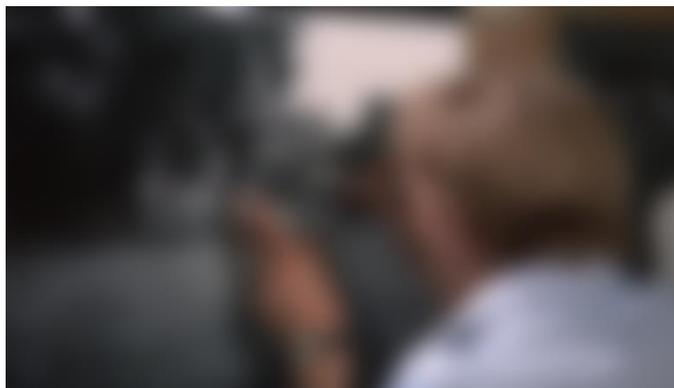
¹⁷⁰⁴ Auteur inconnu, « Destruction and Return in al-Araqib », *op. cit.*

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*

¹⁷⁰⁷ « Technique permettant de déterminer les dimensions et les volumes des objets à partir de mesures effectuées sur des photographies montrant les perspectives de ces objets ». Définition tirée du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], consultée le 20/10/2020. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/photogramm%C3%A9trie>
Cette technique est aujourd'hui augmentée par les dispositifs de prise de vue numériques et la puissance de calcul informatique.

destruction, mais aussi la *vie* et la *résistance* de cette communauté¹⁷⁰⁸. Cette imagerie sert de preuve juridique et historique appuyant la légitimité des familles locales à habiter ces terres. Ici, la tactique des autorités israéliennes vise à gommer des cartes les Palestiniens, notamment en effaçant et en reniant les vestiges matériels ainsi que toute preuve visuelle de leur implantation durable dans la région¹⁷⁰⁹. Depuis ces points aveugles ainsi formés, les habitants opposent au regard colonial dominant leur propre contre-visualité. En effet, l'objet visuel ainsi coconstruit soutient la pétition juridique de l'une des familles qui est représentée par les avocats en droits de l'homme Michael Sfard et Carmel Pomerantz¹⁷¹⁰. Puis, avec le Comité populaire d'al-Araqib, d'autres organisations bédouines et l'ONG israélienne Zochrot, Forensic Architecture participe à la construction d'un forum civil intitulé *Ground Truth* → Fig 215, celui-ci permet de collecter des témoignages et des documents, et de présenter les rapports à la population¹⁷¹¹.



→ Figure 202 Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 1966
Photogramme, film cinématographique, couleur, son, 111 min

¹⁷⁰⁸ Auteur inconnu, « Destruction and Return in al-Araqib », *op. cit.*

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*

¹⁷¹⁰ *Ibid.*

¹⁷¹¹ *Ibid.*



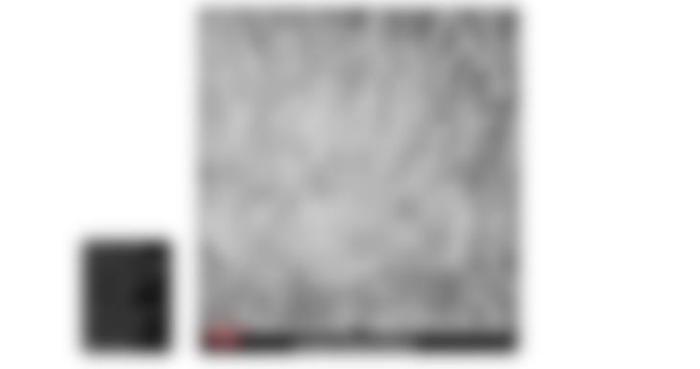
↳Figure 203



↳Figure 204



↳Figure 208 Forensic Architecture, *al-Araqib Qattan*, 2021
Photogramme, vidéo, couleur, son, 15 min 13 s
Crédit : Forensic Architecture



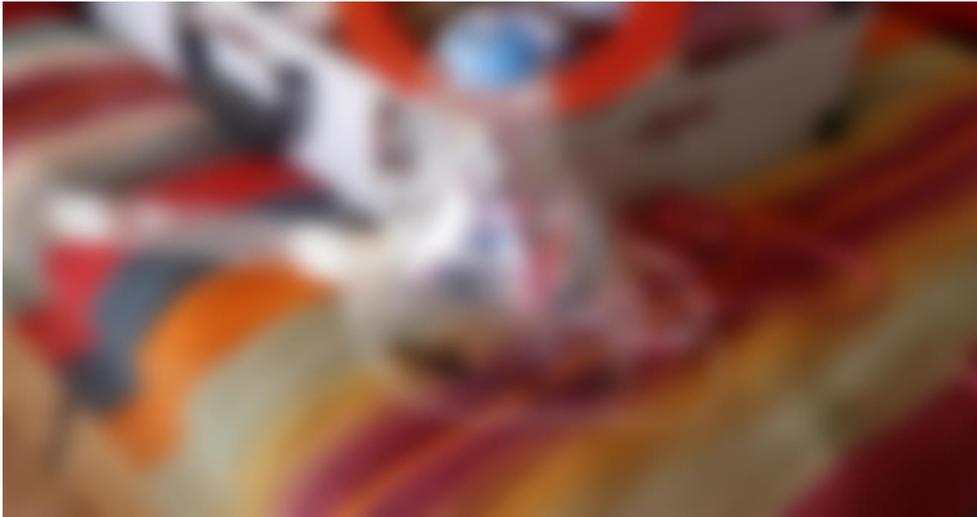
↳Figure 205



↳Figure 206



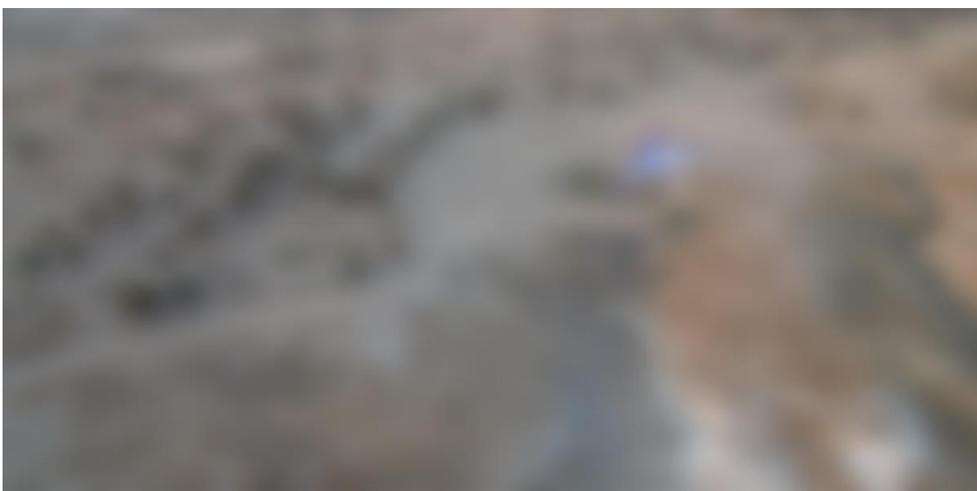
↳Figures 203-207 Forensic Architecture, *Umm al-Hira to al-Araqib: Destruction and return in the Naqab/Negev*, 2018
Photogramme, vidéo, couleur, son, 10 min 15 s
Crédit : Forensic Architecture



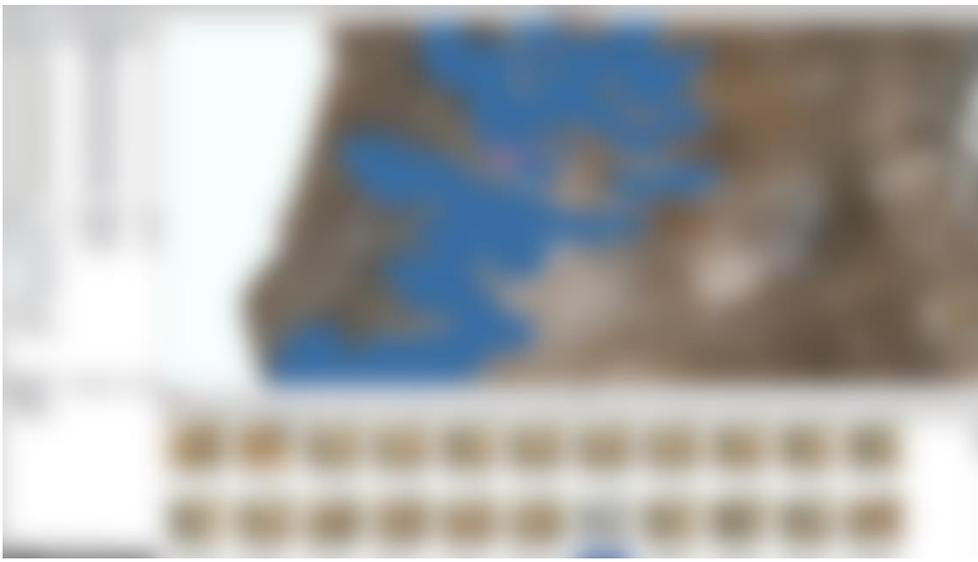
↳Figure 209 Hagit Keysar / Forensic Architecture, *A kite, camera and plastic bottle "rig", known as a "community satellite"*, 2016
Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 210 Alina Schmuch / Jan Kiesswetter, *Ground Truth: Ariel Caine, Hagit Keysar, and the children of Araqib fly kites mounted with cameras on the edge of the al-Turi Cemetery*, janvier 2016
Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 211 Ariel Caine / Forensic Architecture, *Ground Truth: Kite camera over the Cistern of Muhammad Ibn Salame al-Uqbi*, novembre 2016, 2016
Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 212 Forensic Architecture, *Umm al-Hira to al-Araqib: Destruction and return in the Naqab/Negev*, 2018
 Photogramme, vidéo, couleur, son, 10 min 15 s
 Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 213 Ariel Caine / Forensic Architecture, *View of point cloud terrain of al-Araqib looking at the Palestinian Bedouin Baika. The blue rectangles mark images taken by the kite-camera over several paths and expeditions. Walking through the plots of the al-Turi and al-Uqbi families*, 2017
 Nuage de points composite avec emplacement des caméras
 Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 214 Ariel Caine / Forensic Architecture, *View of point cloud terrain of al-Araqib looking at the Palestinian Bedouin Baika. The blue rectangles mark images taken by the kite-camera over several paths and expeditions. Walking through the plots of the al-Turi and al-Uqbi families*, 2017
 Nuage de points composite avec emplacement des caméras
 Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 215 Alina Schmuch / Jan Kiesswetter, *Ground Truth: The temporary forum of Ground Truth on January 1, 2016. Designed and built with Aziz al Turi and Sharon Rotbard, the al-Araqib village council, Forensic Architecture and Zorchrot, 2016*
Crédit : Forensic Architecture

Ce cas fait particulièrement sens au sein de cette recherche parce qu'il favorise, dans un premier temps, un élargissement de l'hypothèse de la spectralité des images. Cette dernière s'est fondée jusqu'à présent sur des enjeux propres au médium photographique, il s'agit alors de la mettre à l'épreuve des enchevêtrements médiaux qui constituent une imagerie composite comme celle développée par Forensic Architecture. Dans le cadre du procédé photogrammétrique, les prises de vue de photographie aérienne sont transposées en une visualisation tridimensionnelle de l'espace à l'aide d'algorithmes ↳Fig 216 qui exploitent entre autres les données traditionnelles de la photographie : profondeur de champ, résolution, cadre, etc.¹⁷¹² Cette transformation radicale demande une reconfiguration de la condition ontologique de la photographie car l'image optique historiquement plane acquiert des caractéristiques computationnelles et spatiales qui en font un environnement navigable¹⁷¹³. Pour saisir les implications ontologiques et politiques de ce bouleversement, j'ai décidé de déroger au cadre épistémologique instauré dans cette recherche afin de m'entretenir, non pas avec un acteur considéré comme *secondaire* et pris dans le réseau d'un processus organisé par un artiste, mais bien avec l'artiste cette fois-ci. J'ai donc mené un entretien avec l'artiste et chercheur israélien Ariel Caine afin d'envisager les retombées ontologiques de ce qu'il nomme la « photographie spatiale¹⁷¹⁴ » (*spatial photography*). D'abord parce qu'Ariel Caine pratique cette technique en tant qu'artiste, puis parce que cette pratique lui permet de mener simultanément une recherche théorique sur la condition photographique, mais plus important, parce qu'il le fait dans une approche explicitement collaborative. En qualité de coordinateur de projet auprès de Forensic Architecture à l'époque du lancement du projet, Caine s'applique à une démarche artistique et scientifique qui est par nature située, pluridisciplinaire et constamment pensée avec d'autres

¹⁷¹² *Infra*, p. 526.

¹⁷¹³ *Ibid.*

¹⁷¹⁴ *Ibid.*

acteurs, qu'il s'agisse des chercheurs et praticiens de l'agence, de partenaires extérieurs spécialement choisis en fonction de l'enquête ou encore des personnes directement impliquées dans le crime en question. Ariel Caine me paraît alors être un point névralgique du réseau à même de restituer les voies des multiples acteurs et actants qui y sont impliqués, précisément parce qu'il n'est jamais considéré en tant que garant du discours et du récit propres au projet. Il est une voie parmi celles de Forensic Architecture, qui est elle-même une voie parmi l'ensemble des partenaires.

Les enquêtes menées par l'agence sont des co-constructions développées dans le cadre d'une méthode nommée *counter forensics*, c'est-à-dire une forme de *forensics* réalisée par la société civile dont l'objectif est de produire un récit facultatif mais plausible, capable de remettre en question le récit officiel de l'État ou d'acteurs privés¹⁷¹⁵. Le but est de produire assez de preuves¹⁷¹⁶ pour saper ou du moins inquiéter ce qui est imposé par la *forensics* officielle – celles d'organes gouvernementaux ou privés – afin d'engendrer une discussion autour d'un crime spécifique. Pour ce faire, Caine fait valoir, au cours de l'entretien, l'usage d'une myriade de matériel (témoignages, enregistrements visuels ou sonores, relevés de satellites ou divers appareils, documents officiels, métadonnées, parmi d'autres) issue de multiples sources (les individus directement touchés par l'événement, les acteurs étatiques, de simples témoins, des associations ou d'autres acteurs privés) afin de permettre un processus de « vérification ouverte¹⁷¹⁷ » (*Open Verification*) comme le préconise Eyal Weizman qui définit celle-ci comme une « pratique contingente, collective et "polyperspectiviste"¹⁷¹⁸ » qui s'oppose à la notion problématique de "vérité"¹⁷¹⁹. L'agence considère donc que chaque preuve ou chaque objet visuel, pris indépendamment, est en soi insuffisant dans le cadre d'une enquête¹⁷²⁰, il doit être incorporé à une « constellation hétérogène de preuves¹⁷²¹ » qui ne passe pas par l'expertise d'un unique organisme. La méthodologie du satellite communautaire appliquée au projet *Destruction and Return in al-Araqib* s'inscrit pleinement dans cette démarche puisqu'il est question de coconstruire un objet visuel multidimensionnel et multiperspectiviste par rapport à une situation donnée dans laquelle l'acte de *rendre visible autrement* est nécessaire. Il s'agit de se projeter dans la situation par le biais de cette constellation hétérogène unifiée en un environnement navigable, et même d'essayer d'agir sur cette situation. Cet objet visuel navigable est le résultat de multiples acteurs et actants, jusqu'aux appareils et algorithmes qui participent activement à rendre cohérent cet ensemble et même à *combler les manques*. En effet, la photographie spatiale permet en quelque sorte de révéler – ou plutôt de *visualiser* – ce qui est latent dans la constellation, elle exploite d'une certaine

¹⁷¹⁵ *Infra*, p. 518.

¹⁷¹⁶ Nous pourrions alors estimer que la stratégie de Forensic Architecture renoue d'une certaine manière avec le caractère indicial de la photographie en tant que preuve. Toutefois, l'agence révèle chacune des méthodologies employées dans ses enquêtes. Ces dernières sont considérées comme des constructions, elles n'entretiennent pas de rapport immanent à la vérité. Au contraire, elles résultent de plusieurs sources et sont vérifiables par des tiers.

¹⁷¹⁷ Ariel Weizman, « Open Verification », *eflux Architecture: Becoming Digital*, Juin 2019, consulté le 03/06/2020. URL : <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

¹⁷¹⁸ Eyal Weizman, *La vérité en ruines : Manifeste pour une architecture forensique*, Paris, Zones, 2021, trad. de l'anglais par M. Saint-Upéry, p. 154.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*

¹⁷²⁰ *Infra*, p. 518.

¹⁷²¹ *Ibid.*

manière son « inconscient optique¹⁷²² » – quand bien même la terminologie benjaminienne puisse encore s'appliquer à cette transformation ontologique de la photographie en photographie spatiale. Dans cette enquête, il est nécessaire de rendre *visible* et *lisible* l'amas de données (visuelles et autres) recueillies. On peut alors émettre l'hypothèse que l'objet composite résultant de cette co-construction est bien une *image* dans son sens fort. Parce que chaque acteur et actant – y compris la machine, le non-humain – investit cette image, elle est constituée par un réseau, elle condense les interactions qui s'y jouent et en devient même dans une certaine mesure le support. Cette hypothèse est cohérente en perspective de la conception immédiate des images : l'image navigable est un environnement *avec* lequel et *dans* lequel les acteurs évoluent. Cela inclut le regardeur, en tant que navigateur de cette image. En somme, l'image peut être considérée comme une forme de « reliance¹⁷²³ » ou un « vecteur de communion¹⁷²⁴ » si l'on reconduit les concepts de Maffesoli chers aux artistes de l'esthétique relationnelle. Dans le contexte du régime de visualité infligé par les autorités israéliennes sur le peuple palestinien, la subtile différence entre visuel et image prend une gravité particulière.



↳ Figure 216 Ariel Caine / Forensic Architecture, *Ground Truth: View of point cloud terrain of al-Araqib looking at the Bedouin stone house of Al Malahi Salman (Abu Zayd), built in the early 20th century*, 2016

Crédit : Forensic Architecture

¹⁷²² Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*

¹⁷²³ Michel Maffesoli, « Reliance, image et émotions », dans *Voyages au cœur des sciences humaines : De la reliance*, t. 2, *Reliance et pratiques*, Marcel Bolle de Bal (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 99-105.

¹⁷²⁴ Michel Maffesoli, *La contemplation du monde : Figures du style communautaire*, Paris, Éditions Grasset, 1993, p. 129.

Tout au long de cette recherche, j'ai majoritairement octroyé le titre d'images à des productions visuelles jouant un rôle de médiateur dans des opérations d'*émancipation*. Pourtant, rien ne prescrit une telle qualité. Si l'on considère l'image comme un rapprochement entre a minima deux réalités, rien ne prédétermine leur fonction. J'ai rappelé l'éventualité d'une fonction *normative* des images dans le Partie II ; il faut à présent considérer leur fonction *restrictive*, voire même *oppressive*. C'est bien ce qu'observe Ariella Aïsha Azoulay dans « Seeing Genocide: Israel's weaponization of images since October 7 obfuscates its genocidal campaign against Palestinians », un article dans lequel elle analyse l'instrumentalisation des images dans les entreprises coloniales israéliennes aussi bien que le potentiel des images à nous faire « reconnaître ce génocide qui dure depuis des décennies et à y mettre fin maintenant¹⁷²⁵ ». Et si son analyse répond à l'urgence imposée par la guerre Israël-Hamas subséquente à l'attaque du Hamas contre Israël du 7 octobre 2023, elle prend place dans la lignée d'un travail rigoureux d'investigation quant à la fabrication et la circulation des images en contexte colonial poursuivit depuis plus de vingt ans. La chercheuse rappelle ainsi :

« Cette mise en scène d'une bataille d'images, par laquelle Israël cherche à nier, brouiller et étendre sa violence, n'est pas nouvelle. C'est un outil que ce régime emploie depuis ses origines en 1948, lorsque le recours à la violence génocidaire pour détruire la Palestine a été justifié par des images dans lesquelles la "solution triomphante" de la création d'un État pour les Juifs "gagnait" aux yeux des puissances impériales euro-américaines¹⁷²⁶ ».

Le positionnement épistémologique adopté au regard de cette typologie d'images la conduit alors à déduire une qualité ambivalente : « (...) les images n'ont pas de vérité innée, elles vivent en communauté avec ou contre ceux qui s'y impliquent¹⁷²⁷ ». Les images navigables produites par Forensic Architecture prennent part à ces rapports de force, premièrement par certains choix esthétiques et artistes relatifs à ce qui sera traduit visuellement et ce qui sera volontairement occulté. Car l'agence prend en considération la latence dans leur démarche. Elle anticipe les futures recours judiciaires, la vie publique de ces images – sur leur site internet ou dans des expositions – ainsi que d'autres usages éventuels. L'image navigable est donc pensée dès sa conception par ses promesses futures. Elle constitue un monde de possibles à partir de l'actuel. Et pour que toutes ces images navigables ne soient pas retournées *contre* ceux qui s'y impliquent, Forensic Architecture aménage ses « propres niveaux de visibilité à l'intérieur de ces images¹⁷²⁸ ». En effet, l'objectif n'est pas d'*arraisonner* l'espace-temps d'un crime,

¹⁷²⁵ « *These are not discrete images of what happened but visual megaphones calling us to recognize the decades-long genocide and to stop it now* ».

Ariella Aïsha Azoulay, « Seeing Genocide: Israel's weaponization of images since October 7 obfuscates its genocidal campaign against Palestinians », Boston Review, [en ligne], trad. de l'anglais par l'auteur, publié le 08/12/2023, consulté le 07/02/2024. URL : <https://www.bostonreview.net/articles/seeing-genocide/>

¹⁷²⁶ « *This staging of a battle of images, through which Israel seeks to deny, obfuscate, and extend its violence, is not new. It has been a tool of this regime from its start in 1948, when the use of genocidal violence to destroy Palestine was justified through images in which the "triumphant solution" of creating a state for the Jews "won" in the eyes of Euro-American imperial powers* ».

Ibid.

¹⁷²⁷ « *But images do not have an innate truth; they live in community with or against those who are involved in them* ».

Ibid.

¹⁷²⁸ *Infra*, p. 525.

l'agence ne montre que ce qui est « indispensable à l'argumentation et au niveau de clarté nécessaire pour vérifier et expliquer à la fois ce qui se passe et comment [elle] [est] arrivé[e] à cette conclusion¹⁷²⁹ ». Elle ménage donc des zones d'opacité, de brouillage, de basse résolution ou encore de non visibilité, le but étant de *révéler* et non de *divulguer*¹⁷³⁰. Cette vacance rompt avec le principe de linéarité et de référentialité arbitraire du visuel. Et ce n'est pas le seul « vide dans l'image¹⁷³¹ », comme le nomme Caine. Dans le procédé photogrammétrique, les informations manquantes ou erronées risquent d'être traitées sur le même niveau que toute autre information, elles se voient « assigner un volume ou un corps¹⁷³² » comme le note Hito Steyerl. Ce *bruit* peut même être le résultat d'une lacune dans la saisie, d'éléments rejetés par l'algorithme ou encore d'informations qu'il juge sans importance¹⁷³³. Caine pointe alors la différence fondamentale entre les modèles computationnels développés par les entreprises. Certaines embrassent une véritable idéologie d'arraisonnement et cherchent à combler ces vides, à les deviner, à les calculer. Le seul vide toléré est celui de la caméra, comme le montre l'artiste français Thibault Brunet dans ses séries *Territoires circonscrits* ↪Fig 217 et *Soleil noir* ↪Fig 218 qui signifie par un point aveugle la position de l'appareil et donc celle de l'observateur que la technique de la photogrammétrie a paradoxalement déplacé de sa position centrale et privilégiée. L'idéal est de produire un *espace unifié*, dénué de tout conflit¹⁷³⁴, et pour ce faire, elles spéculent sur la latence. D'autres tolèrent d'une certaine manière ce désordre et offrent ainsi une plus grande part d'agentivité à l'acteur humain dans la construction de ces environnements tridimensionnels. Mais la trajectoire majoritaire du monde industriel se dirige vers une obturation de ce type de vide, notamment par un usage croissant de l'apprentissage automatique¹⁷³⁵. Ces différentes formes de vide, de vacance ou encore de pensivité se négocient avec les différents acteurs et actants engagés dans une image navigable. La distinction entre un modèle visuel navigable et une image navigable se situerait sans doute ici, la seconde est à la fois le résultat d'une opération et l'opération en elle-même visant à préserver la latence. L'espace visuel y est considéré comme trop important et dans le même temps insuffisant.

¹⁷²⁹ *Ibid.*, p. 525-526.

¹⁷³⁰ *Ibid.*, p. 526.

¹⁷³¹ *Ibid.*, p. 528.

¹⁷³² Hito Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Londres / New York, Verso Books, 2017, p. 197.

¹⁷³³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷³⁴ *Ibid.*

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p.25-26.



↳ [Figure 217](#) Thibault Brunet, *sans titre #16*, 2017
Tirage jet d'encre sur papier Hahnemühle Fine Art Harman
Tiré de la série *Territoires circonscrits*, 2015-17
© Galerie Binome



↳ [Figure 218](#) Thibault Brunet, *sans titre #2*, 2019
Tirage jet d'encre sur papier Hahnemühle Fine Art Harman
Tiré de la série *Soleil noir*
© Galerie Binome

III.3.b. Le *Bayān* : une autre perspective culturelle du visuel

Certes, il faut reconnaître que cette étude de cas se borne à une lecture de l'image, de la latence et de la vacance depuis l'appareil épistémologique occidental, même si celui-ci est pensé par des collaborations ou des dialogues avec des acteurs extra-occidentaux. Comme le préconise le *reader* – explorer les traditions extra-occidentales du spectre, jusqu'alors refoulées et négligées –, et comme l'exige l'approche immédiate des images – aller sur leur terrain –, il est certainement nécessaire de penser cette problématique depuis la perspective des principaux concernés – ou du moins, engager un processus de décentrement de mon point de vue de chercheur occidental –, c'est-à-dire les Bédouins du Néguev. Ces derniers sont un peuple organisé en tribus nomades – bien qu'un grand nombre se soit sédentarisé – arabes et musulmans¹⁷³⁶. Une perspective arabo-islamique serait alors enrichissante pour ce cas de figure. Dans la culture arabo-musulmane, le "*Bayān*" est un terme qui signifie d'abord l'agir assurant le passage entre les mots et leurs sens, mais comme le rappelle Adel Khedher, son sens est ambivalent puisqu'il peut aussi désigner l'état de la chose et son contraire¹⁷³⁷. Il peut être « ce qui se montre et se manifeste » mais aussi « ce qui se cache et se retire »¹⁷³⁸. S'il recouvre un large arc dessiné par ces deux extrémités, il faut comprendre que dans la sémantique et la rhétorique arabes, il s'agit en fin de compte d'un « agir interprétatif qui n'a pour finalité que de rendre au sens sa visibilité et, par ailleurs, sa lisibilité¹⁷³⁹ ». Ce champ lexical du dévoilement permet à Khedher de tisser un parallèle entre la théorie déconstructiviste de l'hantologie derridienne et la « vision croyante¹⁷⁴⁰ » de la culture arabo-musulmane classique. Cette vision croyante constituerait « une manière de voir le monde, de déterminer une région invisible du visuel¹⁷⁴¹ ». Il s'agit d'un savoir expérientiel et expérimental qui repose sur une vision portant au-delà du visible, les éléments qui se présentent devant nous seraient les signes de quelque chose de secret, d'optiquement inaccessible¹⁷⁴². Khedher rappelle que l'observateur médiéval arabe observe l'univers en tant que *monde possible*, peuplé de créatures invisibles, il fait preuve d'« attitudes propositionnelles¹⁷⁴³ » qui lui permettent, en modifiant sa position d'observateur, de transformer ontologiquement l'élément observé et de subir en retour une subversion cognitive¹⁷⁴⁴. Mais cette vision croyante d'ordre individuel doit aussi passer par une production collective d'imaginaire : l'individu transforme les propriétés du sujet qu'il observe et s'en retrouve bouleversé parce qu'il adhère à

¹⁷³⁶ Pascale Zonzain, « Les Bédouins du Néguev », *Pardès*, vol. 64-65, n° 1-2, 2019, p. 283-286.

¹⁷³⁷ Adel Khedher, « Le "*Bayān*", ou le visible et l'invisible : lecture sémiotique de la "spectralité" dans la culture arabo-musulmane classique », *Éla : Études de linguistique appliquée*, [en ligne], vol. 196, n° 4, 2019, publié le 18/02/2020, consulté le 08/02/2024. URL : <https://doi-org.acces-distant.bnu.fr/10.3917/ela.196.0293>

¹⁷³⁸ *Ibid.*

¹⁷³⁹ *Ibid.*

¹⁷⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 17-25. Cité par : Adel Khedher, *op. cit.*

¹⁷⁴¹ Adel Khedher, *op. cit.*

¹⁷⁴² *Ibid.*

¹⁷⁴³ Umberto Eco, *Le Signe : Histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Le livre de Poche, coll. « biblio-essais », (1988), 1993, p. 165. Cité par : Adel Khedher, *op. cit.*

¹⁷⁴⁴ Adel Khedher, *op. cit.*

la croyance d'une communauté¹⁷⁴⁵. Cette vision croyante tient de la spectralité selon l'auteur, parce que l'observateur ne voit pas les êtres invisibles qui, il le sait, l'observent depuis la nuit des temps¹⁷⁴⁶. C'est précisément l'« *effet de visière*¹⁷⁴⁷ » décrit par Derrida en tant que condition première à toute forme spectrale. Dans le reste de son article, Khedher complète sa lecture sémiotique de la spectralité dans la culture arabo-musulmane classique par quatre formes d'expression de la spectralité, soit quatre procédures de sémiotisation de l'invisible¹⁷⁴⁸. L'une de ces figures correspond à une somme de sciences arabes appelées « *al-ʿulūm al-ʿarabiyya* » qui s'attèlent à détecter, par un procédé inductif, la trace d'un lointain, de l'absent, de ce qui est dissimulé, de ce qui est en fuite mais aussi prévoir un événement qui n'est pas encore advenu¹⁷⁴⁹. Cette quête de preuve et de traces de l'invisible n'est pas sans rappeler la démarche de dévoilement de Forensic Architecture. Cela s'entend, celle-ci n'opère pas sur le même niveau, et mon intention n'est pas de m'accaparer la voix du peuple Bédouin dont je ne perçois le système spécifique d'observation et de croyance qu'au travers des recherches citées ou bien des travaux de Forensic Architecture. Néanmoins, ce glissement du cadre épistémologique demande d'« *étrangiser*¹⁷⁵⁰ » ma propre perspective façonnée par une éducation et une culture occidentales. Il devient alors possible de concevoir la spectralité dans un autre rapport à l'invisible et à ce qui est vacant, peut-être plus proche culturellement des individus au cœur du projet *Destruction and Return in al-Araqib*. Face à ces images navigables, on peut imaginer qu'un observateur perçoive le *Bayān*, c'est-à-dire aussi bien ce que le visuel dévoile que ce qu'il occulte. Mais il semble aussi probable que cet observateur se sente observé en retour, notamment parce que ce territoire cartographié jusque dans ses profondeurs laisse deviner un regard aérien capable de voir tout depuis nulle part, une chose désincarnée que nous ne pouvons ni voir ni situer, un modèle de vision proche de la « perspective messianique¹⁷⁵¹ » (*messianic perspective*) ou du « truc divin¹⁷⁵² » (*god trick*) et peut-être à un autre niveau du Dieu coranique. Mais il ne s'agit pas en l'occurrence du processus de satellite communautaire. Cette image nous permet d'entrevoir la possibilité que nous soyons observés par d'autres dispositifs aériens, par des assemblages de surveillance qui sont courants en Palestine. Ainsi, comme l'exprime Éléonore Weber dans son film *Il n'y aura plus de nuit* : « On peut supposer que de temps à autre dans le pays où l'on habite, un pilote

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*

¹⁷⁴⁷ Cette dysmétrie de regards est décrite par Derrida comme l'habilité de l'Autre spectral à nous regarder sans être vu. Par ailleurs, nous nous sentons tout de même observés par quelque chose. Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, *op. cit.*, p. 27. Cité par : Adel Khedher, *op. cit.*

¹⁷⁴⁸ Adel Khedher, *op. cit.*

¹⁷⁴⁹ *Ibid.*

¹⁷⁵⁰ Dans sa traduction de *L'Art comme procédé* de Victor Chklovski, Régis Gayraud propose le nom «étrangisation» et le verbe «étrangiser» pour traduire le russe «*ostranienie*». La traduction valorisée jusqu'à présent dans cette recherche fut celle d'"étrangement", toutefois cette dernière ne permet pas de retranscrire la capacité d'agir du concept.

Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, (1917), 2008, trad. du russe par R. Gayraud.

¹⁷⁵¹ Ariel Caine, « Environnements », *arielcaine.net*, [en ligne], publié le 27/05/2020, consulté le 02/07/2020. URL : <http://www.arielcaine.net/>

¹⁷⁵² Le truc divin correspond à un point de vue unique, supérieur, désincarné, totalisant, voyant tout, depuis nulle part, mais il s'agit aussi d'un regard blanc, patriarcal et masculin.

Donna Haraway, « Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *op. cit.*, p. 575-599.

nous observe¹⁷⁵³ ». Pourtant, pour les familles de Bédouins ayant participé au projet, ce qui est vacant et résiste dans l'image revêt une autre valeur puisque ces îlots font d'eux, non plus des sujets surveillés et subordonnés par le visuel ou l'image mais des acteurs à part entière dans l'opération imageante. Et pour conclure, on peut supposer que cette vacance identifiable dans les nuages de point n'est pas dénuée d'agentivité puisqu'en la regardant, elle me demande en tant qu'observateur de considérer la latence, elle me met en mouvement, me confronte à un monde de possibles.

Conclusion intermédiaire

À travers cette recherche des qualités *spectrales* propres à la diffusion des images, j'ai essayé de reconfigurer l'*hantologie* en tant que mode d'enquête situé au sein même des *cascades d'images*. Cette épistémologie demande de repenser les modes de visualisation macroscopiques pour occuper le terrain du singulier et imaginer une méthode qui tirerait tout son potentiel critique de sa dimension *lacunaire*. L'hantologie, selon Jacques Derrida, ne consiste pas à attendre passivement la venue du revenant, au risque de ne pas pouvoir enclencher de *dialogue* avec lui. Et, en tant qu'*hantologie des images*, elle tient plutôt d'une démarche anticipatoire qui implique de prendre part à la construction du champ visuel et potentiellement à celle des connaissances de ce champ. Elle consiste donc en une interprétation performative de l'advenir des images. En envisageant leurs nouveaux embranchements, l'*hantologue* – qu'il s'agisse d'un spécialiste, d'un chercheur, d'un artiste ou d'un regardeur – participe à la circulation des images. Dans les travaux de David Horvitz, Morgane Britscher, Émilie Brout & Maxime Marion et d'autres artistes étudiés ici, il y a une volonté d'influer plus ou moins directement les variations de l'image, de créer une *matrice imaginale* pour ainsi dire. Encore faut-il déterminer comment extraire des savoirs visuels à partir des ramifications ainsi engendrées. Si j'ai esquissé quelques méthodes possibles, cette question mériterait d'être investie dans une recherche qui lui serait pleinement consacrée. Toutefois, cette hypothétique position de l'hantologue n'est pas l'apanage d'individus motivés par des enjeux esthétiques ou heuristiques. Par exemple, les banques d'images pourraient bien correspondre à certains des traits décrits. Si leur modèle économique puise dans la capacité des motifs visuels à venir hanter le monde des possibles, les *interventions spectrales* qu'elles augurent sont sans doute d'une autre nature. Ce marché est régenté par l'*efficacité* de la latence du visuel, il fait le commerce d'un univers de possibles balisés. Alors que les démarches artistiques susmentionnées cherchent à préserver le caractère incommensurable de l'image latente. Il y aurait donc différents types d'*interventions spectrales*. Pour lors, la *latence du visuel* n'est pas à confondre avec l'*image latente*. Car cette dernière est douée d'une résistance similaire aux concepts de *pensivité* et de *vacance* proposés par Jacques Rancière. Enfin, si ce détour par l'analogie du *spectre* – davantage que du *fantôme*, en définitive – nous a permis de déplacer notre lecture des images vers leur dimension non visible et leur devenir, c'est parfois la *réention* de matériaux visuels qui est source de violence. En effet, dans certains contextes de lutte ou de résistance, le visuel s'avère précisément

¹⁷⁵³ Éléonore Weber, *Il n'y aura plus de nuit*, 2020, film documentaire, son, couleur, 75 min.

nécessaire. Ce qui est latent dans le visuel autant que dans l'image doit donc être interrogé par sa capacité à reconduire le même *partage du sensible* ou bien à le reconfigurer.

Conclusion

↳ Analogies

D'une analogie à l'autre, cette recherche est peuplée de figures qui, comme autant de *metapictures*, endossent tour à tour une possible acception de l'image. Les fleurs, les créatures hybrides et autres spectres ont cette capacité à poser des équations ontologiques tout en faisant mine de contenir leurs résolutions : de quoi est faite une image ? Quelles sont les grandes lois de sa manifestation ? Dans quelles conditions peut-elle se mouvoir, se transmettre, se multiplier ou encore évoluer ? Comment mesurer son champ d'action et sa vitalité sans les méprendre avec les nôtres par un effet de miroir déformant ? Dès les prémices de cette enquête, j'ai pris soin de prémunir les hypothèses examinées contre toutes velléités de résolution. Il a été question de parcourir ce vaste territoire de l'image, d'en éprouver l'étendue et les profondeurs, sans par ailleurs le cartographier. Projet difficile s'il en est, voire même contradictoire, tant le travail de recherche requiert une méthodologie structurée par des étapes raisonnées : collecte de données, vérification d'hypothèses, mise en perspective des résultats, en somme une démarche scientifique exigeant une progression, des doutes, des remises en question et à un moment ou un autre, une forme de réponse, même provisoire, faute de mieux. Pourtant ici, la réponse était supposément connue : *l'image serait insoluble ou ne serait pas*. C'est pourquoi l'état de latence semblait être le plus adapté à une pareille politique de l'image. Étudier l'image par l'expectatif, depuis la perspective de ce qui est toujours en train d'advenir, m'a permis de concilier de multiples formes de latence identifiables au sein des cultures visuelles – et plus particulièrement celles produites dans le cadre de pratiques artistiques, qu'elles soient professionnelles, amateurs ou anonymes – avec des théories sur les mécanismes culturels et visuels développées par des philosophes, des théoriciens et des plasticiens. Il s'agissait donc dans un premier temps de dresser un constat des pratiques de *retrait* du visuel élaborées par une série d'artistes mais aussi des politiques de *rétenion* du visuel qui s'inscrivent dans des rapports de domination ou dans des luttes de pouvoir plus larges, s'étendant au-delà des enjeux de visibilité ou de représentativité. Ainsi, plusieurs nuances d'invisibilité, d'infravisibilité, de suspens, d'occultation ou encore de voilement sont explorées par des artistes comme Alfredo Jaar, Derek Jarman, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Louis Rollinde, Pétrel Roumagnac, Simon Quéhaillard, American Artist ou Stéphanie Solinas. Leurs pratiques apparaissent comme autant de théories formelles de la latence. Mais celles-ci se pensent contre des régimes médiatiques visuels dominants, elles s'affirment comme des formes de dignité et d'éthique de l'image autant que du regard (Alfredo Jaar, American Artist), des expériences d'apparition ou de perception alternatives (Derek Jarman, Louis Rollinde, Pétrel Roumagnac, Simon Quéhaillard), ou encore des actes de résistance à l'encontre d'un "flux d'images" capables d'engendrer un geste d'émancipation et parfois même les prémices d'une révolution du sensible (Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, American Artist).

↳ Latence et image latente

Il a donc fallu distinguer cette *latence* en tant que résultat d'une pratique par rapport à l'*image latente* en tant qu'outil méthodologique. Et à cette fin, insister sur la singularité de l'image par rapport au champ du visuel était tout indiqué. Le *visuel*

fonctionne comme une forme de visibilité linéaire, une évidence ou une vérification optique brute (Serge Daney, Marie-José Mondzain). Il peut être envisagé en tant qu'*objet* – de par sa matérialité, son médium – et *signe* – de par son incorporation dans un système sémantique plus large. Pour sa part, l'*image* est le résultat d'un événement qualifié ici d'opération imageante ou d'« imagement » (Jean-Christophe Bailly), c'est une collusion, un rapport, un accident, une brève réorganisation du « partage du sensible » (Jacques Rancière). L'image advient par la rencontre entre un regardeur et un objet visuel – accepté dans un sens large, l'attribut "objet" pouvant aussi bien définir une photographie imprimée, une vidéo diffusée sur un écran, un phénomène optique, une métaphore littéraire ou bien un exercice de représentation mentale, tous sont appréhendés depuis la matérialité de leur médium –, alors que la contexture de cette relation symbiotique se voit reconjugée à la lueur de l'imagement. L'objet n'est plus seulement écrasé par le faisceau de l'observation, il devient un *sujet* capable de répondre. Il requalifie les paramètres de cette relation, que certains chercheurs désigneraient alors comme « interobjectives » (Yuk Hui, Timothy Morton) ou « intersubjectives ». On peut dire que ce sujet nous *étrangise* (Victor Chklovski) en quelque sorte. Ses propriétés sont transformées par notre regard et en retour nous endurons une subversion cognitive (Adel Khedher). Cette approche phénoménologique et pragmatiste caractérise l'image comme étant *déjà* une activité, elle est en soi une opération de déplacement. Mais cette opération n'a pas une valeur prédéterminée, elle peut autant ouvrir le champ des possibles que le refermer. Un même objet visuel peut donner lieu à une image normative, assujettissante ou émancipatrice selon la configuration. C'est du moins ce que certaines études de cas ont permis de déduire (la controverse autour de Richard Prince et des Suicide Girls, le récit d'expériences d'Emily Ratajkowski ou encore le parcours chaotique de *Pepe The Frog*). Pour essayer de définir la valeur d'une image, il faut alors examiner une situation donnée, suivre par abduction les actions de l'image en tant que médiateur dans un réseau de relations. J'ai ainsi effectué des recadrages d'échelle afin d'étudier la façon dont certaines images médiatisent des relations (d'un individu à un autre, d'un individu à un groupe social, d'un groupe à un autre ou encore d'humain à non-humain) et avec pour ambition d'essayer de comprendre la nature de ces images. Une telle démarche nécessite de penser l'image par des existences enchevêtrées plutôt que comme un artefact isolé, y compris lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art, et d'autant plus dans le cadre de pratiques d'appropriation.

C'est pourquoi l'*image latente* a pu être différenciée de la *latence du visuel*. Cette dernière est un phénomène qui se repère à de multiples niveaux alors que l'image latente est avant tout un concept, c'est-à-dire une construction épistémique, un instrument qui remplit une fonction opératoire. Ce concept permet d'appréhender et d'interpréter les possibles de l'image, la manière dont ils sont maintenus ouverts, canalisés, rentabilisés, rationalisés, instrumentalisés, régentés, reconduits, partagés, réduits, réalisés ou refermés. L'analyse du rapport d'intertextualité entre certains mêmes et les images de stock a été particulièrement éclairante pour comprendre ces nuances. Les images de stock exploitent la latence du visuel à travers un modèle économique, esthétique et, nous l'avons vu, idéologique (Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon). Cette forme de latence est calculée, anticipée et bornée. Elle cherche à provoquer une réalisation des potentiels préinscrits dans le signe visuel que constitue une image de stock. C'est d'ailleurs ce risque qui est pointé par Vilém Flusser dans ses analyses de l'appareil photographique et plus spécifiquement des images techniques. Encore que les

images de stock ne soient pas les résultats directs des opérations d'un appareil technique, la raison même de leur origine est de venir concrétiser un univers de possibles. Cette latence est donc *programmée* et même jusqu'à un certain point *programmante* puisqu'elle va véhiculer une idéologie particulière au sein de cultures visuelles. Les travers de ce type de latence acquièrent une autre dimension avec les processus d'automatisation en œuvre dans une « société des calculs » (Dominique Cardon). Le type d'imagerie généré par réseaux de neurones depuis la seconde moitié des années 2010 laisse à penser que nous disposons de remarquables programmes qui offrent une ressource inépuisable de possibilités. Pourtant, cette latence correspond fondamentalement à un ensemble de calculs commandés par des algorithmes nourris d'*inputs*, c'est-à-dire une base de données. Si l'on prolonge la critique de Flusser, cette latence est aussi programmée, elle l'est même à travers plusieurs niveaux d'emboîtements si l'on considère les méta-programmes que cachent l'étiquette "intelligence artificielle" (leur appareil socio-économique, leurs biais idéologiques, le complexe industriel et énergétique qui les soutient, et bien d'autres). Si elle n'est pas comprise dans un « jeu télématique », comme le préconise Flusser, cette latence programmée risque d'appauvrir nos capacités imaginatives qui se trouveraient amputées de véritable contingence. Il n'a pas été question dans cette recherche d'essentialiser ce dispositif par un déterminisme technique mais plutôt d'imaginer, à l'aide d'un corpus de démarches artistiques (Gregory Chatonsky, Memo Atken, Anna Ridler, Pierre Huyghe, Trevor Paglen), comment jouer *avec* et *contre* les programmes afin de préserver le champ de l'image latente, voire même de l'enrichir, en engageant un dialogue *sur* et *avec* les appareils.

En plus d'un concept théorique, l'image latente est aussi entendue comme une réserve imaginaire, elle englobe l'infinité de devenirs d'une image. Pour investir l'image latente et plus uniquement la latence du visuel, dans une image de stock par exemple, il faut tirer davantage vers l'image plutôt que le signe, c'est-à-dire conserver toute indétermination et déranger les possibles préprogrammés dans le visuel. Plusieurs modèles économiques font aujourd'hui le commerce d'une latence du visuel. Si bien que les microstocks, les programmes d'intelligence artificielle générative ou encore le *character design* mis en lumière par *No Ghost Just a Shell* nous pousseraient à croire que ces pratiques sont relativement récentes, apparues avec la reproductibilité technique des objets visuels puis renforcées par la puissance de calcul des ordinateurs électroniques et l'accès à une colossale base de données via les réseaux informatiques. Or, un phénomène ancien et particulièrement affecté par bon nombre de théoriciens de l'image, comme Jean-Christophe Bailly ou Hans Belting, nous demande de nuancer cette impression. L'appellation "portraits du Fayoum" englobe des centaines de portraits funéraires à l'encaustique d'époque romaine dont l'impression de vitalité n'a cessé de captiver celles et ceux qui croisent leurs regards. Ces portraits, réalisés entre le I^e et le IV^e siècle, représentent des défunts dans un style réaliste issu de la tradition picturale grecque d'Alexandrie mais s'inscrivent dans un rituel funéraire égyptien¹⁷⁵⁴. Sous la forme d'un panneau en bois ou d'un modelage, ils sont fixés par des bandelettes sur des momies¹⁷⁵⁵. Si nous sommes saisis par cette vitalité qui nous observe depuis un gouffre vertigineux, c'est notamment parce que ces portraits

¹⁷⁵⁴ Marie-France Aubert, Roberta Cortopassi, « Les portraits du Fayoum : De superbes portraits peints de l'Égypte romaine exposé au Louvre », *Archéologia*, n° 349, octobre 1998, p. 16.

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

étaient généralement réalisés du vivant de la personne par des peintres itinérants ou lors d'un passage dans un grand centre artistique comme Alexandrie¹⁷⁵⁶. Mais cette remarquable individualisation cache une pratique que l'on soupçonne peut-être moins. En effet, alors que certains portraits sont fabriqués "sur mesure", d'autres sont le résultat d'un travail en série, du "prêt-à-porter"¹⁷⁵⁷. À l'époque où l'Égypte est une province romaine, une demande croissante pousse les coutumes funéraires égyptiennes à s'industrialiser, les officines proposent ainsi des services tarifés aux familles des défunts¹⁷⁵⁸. Par exemple, certains masques plastrons étaient moulés en série et une personnalisation était apportée ultérieurement – grâce à des modifications de la coiffure, des bijoux ou encore des ornements – afin de ressembler à la personne décédée¹⁷⁵⁹. Et certains portraits sont peints en série pour être complétés par la suite, comme le révèlent des examens radiographiques ; il n'était alors pas rare de rajeunir ou d'embellir un visage¹⁷⁶⁰. Cette pratique de portraits de base produits en série et à personnaliser n'a pas été étudiée dans le cadre de cette recherche car mon corpus s'est concentré sur une période davantage contemporaine, toutefois elle nous prouve que l'économie de la latence du visuel n'est pas exclusive à une période ou à une technique spécifique. Ces objets visuels étaient envisagés depuis leurs futures applications funéraires et depuis leurs potentielles appropriations, non seulement par leurs créateurs mais également par leurs acheteurs, qu'il s'agissait de la famille du défunt ou de ce dernier lors de son vivant.

Par ailleurs, les réseaux « iconomiques » (Peter Szendy) matérialisés par les infrastructures du numérique sont bel et bien sans commune mesure. L'échelle et l'intrication de ces voies par lesquelles transitent les objets digitaux visuels affectent la manière dont circulent les images mais également notre rapport à l'image latente. L'écologie numérique a fait de l'appropriabilité une valeur culturelle et économique de premier plan (André Gunthert).

↳ Cascade d'images

D'emblée, l'image latente a été forgée en tant que concept pour penser la circulation des images. Celle-ci fait l'objet d'un discours catastrophiste qui se cristallise dans une autre analogie, celle du "flux d'images". Et en grossissant volontairement le trait, on pourrait dire que cette rengaine est devenue le marronnier des théoriciens des arts, de la culture, des images ou des media. Ce discours résonne en substance de la façon suivante : la saturation d'images produirait un spectacle généralisé aliénant qui appauvrirait et éloignerait notre expérience authentique du monde par un effet de déréalisation. Cette grande théorie de la circulation des images se rejoue et s'actualise à l'apparition de nouveaux media. Carte postale, photographie, télévision, Internet ou bien réseaux sociaux, chaque nouveau medium par lequel un signe visuel peut circuler en masse semble accompagné d'une crainte iconoclaste. Par ailleurs, l'analogie du flux

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁶⁰ Sylvie Colinart, « Faces cachées de quelques portraits du Fayoum », *Dossiers d'Archéologie*, n° 238, novembre 1998, p. 22.

d'images pourrait reposer sur un amalgame historique entre trois flux : le flux de l'électricité, le flux de l'information et le flux de la conscience (Jeffrey Sconce). Si l'étude complémentaire de ces trois phénomènes est nécessaire afin d'imaginer un autre mode circulatoire des images, il est néanmoins crucial de ne pas les confondre et de prendre en considération leurs spécificités. On sait par exemple que le continuum entre certains de ces flux – celui de l'électricité et de l'information en l'occurrence – constitue un problème économique, écologique et politique d'envergure (Fanny Lopez). Une telle continuité artificielle n'est pas collectivement remise en question alors que la croyance en ce récit maintient des politiques énergétiques et d'aménagement du territoire néfastes. Et si les théories sur l'image d'intellectuels comme Guy Debord, Jean Baudrillard ou Paul Virilio ont pu être remises en question à la lueur d'approches qui leur donnent une perspective historique ou qui valorisent les images en tant que médiateurs voire agents *avec* lesquelles ou *à travers* lesquelles nous engageons un rapport au monde, on peut également interroger le rôle des cultures visuelles dans la permanence d'une telle analogie. En effet, de multiples représentations incarnent ce flot, en littérature, dans la presse, les productions télévisuelles ou cinématographiques, mais aussi dans le champ de l'art contemporain. Certains artistes cherchent à matérialiser ces flux digitaux sous forme d'échantillons concrets (Erik Kessels, Evan Roth). En effet, leur existence serait si diffuse que les rendre visibles, palpables et les concentrer en un point donné – dans une salle d'exposition par exemple – nous permettrait de les appréhender et de ne plus être à leur merci, ou a minima de nous mesurer à leur échelle de grandeur. J'ai analysé la façon dont ces œuvres reconduisent ou renforcent une conception du flux d'images en tant que phénomène dont il serait possible de se désolidariser, mais aussi comment d'autres analogies (le "viral" ou la "mutation") reposent sur une explication de l'image comme un organisme culturel pouvant exister indépendamment d'un regardeur. En réponse à ces impasses ontologiques, j'ai suggéré une série de pistes afin d'ouvrir la voie à une autre épistémologie de la circulation des images. D'abord, je recommande d'enquêter sur les empilements infrastructurels qui forment ces fameuses routes de l'icône, et d'intégrer à cette enquête une attention accrue quant aux politiques médiatiques et médiales qui les régissent. Une généalogie critique de la *rhéologie visuelle*, comme celle entamée par plusieurs chercheurs (Michelle Henning, Christine Buignet, Suzanne Paquet) tout comme dans cette recherche, permettrait quant à elle de pointer les limites, les impensés mais aussi peut-être de démêler les paradigmes de pensée ou les idéologies dont elle est l'héritière. Il s'agirait aussi de resituer les images dans des phénomènes culturels plus larges, et donc d'étudier la place qu'elles occupent au sein de cultures visuelles spécifiques afin de pouvoir prendre en compte d'autres acteurs de leur vie (humains ou non-humains) mais également d'inclure les images invisibles, censurées, manquantes ou non visuelles dans ces mécanismes de circulation. C'est bien pour cela que j'ai élaboré un positionnement épistémologique qui consiste à *se situer*, en tant que chercheur et regardeur, sur le *terrain des images*. L'objectif étant de défendre un travail continu de description des situations d'imagement, c'est-à-dire d'interroger les interrelations entre chaque actant du réseau dessiné par une image, ou au moins de reconnaître l'immense arc de nuances entre deux pôles : le visuel et l'image (Jean-Christophe Bailly). Un flux d'images ne correspond pas nécessairement à un flux d'objets visuels, il n'est pas non plus à confondre avec un régime d'hypervisibilité.

Dans cet effort de redéfinition épistémologique, le concept de « cascade d'images » (Bruno Latour) occupe une place majeure. En dépit d'une autre analogie

liquide, la cascade sous-entend un mouvement saccadé, et demande selon Latour d'envisager la circulation par des rapports d'intertextualité entre les images, chacune se pense par écho, référence, répétition, allusion, conflit ou rupture avec une image précédente. C'est à ce niveau que le concept d'image latente devient effectif au regard de l'étude de la circulation, non pas des objets visuels mais bien des images. L'image latente sert en quelque sorte de liant entre deux imagements, telle un espace de projection indéterminé, elle s'étend entre des individus, des objets visuels, ou même des agencements culturels voire sociotechniques. Elle est investie dès lors qu'un élan vers une *nouvelle* image est initié. La *nouveauté* n'est pas à comprendre en termes d'*originalité* ici, elle signifie l'événement de l'image, dans toute sa fulguration mais aussi sa banalité. Il est donc difficile de sonder l'image latente sans s'aventurer dans une démarche psychologique, ni courir le risque de la réduire à des systèmes ontologiques, trop vagues pour développer une véritable démarche scientifique et trop rationnels pour retranscrire ce magma d'indéterminabilités. Pourtant, si l'iconologie warburgienne permet d'avancer une théorie de la circulation par la survivance transhistorique et transmédiale de motifs, l'image latente couplée à une autre théorie peut s'avérer fertile. C'est le cas par exemple de l'hantologie qui invite à engager un dialogue avec le spectre, c'est-à-dire une force qui tient de l'expectatif et qui habite une temporalité disjointe. L'image latente exige de nous un effort, un exercice de pensée qui consiste à déporter nos critères d'identification et de compréhension de l'image vers ce qui n'est pas encore visible, ce qui n'a pas encore été formulé, ce qui est toujours en gestation mais ne provient pas pour autant du néant. Le principe de cascade d'images requiert une conception de l'image latente qui ne relève pas de l'autopoïèse, elle constitue plutôt une relance du passé et une négociation de l'avenir, une véritable opération de disjonction temporelle. Par ailleurs, une théorie de la cascade d'images ne peut faire l'économie d'une approche matérialiste. Bien évidemment, la vie des images est intriquée à la circulation des objets visuels, et il faut interroger un pareil enchevêtrement à la lueur des caractéristiques propres aux objets digitaux et à une société de calculs mais aussi de partage. Néanmoins, au-delà des qualités propres aux nouveaux media, chaque image et chaque image latente prend place nécessairement dans un medium.

↪ Immédiatité, agent visqueux

La notion de *medium* a fait l'objet d'un élargissement progressif mais aussi d'une certaine malléabilité ontologique tout au long de cette recherche. S'il est avant tout reconnu en tant que *support matériel* de l'image (W.J.T. Mitchell), voire même *corps* de l'image (Hans Belting), sa réévaluation à l'aune de la théorie des médias d'auteurs tels que Marshall McLuhan et Friedrich Kittler, ou encore de la médiologie de Régis Debray et de la médiarchie d'Yves Citton, requiert un éclaircissement et un positionnement épistémologiques. En premier lieu, j'ai appliqué la distinction adoptée par Citton entre *medium* (au pluriel : *media*, adjectif : *médial*) d'une part et *média* (au pluriel : *médias*, adjectif : *médiatique*) d'autre part. Le premier inclut tout ce qui permet d'enregistrer, de traiter et de transmettre de l'information, des discours, des images ou des sons à un public, et le second se concentre sur la diffusion de ces mêmes éléments. Puis, dans le prolongement des travaux de Citton et de Rancière, j'ai développé une approche *immédiale des images* afin de mener mon enquête sur le rôle de la latence dans la circulation des

images. Cette approche est alimentée par les travaux de Jakob von Uexküll sur *l'Umwelt*, l'*écologie de la perception visuelle* de James J. Gibson, le *milieu associé* de Gilbert Simondon ou encore la *mésologie* d'Augustin Berque, et prend plus largement part au "tournant écologique" des media (Neil Postman, Jussi Parikka). L'immédiatité nous resitue *dans, parmi* et *entre* les media (Yves Citton), et va même jusqu'à envisager notre rapport aux images sur le mode de l'*interpénétration*, elles font partie de nous et nous évoluons parmi elles (Jacques Rancière). Cette condition immédiate propre à l'image exacerbe alors les difficultés à délimiter les images de leur medium. Là où les premières sont issues d'opérations, elles sont donc *relationnelles*, le second, le medium, se caractérise par une certaine *plasticité*, c'est-à-dire qu'il est marqué par la possibilité de se transformer, de changer de détermination au fil des différents usages (Tomasz Załuski).

Si, dans la littérature scientifique, le rôle du medium est majoritairement considéré comme celui d'un tiers assurant une médiation avec une *altérité* (Dieter Mersch), l'image a été requalifiée en tant que *médiateur* (Bruno Latour) plutôt qu'*intermédiaire* (W.J.T. Mitchell) dans cette recherche. En effet, le titre d'intermédiaire sous-entend que la capacité à agir, l'*agentivité*, d'un sujet – considéré comme "secondaire" – est déterminée par un autre sujet – estimé comme "premier" – au sein d'une relation causale, elle est déléguée en quelque sorte. Alors que le rôle de médiateur permet de mettre l'accent sur une pleine action émanant potentiellement de tous les sujets. Si medium et image sont chacun conçus comme un médiateur, comment ne pas les confondre ? On l'a compris, repérer l'agentivité propre à un agent situé et parvenir à démêler les intrications entre regardeur, visuel, medium et image n'est pas une mince à faire. Il s'agit même d'un travail complexifié par la théorie de l'immédiatité. Celle-ci ne peut pas se développer sur des préconceptions individualistes des sujets. Au contraire, elle accepte que chaque sujet soit disséminé parmi un agencement qui agit sur lui-même par le truchement des sujets qui le composent, ce que Karen Barad nomme une *intra-activité*. L'agentivité n'est plus alors identifiable par abduction en tant qu'action d'un agent dans un milieu causal (Alfred Gell), elle tient davantage de la *co-agentivité*, dans le double sens de sa participation à une collectivité et de la contrainte exercée par une structure relationnelle (Citton). L'exercice paraît par conséquent insoluble : parvenir à étudier une intra-action entre des agents inséparables d'un agencement, tout en préservant la qualité de médiateurs propre à ces agents face à la tentation de les qualifier en tant que simples intermédiaires. L'hypothèse éprouvée dans cette recherche a alors été la suivante : l'image tiendrait de la rencontre entre au moins deux agents (un regardeur et un objet visuel, par exemple, bien que non exclusivement), elle serait donc une intra-activité résultant d'une co-agentivité prenant place dans un agencement ou un milieu, c'est-à-dire un medium. Et cette intra-action imageante, une fois advenue, continuerait potentiellement à agir, puisqu'une image dispose d'un large champ de performances. Mais au-delà d'un *quasi-objet* ou *quasi-sujet* – un objet instable qui circule dans un collectif et participe à son organisation en repositionnant sans cesse la place de chacun en son sein en tant que sujet (Michel Serres) –, c'est le concept d'*hyperobjet* qui a permis de mettre à l'épreuve cette théorie au travers d'une série d'études de cas. L'hyperobjet n'est pas situé dans un point précis du temps et de l'espace, mais cette tout de même une entité qui, bien qu'elle soit répartie, existe pourtant bien (Timothy Morton). Un hyperobjet, comme une image, ne peut être abordé qu'indirectement, au travers d'un jeu d'interrelations. Et bien que cette catégorie épistémique ne se soit pas avérée adaptée aux spécificités de

l'image, elle a le mérite d'introduire une nouvelle propriété ontologique, la *viscosité*. Si l'image n'est effectivement pas localisée mais morcelée, voire même intermittente, elle peut s'appréhender à partir des entités auxquelles elle adhère, comme par exemple les agents dont l'intra-action donne lieu à un imagement ou encore ceux sur lesquels elle performe. Mais le degré d'adhérence du visqueux est tel qu'il n'est pas possible de le "toucher" sans se retrouver englué, ce qui s'applique aussi au chercheur. L'image serait donc avant tout un *agent visqueux* rendant ardue toute volonté de séparation ou de réduction. Il est question en revanche d'accepter qu'une reconfiguration des différentes parties organisées par ces agents visqueux est continuellement en train de se jouer. Et c'est précisément le travail auquel s'est appliquée cette recherche. Pour McLuhan, tout objet peut potentiellement devenir medium, il ne s'agit pas d'une catégorie stabilisée et fermée, et selon Heider, le découpage entre une chose et un medium n'a rien de définitif, il s'agit toujours d'une relation précaire et transitoire. Il y aurait donc une *spécificité plastique* du medium (Tomasz Załuski) qui nécessite une attention particulière aux situations mais aussi une remise en question des modèles expliquant ces rapports sur la base de mécanismes systématiques. L'analogie virale, par exemple, tend à déresponsabiliser certains acteurs pour se focaliser sur l'agentivité d'un objet culturel dans un cadre médial alors que les pratiques artistiques dites "collaboratives" ou "relationnelles" annoncent des rapports symétriques et déhiérarchisés entre les agents, sans pour autant s'y conformer. Ainsi, l'étude de *No Ghost Just a Shell* démontre de quelle façon certains discours artistiques tentent de confiner ce qui relève d'une co-agentivité (entre les artistes "officiels" producteurs d'images et le signe visuel Ann Lee) à l'agentivité d'une partie exclusive (celle des producteurs, puisque Ann Lee ne serait qu'un *signe vide*). Et l'analyse de *Birthday Zoe (Summer 2004)* nous apprend comment d'autres discours prétendent étendre la puissance d'agir à de multiples agents alors que certains (comme Zoe Stillpass) ne sont tout bonnement pas aptes à appréhender l'ensemble des enjeux du projet qui existe grâce à la structure relationnelle développée pour l'occasion et donc de saisir à quel point leur champ d'action est réduit ou préprogrammé. Une approche immédiate des images nous oblige alors, en tant que chercheur, à nous aventurer sur le terrain d'une image afin d'explorer les configurations, à chaque fois rejouées et spécifiques, entre les agents enchevêtrés dans le milieu qu'elle organise et qui la travaille concurremment.

↪ De la responsabilité au sein d'un milieu

Puisque l'image prend part à un milieu, la question de l'*écologie des images* (Susan Sontag, Andrew Ross, Peter Szendy, Sophie Suma, Benjamin Thomas) est nécessairement soulevée. Et, par-delà l'étude des interdépendances entre un écosystème et les éléments vivants qui le constituent, c'est l'écologie dans son sens politique qui a été interrogée en filigrane dans cette recherche. En effet, la participation à un milieu appelle une certaine forme de responsabilité, y prendre part c'est mesurer notre rapport à l'autre et à un ensemble partagé. Le tournant écologique, non plus seulement des media mais également des images, introduit une série de paramètres pour lesquels il est nécessaire de se demander si leur transposition d'un sujet environnemental à un sujet imaginal est pertinent. Ainsi, on peut interroger la protection et la sauvegarde de ressources, l'équilibre entre les parties d'un milieu, l'impact des actions d'une espèce sur l'ensemble, la symbiose

supposée entre les différentes entités qui forment une unité écologique, le partage ou la privatisation de communs, parmi bien d'autres.

Bon nombre d'autrices et d'auteurs mobilisés dans cette recherche conçoivent l'image comme une entité qui ne nous éloigne pas nécessairement de notre expérience du réel, elle n'est ni un écran, ni une surface neutre que l'on pourrait posséder. Au contraire, elle prend pleinement part à nos échanges. Les logiques extractivistes qui évaluent les images en tant que ressources dormantes dont il ne tiendrait plus qu'à l'artiste de révéler la potentialité (Joan Fontcuberta, Clément Chéroux) prennent alors une toute autre dimension. Ne faudrait-il pas imaginer un *art de la responsabilité*, non pas en tant qu'art écologique en perspective de la catastrophe environnementale (Paul Ardenne) mais comme un art écologique entraînant une réévaluation des pratiques d'appropriation visuelle à l'aune des implications de leurs auteurs au sein d'un milieu, sans pour autant réduire les démarches artistiques à des critères moraux ou bien leur réception à une *éthique du regard* (Susan Sontag) ni confondre une *appropriation-appartenance* avec une *appropriation-destination* (Stéphane Vibert, Pierre Dardot et Christian Laval) ? Et si l'écologie des images doit également comprendre une *épistémologie matérialiste* (Andrew Ross) – en incluant les multiples aspects de l'industrie des objets visuels, de leur production à leur réception –, c'est peut-être bien dans une « politique du commun¹⁷⁶¹ » qu'elle prendrait tout son sens. Si l'on pense les images comme le sujet d'une *activité commune*, dans le sens où l'opération imageante est une faculté commune à chacune et chacun d'entre nous mais aussi parce que leur qualité immédiate explique leurs mécanismes de circulation par une mise en commun, il nous revient de *prendre soin* de ce bien commun, ou a minima de considérer un instant les effets de nos intra-actions imaginaires en rapport aux autres agents partageant le même milieu, tel que nous avons pu le voir dans les conflits qui opposent Emily Ratajkowski à Jonathan Leder et Richard Prince, ou encore les Suicide Girls à Richard Prince. En effet, tel que le décrivent Pierre Dardot et Christian Laval, « [l]e commun est à penser comme co-activité, et non comme co-appartenance, co-propriété ou co-possession¹⁷⁶² ». Le degré de responsabilité propre à une politique du commun des images nécessite par conséquent de penser l'image latente, c'est-à-dire de faire l'effort d'entrevoir les potentiels apparitions, usages, détournements ou effets dans les successions de cascades d'images auxquelles nous prenons part.

¹⁷⁶¹ Pierre Dardot, Christian Laval, *Commun : Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, op. cit.

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 48.

Comme une image / Commune image

« Garrod cacha son visage dans ses mains. *Il n'y a pas de satellites, pensa-t-il. Pas de fusées portant des yeux de Retardite tout autour de la tête. Ils n'en ont pas besoin. Pas quand ils saupoudrent le monde entier de verre lent !*

Un calme surnaturel l'envahit quand il réfléchit aux conséquences qu'impliquait cette révélation. La résolution de la structure cristalline de la Retardite était si précise que l'on pouvait obtenir une image correcte à partir d'une particule de quelques microns de diamètre. Chaque parcelle était pourtant invisible à l'œil nu dans des conditions normales. Ils en utilisaient des centaines de tonnes – de la poussière de Retardite à retards variables, répandue sur tout le continent par des avions à pulvérisation. Ce type d'appareil utilisait normalement des canons de projection électriquement chargés pour donner aux particules un potentiel électromagnétique qui les obligeait à s'attacher aux récoltes au lieu de tomber sur le sol. Dans le cas présent, les particules de verre lent étaient lâchées à très haute altitude pour s'accrocher aux arbres, aux constructions, aux poteaux télégraphiques, aux fleurs, aux flancs des montagnes, aux oiseaux, aux insectes... Elles devaient se trouver sur les vêtements des gens, dans leur nourriture, dans l'eau qu'ils buvaient.

À partir de maintenant – le cri silencieux s'éleva dans sa tête – n'importe qui, n'importe quel groupement ? doté du matériel adéquat, peut tout savoir sur TOUT LE MONDE ! Cette planète est un œil géant, éternellement ouvert, qui surveille tout ce qui bouge à sa surface. Nous sommes prisonniers d'une cage de verre et nous mourons asphyxiés, comme l'insecte tombé dans la bouteille d'entomologiste¹⁷⁶³ ».

Dans la nouvelle de science-fiction *Les Yeux du temps* écrite en 1972 par l'auteur britannique Bob Shaw, un détective et apprenti scientifique, Alban Garrod, met au point un verre remarquable qui a pour particularité de considérablement ralentir la lumière qui le traverse. Par conséquent, si un observateur regarde à travers une vitre fabriquée dans ce matériau, il ne verra d'abord rien, si ce n'est une surface noire opaque. Mais après un certain laps de temps – le délai pouvant s'étendre de plusieurs minutes jusqu'à plusieurs années selon le traitement appliqué –, il pourra observer un paysage ou un autre type de scène car les photons auront finalement traversé le verre. Le verre restitue une image en mouvement mais temporellement différée. Ce "verre lent" ("*Slow Glass*") ou "Retardite" promet en conséquence une *fenêtre sur le passé*, ce qui ne tarde pas à être exploité commercialement par la mise au point et la vente de "*scenedows*", c'est-à-dire des panneaux de verre lent installé sur des bâtisses en guise de fenêtres. Il devient alors possible de profiter de points de vue sur différents paysages, d'égayer par exemple un cadre urbain monotone avec une vue donnant sur un environnement rural, une montagne ou encore un ciel perpétuellement ensoleillé – en occultant le verre lent, il est possible d'effectuer un *montage* des scènes. Bien évidemment, le procédé technique ne tarde pas à révéler son utilité dans d'autres contextes tels que l'espionnage, l'enquête policière ou encore, comme l'indique la citation ci-dessus qui fait office de conclusion à l'ouvrage, la surveillance généralisée. L'idée d'employer une vitre capable d'enregistrer et de diffuser une vue du passé dans une investigation visant à résoudre un crime n'est pas nouvelle¹⁷⁶⁴, l'auteur français Maurice Renard l'avait

¹⁷⁶³ Bob Shaw, *Les Yeux du temps*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », (titre original : *Other Days, Other Eyes*, 1972), 1996, trad. de l'anglais (britannique) par J. Guidon, p. 188-189.

¹⁷⁶⁴ Pour d'autres dispositifs optiques permettant de voir le passé ou même l'avenir imaginés dans le champ de la littérature de science-fiction, je recommande la lecture du chapitre « L'optique à l'assaut du temps » tiré de l'ouvrage *La fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique* de Max Milner. Le chercheur cite notamment une nouvelle plus ancienne encore, *L'Historioscope* (1883) d'Eugène Mouton qui décrit le

déjà exploré en 1948 dans son roman *Le Maître de la Lumière*. La différence notable venait peut-être du fait que le “verre optique”, tel qu’il est baptisé dans le roman de Renard, est un matériau naturel découvert par l’ancêtre du protagoniste principal sur une île du Pacifique, il ne s’agit pas d’un procédé technique. Et comme la peinture photosensible de la nouvelle de Ballard étudiée en Partie II, il s’agit dans ces trois histoires d’un protagoniste masculin impliqué dans une relation de pouvoir au sein de laquelle le dispositif visuel joue un rôle crucial. Dans la nouvelle de Shaw, Esther, la femme de Garrod, devient aveugle suite à un accident lié aux recherches de son mari. Pour lui rendre la vue, les médecins proposent de lui greffer des disques de Retardite en guise de cristallins. Esther demande alors à son mari de porter les disques afin qu’elle puisse “voir”, avec un certain délai, à travers ses yeux. Esther est décrite comme une femme possessive qui retourne l’invention de son mari contre lui afin de le maintenir sous son contrôle, jusqu’à ce que ce dernier parvienne à la quitter pour retrouver sa maîtresse, une femme plus jeune. Mais au-delà de cette problématique de représentations genrées, c’est la tournure dystopique refermant la nouvelle qui m’intéresse ici. Shaw, ayant débuté sa carrière dans le génie industriel, l’aéronautique, les relations publiques puis le journalisme technique avant de devenir écrivain à temps plein, expose les réalités économiques et industrielles que sous-tendent son récit fictionnel, comme le remarque Gérard Klein dans la préface qu’il consacre à l’édition française¹⁷⁶⁵. En empruntant le vocabulaire de Peter Szendy, on peut dire que Shaw raconte une économie générale des images¹⁷⁶⁶, leur *iconomie*. Pour Szendy, il faut considérer chaque image en tant que négociation entre trois niveaux qui interagissent : infra-perceptuel, esthétique et supra-individuel¹⁷⁶⁷. Une image se compose et se décompose au travers de micro-mécanismes perceptuels avant de nous apparaître, puis elle se présente à notre échelle comme une unité, elle s’individue, et enfin elle circule sur un vaste marché qui tient à la fois de l’infrastructural et de l’idéologique¹⁷⁶⁸. Ce dernier niveau peut être appréhendé de plusieurs manières, selon différents points de vue, en première ou en dernière instance¹⁷⁶⁹. Shaw s’attèle à décrire les relations entre ces niveaux. Le verre lent est une invention qui fait l’objet d’une exploitation industrielle, on découvre alors les détails de son fonctionnement physique et optique autant que les difficultés propres à son développement, entre contrats, brevets et autres conflits d’intérêts. Mais cela n’empêche pas l’auteur de broser des situations où l’expérience sensible et esthétique provoquée par l’invention fait advenir un imagement, comme lorsqu’un fermier ayant perdu son enfant se console en contemplant une scène d’intérieur tranquille et paisible à travers une *scenedow*, en réalité une perspective sur une vie

fonctionnement d’un télescope équipé d’une lentille spéciale susceptible de capter les ondulations émises par n’importe quel objet lumineux depuis le passé, partant alors du principe que tout ce qui a un jour existé sur terre a généré des images mais que celles-ci doivent être rendues visibles et lisibles avant de pouvoir être *observées*.

Max Milner, « L’optique à l’assaut du temps », dans *La fantasmagorie : Essai sur l’optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1982, p. 169-171.

¹⁷⁶⁵ Gérard Klein, « Préface », dans *Les Yeux du temps*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁷⁶⁶ Peter Szendy (propos recueillis par Raphael Bourgois), « Peter Szendy : “La visibilité n’est qu’une part infime de ce qui arrive aux images” », *AOC*, [en ligne], publié le 15/02/2020, consulté le 15/02/2024. URL : <https://aoc.media/entretien/2020/02/14/peter-szendy-la-visibilite-est-quune-part-infime-de-ce-qui-arrive-aux-images/>

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*

disparue depuis plus de six ans¹⁷⁷⁰. Mais ce travail d'anticipation littéraire s'achève dans un cauchemar de surveillance globalisée, ubiquiste et omniscient. En effet, le gouvernement décide de pulvériser dans le plus grand secret des particules de Retardite sur l'ensemble du pays. Avec des moyens d'agrandissement appropriés (notamment un appareil appelé "holoprojecteur"), il est possible de recueillir et de lire les images stockées par la Retardite. Un tel pessimisme confinant à la paranoïa n'est pas étonnant à une période où l'épandage aérien de pesticides fait l'objet de controverses relatives aux enjeux environnementaux et sanitaires. Particulièrement depuis la publication en 1962 de *Silent Spring* par la biologiste américaine Rachel Carson qui documente les dommages causés par l'utilisation inconsidérée des pesticides depuis la Seconde Guerre mondiale et accuse l'industrie chimique de désinformation et de propagande¹⁷⁷¹. Les décennies 1960 et 1970 voient en outre l'intégration des premiers systèmes de vidéo-surveillance au sein de villes étatsuniennes et européennes (New York ou encore Londres, entre autres)¹⁷⁷² alors que la représentation de sociétés totalitaires futuristes et dystopiques se popularise dans les œuvres de science-fiction, tout medium confondu¹⁷⁷³. Le chercheur et critique littéraire français Max Milner relève cette vision pessimiste développée par Shaw dans *Les Yeux du Temps* et note qu'elle correspond à une lecture critique des bienfaits prêtés aux notions de transparence, de lumière et d'objectivité, chargées jusqu'alors et depuis des siècles de positivité, notamment par la philosophie des Lumières¹⁷⁷⁴. Cette lecture pointe sans la nommer la théorie dialectique de l'« *Aufklärung*¹⁷⁷⁵ » formulée par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer en 1944 dans *Dialektik der Aufklärung* – traduit en français par "dialectique de la raison" alors qu'une traduction plus littérale tendrait pour une "dialectique des Lumières" – qui nuancent l'élan moderniste hérité du projet intellectuel des Lumières en démontrant que sa promesse d'émancipation par la raison va de pair avec un processus d'aliénation et de domination¹⁷⁷⁶. Comme le note Georges Didi-Huberman, cette collusion est reconduite par Harun Farocki qui décèle une entreprise similaire dans les technologies militaires de vision soutenues par un idéal de visibilité continue, sans obstacle, ou encore l'aspiration d'un monde éclairé et transparent duquel ni angles morts, ni secrets, ni mystères ne

¹⁷⁷⁰ Bob Shaw, « Digression première : Lumière des jours enfuis », dans *Les Yeux du temps*, *op. cit.*, p. 36-47.

¹⁷⁷¹ Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin 1962.

¹⁷⁷² Dès la fin des années 1960, plusieurs départements de police urbaine commencent à expérimenter l'application de caméras en vue de surveiller la voie publique, 24 heures sur 24. Ainsi, en 1968 Olean, situé dans l'État de New York, devient la première ville équipée d'un système de vidéosurveillance installée à des fins policières.

Robert R. Belair, Charles D. Bock, « Police Use of Remote Camera Systems for Surveillance of Public Streets », *Columbia Human Rights Law Review*, vol. 4, n° 143, 1972. Cités par : Gary C. Robb, « Police Use of CCTV Surveillance: Constitutional Implications and Proposed Regulations », *University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 13, n° 571, 1980, p. 572.

¹⁷⁷³ Par exemple, *THX 1138*, long-métrage réalisé par George Lucas et sorti en 1971, représente une société souterraine au sein de laquelle les individus sont soumis par une organisation disciplinaire élaborée incluant des systèmes de vidéosurveillance, des traitements médicamenteux lénifiants et même une forme de contrôle mental par le biais de l'hypnose.

¹⁷⁷⁴ Max Milner, « L'optique à l'assaut du temps », *op. cit.*, p. 185.

¹⁷⁷⁵ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Paris, Éditions Gallimard, (titre original : *Dialektik der Aufklärung*, 1944), 1974, trad. de l'allemand par É. Kaufholz.

¹⁷⁷⁶ « De tout temps, l'*Aufklärung*, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement "éclairée", resplendit sous le signe des calamités triomphant partout ». *Ibid.*, p. 21.

subsisteraient¹⁷⁷⁷. Si le scénario catastrophe de Shaw n'est donc pas surprenant, il n'en constitue pas moins l'occasion d'une dernière expérience de pensée visuelle. En effet, le verre lent, comme la peinture photosensible auparavant, présente des particularités permettant de penser les images dans une latence. La surface visuelle du verre lent est continuellement en train d'apparaître, elle est imprégnée d'images optiques en cours de révélation qui demandent à l'observateur de concevoir son environnement perceptif visuel avec un temps de latence. Le verre lent permet alors de comprendre visuellement qu'une vue à travers une fenêtre, un *paysage*, est une fabrication esthétique et sociale. Il agit bien comme une *metapicture* : l'*environnement* se donne à voir en tant que *scène* – c'est sans doute pour cela que le néologisme *scenedow* a été choisi pour qualifier les fenêtres de verre lent –, le décoratif devient un *objet de pensée visuelle*. Le paysage n'est plus seulement un arrière-plan ou un cadre de vie, il est considéré par une « approche culturaliste » telle que la définit la géographe Marylise Cottet. Cette dernière synthétise la distinction entre l'approche dite "naturaliste" et l'approche "culturaliste" du paysage avancée dans les travaux du philosophe Alain Roger de la sorte : « L'approche culturaliste considère donc le paysage essentiellement comme une construction sociale, subjective, liée intimement aux mécanismes perceptifs¹⁷⁷⁸ ». Elle souligne également qu'il existe en parallèle de ces approches, une autre théorie appelant à dépasser ce hiatus, celle du « paysage comme interface entre les sociétés et leur environnement¹⁷⁷⁹ ». Selon la conception du géographe Georges Bertrand, « le paysage s'inscrit dans l'espace réel et correspond à une structure écologique bien déterminée ; mais il n'est saisi et qualifié en tant que tel qu'à partir d'un mécanisme social d'identification et d'utilisation¹⁷⁸⁰ », il est donc à cheval entre la *Nature* et la *Culture*, il est considéré comme une interface entre ces catégories¹⁷⁸¹. Cette troisième voie fait écho à l'approche immédiate des images. En effet, l'image peut être appréhendée non pas comme une interface, mais comme un *médiateur* entre un regardeur et un objet visuel. Elle repose autant sur un mécanisme individuel, social et culturel que sur une réalité déterminée et extérieure au regardeur. Mais la conclusion de *Les Yeux du temps* suscite une autre conception de l'image comme médiateur. Au catastrophisme de Shaw, je répliquerai par l'hypothèse suivante : et si nous vivions déjà au milieu d'images en train de nous apparaître ? Et si celles-ci étaient déjà en nous et autour de nous ? Et si, au lieu de résider au sein d'un œil géant nous évoluions au milieu d'une multitude d'images qui formerait un espace commun ?

Dans *La vie sensible*, Emanuele Coccia désigne le lieu qui permet à la fois de séparer et de relier le sujet et le monde comme le *sensible*, et parfois dans une équivalence qui a tendance à se généraliser au fil des lignes, comme l'*image*¹⁷⁸².

¹⁷⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi : L'œil de l'Histoire*, t. 2, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 81-91.

¹⁷⁷⁸ Marylise Cottet (avec la contribution de : Malou Allagnat, Émilie Genelot et Julien Rodriguez), « Notion en débat : paysage », *Géococonfluences*, [en ligne], publié le 15/10/2019, consulté le 18/02/2024. URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/paysage>

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*

¹⁷⁸⁰ Georges Bertrand, « Le paysage entre la nature et la société », dans *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Alain Roger (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 1995. Cité par : Marylise Cottet, *op. cit.*

¹⁷⁸¹ Georges Bertrand, « Le paysage ou l'irruption du sensible dans les politiques d'environnement et d'aménagement », dans *Une géographie traversière : L'environnement à travers territoires et temporalités*, Claude Bertrand (dir.), Georges Bertrand (dir.), Paris, Éditions Arguments, 2002. Cité par : Marylise Cottet, *op. cit.*

¹⁷⁸² Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages »,

Selon le philosophe, ce sensible est une réalité médiane qui ne peut être qu'une « extériorité absolue¹⁷⁸³ », une extériorité double puisqu'il s'agirait en fin de compte de l'extériorité des images émises par le monde et de l'extériorité des images émises le corps du sujet¹⁷⁸⁴. Cette extériorité absolue est « peuplée seulement d'images¹⁷⁸⁵ ». Pour l'expliquer, il prend comme modèle le miroir en tant que support d'une image spéculaire à la fois matérielle et immatérielle¹⁷⁸⁶. Dans sa démonstration poétique, l'image fonctionne véritablement comme un « intermédiaire¹⁷⁸⁷ » entre l'âme et le monde. Mais elle dispose aussi d'une vie qui lui est propre et elle est même capable de se multiplier à l'infini, produisant ainsi les formes du monde sensible¹⁷⁸⁸. L'image, selon Coccia, n'est pas prédéterminée par une catégorie, elle « n'est ni une perception en acte, ni l'objet perçu, mais la forme de l'objet en tant que pure perceptibilité et perception en puissance, capable de stationner encore à l'extérieur de l'âme¹⁷⁸⁹ ». Sa conception est ainsi plus étendue et ambivalente que celle proposée dans mon raisonnement. Chez Coccia, l'image se confond même parfois avec le médium puisqu'elle assure la continuité entre le sujet et le monde¹⁷⁹⁰. Cet espace intermédiaire peuplé d'images n'est pas palpable mais pourtant bien réel, il est même primaire, il s'agit de la condition essentielle du vivant¹⁷⁹¹. À tel point que l'image en devient « la matière même ou la vie même dont tout se trouve fait et où tout s'alimente¹⁷⁹² ». Les images sont considérées en quelque sorte comme notre espace commun, elles sont la condition de possibilité du vivant car la vie se reproduit dans des images de soi et dans chaque image le vivant se multiplie¹⁷⁹³. Mon hypothèse défend une position semblable bien que fondamentalement différente. Contrairement à Coccia, j'ai traité les images non pas en tant que pures extériorités mais comme des partages entre une extériorité et une intériorité. Et c'est notamment ce point qui permet de les considérer comme des vecteurs de communion. En ce sens, elles produisent bien une continuité mais provoque concurremment une certaine résistance puisqu'elles nous confrontent à l'altérité. Il ne s'agirait donc pas de les associer à un principe unificateur, ni de les confondre avec le médium. Si le médium est un milieu dans lequel nous baignons, les images seraient des points de rencontres ou de brèves unions avec d'autres entités de ce même milieu. Elles sont donc l'une des dimensions du sensible, l'un de ses modes d'existence. Cette dimension imaginaire peut se rejouer continuellement, mais rien ne garantit la répétition d'un mécanisme identique, elle n'est pas prédéterminée comme l'indique Coccia. Elle relève de la liaison mais sous différentes modalités. Elle peut s'accomplir entre diverses temporalités (ce qui a été, ce qui est, ce qui aurait pu être, ce qui relève de la prospection), des entités étrangères (humain, non-humain, objet visuel, signe, etc.) ou bien des échelles du

2010, trad. de l'italien par M. Rueff.

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁸⁴ *Ibid.*

¹⁷⁸⁵ *Ibid.*

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 35-38.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 47, 149.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 92.

¹⁷⁹³ *Ibid.*, p. 147-149.

sensible (entre le *surprésentiel* et l'*infra-symbolique* par exemple¹⁷⁹⁴). Comme le soutient Serge Tisseron, l'image est autant un objet de relation qu'un objet de signification¹⁷⁹⁵. Toutefois, ce point de *liaison* est sans doute aussi l'opportunité d'une *déliasion*. Pour le dire selon les termes de Rancière, l'expérience de l'image serait une expérience de dissensus, précisément parce que nous nous sentons disjoints de l'altérité qui engage avec nous un dialogue. Nous avons pu le constater au fil des études de cas traitées dans cette enquête, l'image n'est pas qu'une expérience solitaire face à un objet visuel, elle peut être source de reconnaissance, d'alliance, d'affirmation, d'émancipation, de conflit, d'incompréhension, de violence, d'étrangéisation et d'échange de bien d'autres natures encore. Elle sert de médiateur entre diverses subjectivités mais pas seulement en tant que langage, elle constitue une pratique de mise-en-commun déportée sur un terrain accidenté, instable et changeant, celui du monde imaginal. Ainsi, les craintes formulées par Shaw à propos d'un futur dystopique traversé de part en part par le visible peuvent nous aider à penser nos pratiques de mise-en-commun par le truchement des images, une fois les enjeux d'une surveillance totalisante et systématisée dépassés. Il faut pour cela rappeler que la Retardite donne à voir un objet visuel qui n'arrête pas d'advenir. Or, notre expérience du monde nécessite des capacités projectives, une aptitude à nous le représenter, à le visualiser mais aussi à l'imager et même à le faire exister dans une série d'images en mouvement, continuellement anticipées. Il serait donc possible de poursuivre et d'étendre cette recherche en interrogeant l'image comme « praxis instituante¹⁷⁹⁶ » du commun depuis le champ des possibles, depuis leur latence. En d'autres termes, comment l'intra-activité qui caractérise notre rapport aux images – elles agissent à travers nous – rend des choses communes. Et plus spécifiquement, quelle politique du commun construisons-nous à travers l'image latente ? Comment cette capacité à nous projeter dans les cascades d'images, à entrevoir l'image qui jaillira d'une autre image, peut-elle se prémunir des entreprises de marchandisation, financiarisation et colonisation du capitalisme contemporain ?

À ce titre, il y a un territoire particulièrement propice à l'image latente qui n'a que trop peu été abordé dans cette recherche : le sommeil. Cet état permet aux images de se former par un jeu débridé de libres associations entre des réminiscences d'expériences, de souvenirs, d'impressions ou encore de craintes. Mais au-delà d'une conception du rêve entièrement tournée vers le passé ou bien gouvernée par l'économie du désir refoulé freudien, il faut réinvestir cette activité comme « un processus incessant et turbulent de convergence entre le présent vécu et les fantômes d'un futur instable et encore indistinct¹⁷⁹⁷ », capable de revêtir une « signification transindividuelle¹⁷⁹⁸ », tel que le soutient Jonathan Crary dans l'ouvrage qu'il consacre aux relations entre le sommeil, le rêve et les injonctions de productions et d'activités du modèle économique néolibéral. C'est que le rêve est une image aussi précieuse que banale. Durant cette activité intime, retirée du monde, c'est justement ce dernier qui est tout entier « contenu et recréé dans le

¹⁷⁹⁴ Dans son essai sur *L'image hors l'image*, le philosophe Frédéric Neyrat décrit le double régime de l'image, c'est-à-dire son essence, comme celui d'une *surprésence* et d'une *absence* de figuration, de représentation, de signe, de symbole ou bien encore de forme.

Frédéric Neyrat, *L'image hors l'image*, op. cit., p. 15-21.

¹⁷⁹⁵ Serge Tisseron, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, op. cit.

¹⁷⁹⁶ Pierre Dardot, Christian Laval, *Commun : Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, op. cit.

¹⁷⁹⁷ Jonathan Crary, *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, op. cit., p. 121.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 120.

moi¹⁷⁹⁹ », grâce aux images. Le rêve est pour Coccia une expérience du moi radicalement paradoxale parce qu'il produit du monde en commun à partir du moi¹⁸⁰⁰. Il l'explique ainsi :

« Le rêve est la forme suprême de l'intimité pour chaque être vivant, mais cette intimité absolue plonge le sujet dans la matière de toutes les choses. C'est précisément dans l'expérience de la proximité la plus radicale avec nous-mêmes que notre visage, que notre figure semble se défaire dans une irisation d'images sensibles¹⁸⁰¹ ».

Au cours de cet enfilage d'images, l'image latente joue un rôle fondamental. Une telle morphogenèse des images rend difficile la distinction entre *image* et *image latente*. Ce monde imaginal contenant en latence le commun pourrait être analysé comme une poche de résistance, non pas en tant que résultat d'une volonté politique mais par un simple état de fait. Crary décrit le sommeil comme l'un des ultimes bastions qui résiste au capitalisme contemporain¹⁸⁰². Sans qu'il soit pour autant complètement hermétique à l'ordre global¹⁸⁰³, il émet le souhait de le préserver en tant que qu'état d'inactivité et d'inutilité¹⁸⁰⁴ mais aussi comme interruption et refus de l'ordre établi de notre présent implacable¹⁸⁰⁵. Il nous encourage même à l'investir en tant qu'amorce pour « imaginer un futur sans capitalisme¹⁸⁰⁶ ». Alors, contre le « pillage silencieux¹⁸⁰⁷ » des communs – à comprendre ici, non pas en tant que ressources communes mais comme fabriques du commun –, l'image latente qui anime chaque rêve, chez tout être vivant, pourra être chargée d'une toute autre valeur subversive.

¹⁷⁹⁹ Emanuele Coccia, *op. cit.*, p. 92.

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁰² « Le sommeil impose l'idée d'un besoin humain et d'un intervalle de temps qui ne peuvent être ni colonisés ni soumis à une opération de profitabilité massive – raison pour laquelle celui-ci demeure une anomalie et un lieu de crise dans le monde actuel ».

Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*

¹⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸⁰⁷ David Bollier, *Silent Theft: The Private Plunder of our Common Wealth*, New York, Routledge, 2003. Cité par : Pierre Dardot, Christian Laval, *op. cit.*, p. 100.



Page précédente : Leos Carax, *Mauvais Sang*, 1986
Photogramme, film cinématographique, couleur, son, 116 min

Annexes

Entretien avec Interprète d'Ann Lee 1

Cet entretien s'est déroulé le 3 octobre 2021 en visioconférence.

Simon Zara : Pourriez-vous vous présenter, s'il vous plait ?

Simon Zara: Could you introduce yourself, please?

Interprète 1 : Je m'appelle _____, je viens du Royaume-Uni, je suis à la fois anglaise et philippine, et j'ai travaillé pour Tino Sehgal en tant qu'Ann Lee à deux reprises, une fois en Pologne et une fois en Allemagne.

Interpret 1: I'm _____, I'm from the UK, I'm part english, part philipino, and I worked for Tino Sehgal as Ann Lee twice, once in Poland and once in Germany.

S. Z. : Comment en êtes-vous arrivée à travailler pour Tino Sehgal ?

S. Z.: How did you come to work for Tino Sehgal?

I1 : Je faisais beaucoup de théâtre, je prenais des cours et ce genre de choses quand j'étais plus jeune. Il [Tino Sehgal] organisait une audition pour le rôle d'Ann Lee, et il a contacté mon agent pour essayer de trouver des actrices. J'ai donc passé une première audition avant de revenir pour une série d'auditions, puis quatre d'entre nous ont été sélectionnées pour le rôle d'Ann Lee.

I1: I used to do a lot of acting, classes and stuff when I was younger. And he was hosting an audition for the part of Ann Lee, and he got in contact with my agent to try and find some actresses. So, I had to do an audition and I had to go back for a few rounds of auditions, and then four of us girls got selected to be Ann Lee.

S. Z. : Quel est votre rapport avec le monde de l'art contemporain ?

S. Z: What is your relationship with the contemporary art world?

I1 : Eh bien, je dirais que lorsque j'étais plus jeune, je n'étais pas vraiment intéressée par l'art, j'étais évidemment intéressée par les arts du spectacle mais pas autant par l'art contemporain parce que je n'avais que onze, douze puis treize ans lorsque j'ai joué le rôle d'Ann Lee. Mais je pense que j'ai commencé à m'intéresser à l'art lorsque nous répétions au Tate Modern à Londres chaque semaine parce que nous allions voir d'autres expositions. Lorsque je jouais Ann Lee, la performance était programmée au sein d'expositions, nous allions donc voir des œuvres d'art et visiter des expositions, je pense que j'étais alors plus attirée par l'art, mais je ne dirais pas que j'ai une relation très forte avec l'art contemporain.

I1: Well, I would say when I was younger, I wasn't really that into art, obviously I was into the performing arts but not as much into contemporary art because I was only eleven, twelve, thirteen when I was playing the role. But when we did our rehearsals, we used to rehearse at the Tate Modern in London, I guess I got more into art when we were rehearsing here every week because we would go around and see the others exhibitions. And also, I guess when I was on the job playing Ann Lee, the piece was part of art exhibitions as well, so we went to see art pieces and exhibitions. I guess I was drawn more towards it, but I wouldn't say on the all that I've got a very strong relationship with contemporary art.

S. Z. : Connaissez-vous le personnage Ann Lee ou la nature du projet artistique

No Ghost Just a Shell avant de participer à cette performance ?

S. Z.: Did you know the character Ann Lee or the nature of the art project No Ghost Just a Shell before participating in this performance?

I1 : Non, je n'en avais aucune idée.

I1: No, I had no idea of anything about it.

S. Z. : Comment s'est déroulé le casting pour le rôle ?

S. Z.: How did the casting for the role go?

I1 : Il [Tino Sehgal] a commencé par nous expliquer ce qu'était Ann Lee et quelle était son idée pour le personnage. À l'origine, il s'agissait d'un personnage de manga, puis il nous a montré des vidéos sur la création d'Ann Lee, d'autres sur sa nature de personnage vidéo et d'autres encore sur ce que lui recherchait. Il nous a donc expliqué comment ce personnage était devenu un personnage de vidéo et comment il était en train de lui donner vie. Nous devons alors agir comme si nous étions nouvelles au monde, comme si nous parlions très lentement et de manière robotique parce que nous n'étions pas de vrais humains en quelque sorte. Il nous a demandé d'agir comme nous l'interpréterions nous-mêmes. Il nous a demandé de bouger assez lentement et de nous habituer à notre propre corps. On nous a donné un monologue et nous avons dû le jouer devant tout le monde. Ensuite, il y a eu plusieurs sessions. Lors de l'une de ces sessions, on nous a donné un autre texte et il nous a demandé de nous déplacer en essayant de nous glisser dans la peau du personnage. Je pense qu'il a fini par réduire le nombre de candidates à celles qui, selon lui, incarnaient le personnage comme il le souhaitait. C'est ainsi que nous avons obtenu le rôle.

I1: It started with him explaining what Ann Lee was and what his sort of idea was. It was originally this manga character and then he showed us videos of when Ann Lee was created like a video character, and he showed us video of what Ann Lee is like and what he's looking for. He let us know how this manga character became a video character and now she's being brought into life. So, we needed to act as if we were new to the world, like we speak very slowly and quite like robotic because we were not real humans sort of. He just asks us to act it like we would interpret that. He said, you know, move quite slowly or kind of getting used to your body. We got given a monologue and we had to perform it in front of everyone. And then, it was a few rounds. The next round we got given another piece of work and he asked us to walk around as the character. And I guess he just eventually narrowed us down to who he thought was portraying for the character the way he would like it to being portrayed. And that's how we get the role.

S. Z. : Quelles ont été vos consignes pour incarner Ann Lee ? Comment le projet et le personnage vous ont été présentés ?

S. Z.: What were your instructions for playing Ann Lee? How were you introduced to the project and the character?

I1 : Nous en avons beaucoup en fait. Il nous a appris à jouer d'une certaine manière. Vous savez, nous devons parler ainsi : « Bonjour... je m'appelle... Ann Lee » [elle adopte un rythme lent et une voix mécanique]. C'est ce que nous devons toutes faire, nous avons toutes pour instructions de parler et de nous déplacer très lentement. Mais nous avons beaucoup de flexibilité afin de faire nos propres

gestes. Tout n'était pas scénarisé. Ce n'était pas comme si vous deviez bouger vos bras de telle façon et marcher de telle façon au moment où vous faisiez certaines choses. Ils nous ont laissé étudier le personnage et faire ce que nous voulions avec. En ce qui concerne le scénario proprement dit, chaque représentation ne durait qu'une dizaine de minutes et nous en faisons peut-être dix par jour. Pour notre scénario, nous avons six grandes sections appelées "début", six "milieux" et peut-être quatre "fins". À chaque représentation, on choisissait un début, un milieu et une fin, de sorte à ne pas répéter le même scénario à chaque fois. Un peu comme des idées différentes que vous apporteriez à chaque texte. Pour chaque représentation, j'essayais de voir avec quel texte le public était le plus engagé, celui qui l'intéressait le plus. J'essayais donc d'en choisir un qui semblait plaire ou intriguer le public. Je dirais que nous avons bénéficié d'une grande flexibilité.

I1: We had quite a lot actually. He trained us to play in a certain way. You know we had to speak like: "Hi... my name... is... Ann Lee" [she takes a slow pace and mechanic voice]. That's what we all had to do, all of us had a brief that we had to speak very slowly and had to move really slowly and we all had the same instructions. But we had a lot of flexibility in terms of like do your gestures yourself. The whole thing was not scripted. It wasn't like you had to move your arms this way and walk towards this way when you do certain things. They just kind of let us study the character and do what we want with it. In terms of the actual script, each performance was only about ten minutes long and we maybe do like ten each a day. For our script we got given like six big sections which were called "beginnings" and we also had probably six "middles" and maybe four "ends". And then for each performance, you just pick a beginning, pick a middle and pick an end, so you're not saying the same script every time. It'd be like different ideas you'd bring into each script. For each performance, I guess I would see which script the audience is engaged with the most and seem the most interested in. I would try to pick one that I have seen that the audience have seem to enjoy or been intrigued by. So, I'd say we were given quite a lot of flexibility.

S. Z. : Comment décririez-vous votre rapport avec Tino Sehgal ?

S. Z.: How would you describe your relationship with Tino Sehgal?

I1 : Nous étions très proches à l'époque. Je ne suis plus vraiment en contact avec lui. Mais j'avais l'habitude de répéter avec lui pendant des mois, et il a manifestement aimé ma façon de faire puisqu'il m'a demandé de revenir deux fois. J'ai fait ma première performance en Allemagne, puis il m'a demandé de revenir en Pologne et à New York, mais je n'ai pas pu venir. Je pense que j'étais de toute façon trop âgée pour jouer le personnage, il voulait une jeune fille. Mais je dirais que nous [les interprètes] étions assez proches de lui. Vous savez, nous avons voyagé avec lui, nous sommes restées à l'hôtel avec lui, nous sommes allées au restaurant avec lui, et il était là pour toutes les répétitions. Je dirais donc que nous étions assez proches, mais je ne suis plus vraiment en contact avec lui. Je dirais qu'il s'est comporté de manière plutôt amicale, informelle, et qu'il voulait vraiment que nous tirions le meilleur parti de cette expérience. Il n'était pas strict avec ses demandes, c'était vraiment bien.

I1: We were really close at the time. I'm not really in contact with him anymore. But I used to rehearse with him for months, and he obviously liked the way I did it because he asked me to come again twice. I did my first one in Germany and then he asked me to come back for Poland and then he also asked me to come back for

New York but I couldn't make that one. But then I think I got too old to play the character because he wanted quite a young girl. But I'd say we were quite close to him. You know we travelled with him, we stayed in hotels with him, we went out for meals with him, and he was there for all the rehearsals. I would say we got pretty close, but I'm not massively in contact with him anymore. I would say the way he acted was quite friendly, quite informal, he really wanted us to gain a lot from the experience. He wasn't strict with demands; it was really good.

S. Z. : Avez-vous rencontré Pierre Huyghe ou Philippe Parreno ?

S. Z.: *Have you met Pierre Huyghe or Philippe Parreno?*

I1 : Oui, Philippe Parreno. J'ai certainement travaillé davantage avec lui qu'avec Tino Sehgal. Il est génial, il en a probablement fait plus parce que Tino était très occupé.

I1: *Yeah, Philippe Parreno. I worked with him probably more than I did with Tino Sehgal. He's great, he actually probably did more of it than Tino did, probably because Tino was really busy.*

S. Z : Que pensez-vous du projet *No Ghost Just a Shell* ?

S. Z.: *What do you think of the project No Ghost Just a Shell?*

I1 : J'étais relativement jeune, donc je ne l'ai pas vraiment compris. Mais je dirais que c'était très philosophique. Pour être honnête, c'était même assez bizarre, je trouvais ça vraiment étrange, sans doute parce que je n'étais pas assez mature pour apprécier ce type d'art. C'était véritablement philosophique, je disais des choses dont je ne comprenais pas vraiment le sens. Par exemple, je demandais au public quelle était la différence entre un signe et une mélancolie alors que je ne savais même pas ce que cela signifiait, et je ne le sais toujours pas aujourd'hui. Quand je faisais ça, j'étais un peu perdue parce que je n'avais que onze ans quand j'ai commencé, alors je ne comprenais pas réellement ce que je faisais. Mais j'ai aimé le faire. Je pense que le concept est plutôt cool. C'est un peu comme si ce personnage de jeune fille avait été amené à la vie et qu'il posait des questions que tout le monde se pose, comme par exemple : « Préférez-vous être trop occupé ou pas du tout ? ». En y repensant rétrospectivement, je pense que les questions étaient assez intéressantes. Lorsque je posais certaines questions au public, il en résultait parfois des silences gênants, on pouvait voir que le public réfléchissait vraiment aux questions. Évidemment, je n'ai pas tout compris mais j'ai tout de même apprécié.

I1: *I was quite young so I didn't really understand it. But it was really philosophical I would say. It was quite weird, to be honest I found it really strange because I guess I wasn't mature enough to appreciate that style of art. It was really philosophical, saying things that I didn't actually understand what they meant. Like I'd be asking the audience what is the difference between a sign and a melancholia. And I didn't even know what that meant, I still don't truly know what that means. When I was doing it, I was quite confused because I was only eleven when I first started so I didn't really understand what I was doing. But I did enjoy doing it. I think the concept of it is quite cool. It's kind of like this young girl character has been brought into life and she's asking kind of questions that everyone asks like: "Would you rather be too busy or not busy at all?". Looking back on it retrospectively, I think the questions were quite interesting. I just remember when I would ask some of the questions the audience, it resulted in awkward silences, you could see the audience*

really thinking about the questions. Obviously, I didn't really understand it but I did enjoy it, though.

S. Z. : Est-ce que votre participation à ce projet a eu une influence sur votre vie ?

S. Z.: *Did your participation in this project have any kind of influence on your life?*

I1 : Pour être honnête, le fait d'incarner Ann Lee, le scénario et l'histoire d'Ann Lee n'ont probablement pas eu d'effet sur ma vie. C'est différent pour l'expérience de travail avec Tino Sehgal, sa façon d'être est vraiment intéressante. Il est extrêmement respectueux de l'environnement, si bien que nous allions dans des hôtels écologiques, ou encore nous devions prendre le train de Londres jusqu'en Pologne parce qu'il ne voulait pas que nous prenions l'avion, ce que nous avons également fait pour l'Allemagne. Et pour New York, ils sont allés en bateau, pendant une semaine, parce que l'empreinte carbone était plus faible. C'était un homme intéressant avec qui j'ai beaucoup appris, notamment au sujet de l'environnement car j'étais jeune et je ne pensais pas vraiment à ce genre de choses. Cela a eu une influence sur ma vie, et je pense que cela a également renforcé mon amour pour le métier d'acteur et pour jouer différents personnages, car je dirais qu'Ann Lee est probablement un rôle très différent de tous ceux que j'ai pu jouer. Ce n'est pas une véritable personne, on ne peut pas s'identifier à elle puisqu'on incarne quelque chose qui n'est même pas humain, ou presque. J'ai l'impression que cela m'a aidé à grandir parce que, alors que j'étais très jeune, je voyageais dans différents pays et je rencontrais tous ces acteurs et ces artistes qui étaient bien plus âgés que moi. Je dirais que c'est une très bonne expérience. Cela m'a aidé à prendre confiance en moi. Je ne dirais pas que le fait de jouer le rôle d'Ann Lee, d'être Ann Lee, ait eu un impact important sur ma vie, mais l'expérience dans son ensemble a eu une influence sur celle-ci.

I1: *To be honest, being Ann Lee, like the actual script and the story of Ann Lee probably haven't had any effect on my life. But the experience of working with Tino Sehgal, the way he is has a person is really interesting. He's very much environmentally friendly, so we would go to eco-friendly hotels, or they had to get trains from London to Poland because he wouldn't want us to get a flight, we did that with Germany as well, and for the New York one they went on a boat, like a week on a boat to get there because the carbon footprint was lower. He was actually a really interesting guy to learn from, and also more conscience about decisions on the environment, because I was quite young, I didn't really think about that kind of stuff. That had an influence on my life, and I guess it also strengthened my love for acting and playing different characters because I would say Ann Lee was probably the role that I played that was so different to everything I ever played because it's not a real person, you can't relate to Ann Lee because you're embodying something that's not even human almost. I feel like it helped me grow up, I was really young and going to different countries and I was meeting all these actors and artists that were far older than me. I'd say that was a really good experience. It helped me building my confidence. But I wouldn't say actually playing the role of Ann Lee, being Ann Lee didn't massively affect my life but the whole experience did.*

S. Z. : Quelle est la nature du contrat signé avec Tino Sehgal ?

S. Z.: *What is the nature of the contract signed with Tino Sehgal?*

I1 : Je ne m'en souviens pas, je suis désolée. Je n'ai plus de trace de tout ça maintenant.

I1: I actually don't remember, I'm sorry. I don't have any of that anymore.

S. Z. : Quel type d'image ou de culture visuelle vous a marqué en grandissant ?

S. Z.: What kind of image or visual culture marked you while growing up?

I1 : Je n'ai jamais lu de mangas lorsque j'étais plus jeune. Honnêtement, je n'étais pas vraiment intéressée par ce type de bandes dessinées asiatiques, ça ne m'attirait pas du tout. Je regardais simplement *Dora l'exploratrice* et Disney Channel.

I1: I never read any manga when I was younger. To be honest, I wasn't really into any of that kind of Asian comics, I wasn't into that at all. I just watched Dora the Explorer and Disney Channel.

S. Z. : Vous êtes-vous déjà identifié à un personnage de fiction ?

S. Z.: Have you ever identified yourself with a fictional character?

I1 : Non, je ne pense pas.

I1: No, I don't think so.

S. Z. : Tino Sehgal est célèbre pour ne pas documenter ses pièces et les enregistrements photographiques ou vidéographiques sont généralement interdits dans ses expositions. Pouvez-vous vous prendre en photo ou récupérer des images de la performance ? Ou peut-être communiquer dessus ?

S. Z.: Tino Sehgal is notorious for not documenting his pieces and recordings of any sorts are generally not allowed in his exhibitions. Were you able to take pictures of yourself? Or maybe communicate about it?

I1 : Ma mère et mes amis ont pris plein de photos, mais les photographes professionnels n'étaient pas autorisés pendant les représentations. Un photographe professionnel est venu et a pris des photos de nous avant la performance, mais rien pendant celle-ci.

I1: My mum and my friends took loads of pictures but professional photographers were not allowed in the performances. We had one professional photographer that came that took pictures of us before the performance but nothing during.

S. Z. : Quel rapport avez-vous avec le personnage Ann Lee ?

S. Z.: How do you relate to the character Ann Lee?

I1 : Pour être parfaitement honnête, je ne m'identifie pas tellement à elle parce qu'elle n'est pas vraiment humaine, c'est donc assez difficile de m'y identifier. Particulièrement lorsque j'étais plus jeune, car je ne la comprenais pas très bien, c'était déroutant pour moi. Mais je dirais que je m'identifie tout de même à elle dans le sens où elle est très curieuse, elle aime constamment remettre en question certaines choses sur le monde, ce qui me ressemble beaucoup. Par exemple, j'aime faire énormément de recherches. Je m'identifie à elle de cette manière. Sinon, je ne m'identifie pas à elle parce que la plupart du temps, je devais évoquer le fait d'être nouvelle au monde, d'observer comment les personnes agissent, ce qui était censé me rendre perplexe. Je ne dirais pas que je m'identifie à cela car, bien évidemment,

depuis ma perspective, j'ai toujours été sur cette planète.

I1: To be honest, I don't relate to her that much because she's not a proper human, so it's quite hard to relate to her. Especially when I was younger because I didn't understand her really well, it was confusing to me. But I would say I relate to her in the fact that she's really inquisitive, she likes questioning things about the world all the time which I would say I'm very similar to. Like I love researching stuff all the time. I relate to her in that way. Otherwise, I don't relate to her because a lot of the time I'd be talking about being new to the world and observing how different people act, and being confused by it. So, I wouldn't really say I related to that as such because obviously I always been on that planet.

S. Z. : Comment êtes-vous entrée dans la peau de ce personnage ? Comment vous sentiez-vous en le jouant ?

S. Z.: How did you get into the skin of this character? How did you feel while playing it?

I1 : Je pense que Tino et Philippe nous ont vraiment aidées sur ce point. Il [Tino] nous a montré des vidéos qui expliquaient leur idée. Ils nous ont aussi demandé de couper nos cheveux pour qu'ils ressemblent à ceux du personnage de manga, nous devons nous coiffer d'une certaine manière. Et puis nous faisons beaucoup d'exercices durant lesquels nous devons parler et agir uniquement comme Ann Lee. Même lorsque nous parlions normalement, il fallait parler très lentement et faire des gestes assez circulaires. Ann Lee n'était jamais anguleuse, elle était toujours très fluide et circulaire, très arrondie. Nous avons donc fait cela pendant un temps, nous bougions et parlions seulement de cette manière, en regardant des vidéos, c'était pour nous aider à nous mettre dans sa peau je suppose. En jouant le personnage, je me sentais vraiment à l'aise car je m'étais tellement entraînée, c'était plutôt cool. C'était un peu comme si j'échappais au monde réel et devenais cette autre personne. Je me souviens d'une fois, nous jouions la performance et j'avais vraiment l'impression d'incarner Ann Lee parce que je l'avais interprétée tellement de fois, j'avais lu les répliques tellement de fois, j'avais l'impression de savoir ce que je faisais et de pouvoir véritablement l'incarner. C'était particulièrement cool. Une autre fois, j'étais avec ces jumeaux qui faisaient cette exposition pour Damien Hirst et j'agissais normalement, ils étaient alors tellement confus, du genre : « Oh mon dieu ! C'est complètement fou de te voir parler si vite et bouger si vite ! Tu es si normale. Tu es tellement convaincante durant la performance ». À force de la jouer autant de fois, j'avais l'impression de comprendre comment la jouer, ça me venait naturellement. C'était très agréable parce que j'avais l'impression que les gens me croyaient lorsqu'ils me regardaient, même si c'était tellement irréaliste. Mais oui, j'ai beaucoup apprécié cela.

I1: I think Tino and Philippe really helped us with that. He [Tino] showed us videos that explained what their idea was. They also made us cut our hair to make it look like we've got the hair of the manga character, we had to style our hair in a certain way. And then we would do a lot of exercises where we were only allowed to talk and act like Ann Lee. Even when we were just speaking normally, we had to speak really slowly and doing gestures that were quite circular. She was never sharp, it was always like really floaty and circular, very rounded. So, we were doing that for a while, just move only like that and then we just speak like that and watch videos to help us get into her skin I guess.

While playing the character I actually felt really comfortable because I practiced that

so much, it was quite cool. It was like I was escaping from the real world and being this other person. And I just remember one time, we were playing the role and I felt like I was really playing the role of Ann Lee because I played her so many times, tell the scripts so many times, I really felt I knew what I was doing and I could really embody her. That was really cool. One time after, these twins were doing this exhibition for Damien Hirst and I was with them, and I was just acting normally. They were so confused, like: "Oh my gosh! It's so crazy seeing you speak so fast and move so fast! You're so normal. You're so convincing on the stage". From doing her so much I felt like I really understood how to play her, it came naturally to me. It was really cool because I felt like when people watched it, they really believed me even though it's so unrealistic, of course. But yeah, I really enjoyed that.

S. Z. : De nombreux artistes ont fait parler ce signe, lui ont inventé des histoires ou trouvé des voix.

En tant qu'interprète du personnage, parmi tant d'autres, que pensez-vous qu'il pourrait nous dire ? Que pourrait-il désirer ?

S. Z.: Many artists have made this sign "Ann Lee" speak, invented stories or found voices for it.

As an interpreter of the character, among many others, what do you think it could tell us? What could it desire?

I1 : [Silence] Je pense qu'elle peut vous dire un tas de mauvaises choses. Je pense qu'elle est plutôt pessimiste. Je pense qu'elle remarque davantage les mauvaises choses de ce monde plutôt que les bonnes choses.

I1: [Silence] I think she can tell you a lot of bad things. I think she's quite a pessimist. I think she notices a lot of the bad things in this world over the good things.

S. Z : Avez-vous rencontré les autres interprètes ?

S. Z.: Did you meet the other performers?

I1 : Oui, je travaillais avec elles tous les jours. Nous faisons des rotations parce que la pièce est en continu, donc nous nous relayions pendant deux heures, peut-être deux fois par jour. Il y avait par exemple moi et une autre Ann Lee, je jouais le rôle pendant dix minutes, puis l'autre fille venait et jouait pendant dix minutes, et ainsi de suite.

I1: Yeah, I worked with them every day. Because the play is ongoing we had like two hours shifts, maybe twice a day. And it would be me and one other Ann Lee, I'd play her for like ten minutes and then the other girl would come in and play for ten minutes, and so on.

S. Z. : Que pensez-vous de cette idée de faire incarner un personnage de fiction par de véritables personnes ?

S. Z.: What do you think of this idea of having a fictional character played by real humans?

I1 : Je trouve que c'est plutôt cool parce que c'était plus interactif. Et je suppose que cela fait partie de son [Tino Sehgal] travail, n'est-ce pas ? C'est tout l'intérêt d'Ann Lee. Nous avons l'habitude de parler de ses origines, je me souviens de l'une de ses répliques : « D'abord, j'étais bidimensionnelle, ensuite j'étais tridimensionnelle, maintenant j'ai décidé qu'il était temps que je devienne

quadrimensionnelle ». Donc, je suppose que tout l'intérêt d'Ann Lee est qu'elle prenne vie, c'est maintenant une personne vivante sur cette Terre, qui arpente les rues, je suppose.

I1: I think it's quite cool actually because it was more interactive. And I guess it's just part of his [Tino Sehgal] work, isn't it? That's the all point of Ann Lee. We used to talk about how she started, I remember one of her lines was: "First, I was two dimensional, then I was three dimensional, now I've decided it's time I become four dimensional". So, I guess the all point of Ann Lee is that she now comes to life, she's now a living person on this earth, rowing the streets, I guess.

S. Z. : Pensez-vous qu'Ann Lee possède une forme d'existence d'une manière ou d'une autre ?

S. Z.: Do you think that Ann Lee has a form of existence in some way?

I1 : Non. [Rires]

I1: No. [Laughing]

S. Z. : En 2002, bien avant les performances de Tino Sehgal, Philippe Parreno et Pierre Huyghe, les artistes à l'origine du projet, ont décidé de rendre sa liberté à Ann Lee en lui cédant son copyright, ils ont ainsi mis en scène sa "mort". Que pensez-vous de la mise en scène de la mort du personnage ?

S. Z.: In 2002, well before Tino Sehgal's performances, Philippe Parreno and Pierre Huyghe, the artists behind the project, decided to give back its freedom to Ann Lee by giving up its copyright, thus staging its "death". What do you think of the staging of the death of a character?

I1 : Je ne l'ai pas vue et je ne savais pas que c'était arrivé.

Mais je suppose que c'est logique car Ann Lee est un personnage très malheureux et, vous savez, elle n'était pas heureuse sur Terre, je crois qu'elle était probablement plus heureuse en tant que personnage de manga. J'imagine qu'elle trouvait tout cela très déroutant et plutôt déprimant. Je pense qu'elle avait l'impression que beaucoup d'humains étaient très malheureux.

I1: I haven't seen that and I actually didn't know that happened.

But I guess that sort of makes sense because Ann Lee is a really unhappy character and you know she wasn't happy on earth, I think she was probably happier as a manga character. I think she found it very confusing and quite depressing. I think she felt like a lot of humans were very unhappy.

Entretien avec Interprète d'Ann Lee 2

Cet entretien s'est déroulé entre le 17 août 2022 et le 30 novembre 2022 par courriels.

Simon Zara : Pourriez-vous vous présenter, s'il vous plait ?

Simon Zara: Could you introduce yourself, please?

Interprète 2 : Je m'appelle _____, je suis née en Italie en 1997. Je suis investie dans le domaine artistique en tant que danseuse professionnelle et interprète vocale. Actuellement, j'étudie la composition et la musique électronique.

Interpret 2: My name is _____, born in Italy in 1997. I am active in the arts as a professional dancer and vocal performer. I am currently studying composition and electronic music.

S. Z. : Comment en êtes-vous arrivée à travailler pour Tino Sehgal ?

S. Z.: How did you come to work for Tino Sehgal?

I2 : J'ai rencontré Tino pour la première fois à Venise en 2013, lorsque j'ai passé une audition pour sa pièce lauréate du Lion d'Or *Yet Untitled* à la Biennale d'art de Venise. À partir de ce moment-là, j'ai continué à travailler et à collaborer étroitement avec lui.

I2: I met Tino for the first time in Venice in 2013, when I auditioned for his Golden-lion-winning piece Yet Untitled at the Venice Art Biennale. From that moment on I have continued to work and collaborate with him closely.

S. Z. : Quel est votre rapport avec le monde de l'art contemporain ?

S. Z.: What is your relationship with the contemporary art world?

I2 : Je dirais que ma relation avec le monde de l'art contemporain est à la fois *familière* et *curieuse*, c'est du moins l'approche que je pense avoir. J'ai grandi dans un environnement musical et artistique, et j'ai ressenti une connexion naturelle avec le domaine de l'art contemporain une fois que j'ai appris à mieux le connaître avec le temps.

I2: I would use the word familiar to described my relationship with the contemporary art world, familiar and curious, which is the approach I think I have to it. I grew up in a music and art environment and I felt a natural connection to the contemporary art field once I got to know it better in time.

S. Z. : Connaissez-vous le personnage Ann Lee ou la nature du projet artistique *No Ghost Just a Shell* avant de participer à cette performance ?

S. Z.: Did you know the character Ann Lee or the nature of the art project No Ghost Just a Shell before participating in this performance?

I2 : Non, je ne la connaissais pas. J'ai découvert le personnage et *No Ghost Just a Shell* lorsque Sehgal m'a présenté sa pièce *Ann Lee*.

I2: No, i didn't. I got to know of the character and of No Ghost Just a Shell only when Sehgal introduced me to his piece Ann Lee.

S. Z. : Comment s'est déroulé le casting pour le rôle ?

S. Z.: *How did the casting for the role go?*

I2 : Je n'ai pas directement été auditionnée pour Ann Lee, car ce n'est pas la pièce à l'origine de ma connexion avec l'art de Sehgal. J'ai appris et pratiqué ce rôle à l'occasion de l'exposition *Accrochage* à la Collection Pinault à Venise en 2016. Depuis, j'enseigne *Ann Lee* à d'autres interprètes et j'assiste à la production ainsi qu'à l'installation de la pièce.

I2: I didn't directly auditioned for Ann Lee, as this is not the first piece that initiated my connection to Sehgal's art. I learnt it and practiced it in occasion of the exhibition Accrochage at the Pinault Collection in Venice in 2016. Since then, I teach Ann Lee and assist the production and the installment of the piece.

S. Z. : Quelles ont été vos consignes pour incarner Ann Lee ? Comment le projet et le personnage vous ont été présentés ?

S. Z.: *What were your instructions for playing Ann Lee? How were you introduced to the project and the character?*

I2 : Pour interpréter Ann Lee, il est nécessaire d'apprendre un texte et d'acquérir une qualité de mouvement spécifique. Il y a une structure simple qui soutient l'ensemble de la pièce, il s'agit d'un mélange de mouvements chorégraphiés et de différents paragraphes de texte.

Les indications que je reçois et que nous donnons aux interprètes sont principalement liées aux mouvements de la tête et des bras, à leur qualité et à la manière de décliner le texte. Elles sont utilisées comme des outils pour entrer dans la peau du personnage et interpréter la création de Sehgal.

Au départ, on ne m'a pas tellement présenté le projet, mais j'avais une vision générale de ce qu'était Ann Lee, une fille qui était un personnage de manga, à qui l'on a donné la parole, et qui est maintenant capable de nous rencontrer dans notre monde.

I2: For interpreting Ann Lee it's necessary to learn a script and to acquire a specific movement quality. There is a simple structure that holds up the entire piece which is a mix of choreographed movements and different text paragraphs.

The indications that I receive and we give to the interpreters are principally linked to the head and arms movements, about their quality and the way of declaring the text. They are used as tools to enter the character and to interpret Sehgal's creation.

Initially, I wasn't introduced much to the project, but I got a general picture of who Ann Lee was, a girl that was a manga character and then made able to speak, and now able to meet us in our world.

S. Z. : Quelle marge de manœuvre aviez-vous ?

S. Z.: *How much flexibility did you have?*

I2 : Pour l'interprétation de la pièce ? Sehgal donne un certain degré de flexibilité à l'interprétation. Personnellement, j'adopte différentes mesures de flexibilité en fonction de la situation, de l'œuvre elle-même et des directives de Sehgal.

I2: For interpreting the piece? Sehgal gives a degree of flexibility to the interpretation. I personally take different measures of flexibility depending on the

situation, the piece itself and Sehgal's directions.

S. Z. : Comment décririez-vous votre rapport avec Tino Sehgal ?

S. Z.: How would you describe your relationship with Tino Sehgal ?

I2 : Personnellement, j'entretiens une relation étroite avec Sehgal et je me sens particulièrement liée à son art. J'interprète un grand nombre de ses œuvres et j'ai commencé à collaborer plus étroitement avec lui sur le plan artistique ces dernières années.

I2: I personally have a close relationship with Sehgal and I feel very connected to his art. I interpret many of his works and I started to collaborate more closely with him artistically in the latest years.

S. Z. : Avez-vous rencontré Pierre Huyghe ou Philippe Parreno ?

S. Z.: Have you met Pierre Huyghe or Philippe Parreno?

I2 : Oui, tous les deux, mais cela n'avait pas directement de rapport avec la pièce *Ann Lee*.

I2: Yes, both of them, but not directly because of the piece Ann Lee.

S. Z. : Que pensez-vous du projet *No Ghost Just a Shell* ?

S. Z.: What do you think of the project No Ghost Just a Shell?

I2 : Je ne connais pas le projet dans ses moindres détails, mais je pense qu'il y avait un génie dans ce projet et qu'il résonne en moi. Personnellement, je trouve qu'un concept/une histoire possédant un grand nombre d'interprétations et de dénouements est intéressant. Je trouve intrigant, surtout à notre époque, le fait que l'on puisse avoir de nombreux récits et perspectives à propos de l'identité et des différentes formes qu'elle revêt.

I2: I don't know the project deep in all its details, but I think there was a genius in it and it resonates in me. I personally find interesting a concept/story that has many different interpretations and outcomes. I find intriguing, especially in the present times, the many narratives and perspectives one can have on identity and its various forms.

S. Z. : Est-ce que votre participation à ce projet a eu une influence sur votre vie ?

S. Z.: Did your participation in this project have any kind of influence on your life?

I2 : Je peux dire que le fait d'avoir rencontré Tino et d'avoir travaillé avec lui a profondément changé ma vie.

I2: I can say that having met Tino and working with him has changed my life in a deep way.

S. Z. : Quelle est la nature du contrat signé avec Tino Sehgal ?

S. Z.: What is the nature of the contract signed with Tino Sehgal?

I2 : Sehgal ne souhaite pas laisser de preuve de documentation, y compris pour les contrats, ils sont donc généralement signés verbalement.

I2: Sehgal doesn't want to leave any proof of documentation for contracts too, so they are generally verbally signed.

S. Z. : Quel type d'image ou de culture visuelle vous a marqué en grandissant ?

S. Z.: What kind of image or visual culture marked you while growing up?

I2 : J'ai pu vivre les dernières années de la décennie 1990 et le passage au nouveau millénaire. Je me souviens de l'époque où ma famille a reçu son premier ordinateur et sa première connexion à Internet. J'ai vécu à la fois au nord et au sud de l'Italie. J'avais à la fois une présence audiovisuelle très consistante et un mode de vie quotidien sans technologie, rempli de moments en pleine nature et entourée de personnes. J'ai toujours aimé aller au musée, au théâtre, au cinéma.

I2: I could still leave the last years of the '90 and their tail into the new millennium. I remembered when my family got the first computer and internet connection. I lived both the north and the south of Italy. I had both a very consistent audio-video presence and a no-tech daily lifestyle, with many moments of just pure nature and people around in my life. I've always loved to go to museums, theaters, the cinema.

S. Z. : Avez-vous grandi en regardant des mangas ? Vous êtes-vous déjà identifié à un personnage de fiction ?

S. Z.: Did you grow up reading or watching any manga? Have you ever identified yourself with a fictional character?

I2 : Je n'ai jamais été très intéressée par le monde des mangas et des *animes*, mais d'une certaine façon, il me fascine. Je regardais énormément la télévision durant mon enfance et mon adolescence. J'ai eu cette vie ambivalente constituée d'un important monde audiovisuel fictif et immersif, mais aussi d'un détachement complet par rapport à celui-ci, les deux "réalités" se mélangeaient et s'entremêlaient parfois de manière intense.

J'ai certainement regardé toute la série *Dragonball* avec mon frère. C'était ma plus grande référence en matière d'*anime*, avec *Pokemon*. J'avais l'habitude de jouer à ces jeux, que cela soit avec des cartes, sur notre Gameboy ou encore notre Nintendo DS Lite. J'ai vu pratiquement tous les films d'animation du studio Ghibli, ainsi que de nombreuses autres animations japonaises et non japonaises au fil des ans. J'ai commencé à m'identifier à quelques personnages de fiction à partir de l'adolescence, mais je peux dire que j'ai ressenti une profonde connexion avec Chihiro du *Voyage de Chihiro* depuis que j'ai vu le film alors que j'étais toute petite. Le personnage auquel je me suis le plus identifiée est Motoko de *Ghost in the Shell* et j'ai regardé l'*anime* pour la première fois à l'âge de 19 ans, après ma première approche d'Ann Lee.

I2: I've never been too much into the manga and anime world, but I find a certain fascination to it. I watched a lot of tv through my childhood and teenage. I've had this ambivalent life of big fictional audio/video immersive world and then a complete detach to it, and the two "realities" would sometimes mix and mesh with each very intensely.

I definitely watched all of the Dragonball series with my brother. That was my biggest anime reference alongside with the Pokémon. I used to play to those games with cards and with our gameboy and Nintendo DS lite too. I watched pretty much all of the Ghibli Studio animation movies, and many other Japanese and non-Japanese animations through the years. I started identifying myself in a few fictional characters starting from my teenage, but I can say that I felt a deep connection to Chihiro of Spirited Away since I saw the movie when I was very small.

The character I identified myself the most was Motoko of Ghost in the Shell and I watched the anime for the first time when I was 19, after my first approach to Ann Lee.

S. Z. : Tino Sehgal est célèbre pour ne pas documenter ses pièces et les enregistrements photographiques ou vidéographiques sont généralement interdits dans ses expositions. Pouvez-vous vous prendre en photo ou récupérer des images de la performance ? Ou peut-être communiquer dessus ?

S. Z.: Tino Sehgal is notorious for not documenting his pieces and recordings of any sorts are generally not allowed in his exhibitions. Were you able to take pictures of yourself? Or maybe communicate about it?

I2 : En tant qu'interprète et collaboratrice de Sehgal, je suis prête à parler de ses œuvres et de son art. C'est particulièrement vrai lorsque nous présentons une œuvre dans une galerie ou un musée et que les visiteurs viennent nous poser des questions et nous faire part de leurs réflexions. Étant donné que je vis aujourd'hui en 2022, je mentirais si j'affirmais ne pas avoir de documentation personnelle de moi interprétant les œuvres de Tino, mais je ne la publierai pas en mon nom.

I2: I as interpreter and collaborator of Sehgal I am open to talk about his pieces and art. It especially happens when we are running a piece in a gallery or museum and visitors come asking us questions and sharing their thoughts. Living in 2022, I would lie saying I have no personal documentation of myself interpreting Tino's works, but I don't publish it myself.

S. Z. : Quel rapport avez-vous avec le personnage Ann Lee ?

S. Z.: How do you relate to the character Ann Lee?

I2 : Plus je la fais vivre en moi, plus je me sens liée à elle. Ce que je viens de dire peut sembler évident, mais je pense que son histoire nous permet, à nous interprètes, de trouver notre connexion personnelle avec sa figure, afin de construire au fil du temps notre propre relation singulière avec elle. Le fait qu'elle soit presque un nouveau-né offre un potentiel considérable : certains diront qu'elle est vide, sans personnalité ni vie, mais je crois que cela constitue un terrain fertile pour développer la créativité et l'inventivité artistique - en réinventant ses récits en tant qu'être "tout juste venu au monde".

I2: The more I bring her to life in myself the more I feel connected to her. What I just said may sound obvious, but I think that her story allows us interpreters to find our personal link to her figure so to build in time our singular relationship to it. The fact that she's almost a newborn child I find it with deep potential: some can say she's empty and with no personality and life, but I believe that's a fertile ground for further creativity and artistic inventive to develop - reinventing her narratives as a "just-come-to-the-world" being.

S. Z. : Comment êtes-vous entrée dans la peau de ce personnage ? Comment vous sentiez-vous en le jouant ?

S. Z.: How did you get into the skin of this character? How did you feel while playing it?

I2 : Comme je l'ai déjà dit, plus je suis en contact avec elle, plus j'entre dans sa propre dimension et elle fait de même avec la mienne. Comme un mantra, à chaque

fois que je la réinterprète, je vais plus loin dans l'interprétation de l'œuvre de Sehgal mais aussi dans mon affinité avec Ann Lee. Lorsque "je me mets à sa place", j'ai vraiment l'impression de pénétrer une scène particulière, d'être en suspension et de couler. Je me sens changée, augmentée parce que je ne suis plus seule dans ma peau.

I2: As I previously said, the more I am in touch with her the more I enter her dimension and so does she in mine. Like a mantra, by reinterpreting her each time I go deeper in Sehgal's art work interpretation and in my affinity with Ann Lee. When "being in her shoes" I definitely feel entering a certain scene, suspended and flowing. I sense myself altered, I get augmented because it's not just me in my skin.

S. Z. : De nombreux artistes ont fait parler ce signe, lui ont inventé des histoires ou trouvé des voix.

En tant qu'interprète du personnage, parmi tant d'autres, que pensez-vous qu'il pourrait nous dire ? Que pourrait-il désirer ?

S. Z: Many artists have made this sign "Ann Lee" speak, invented stories or found voices for it.

As an interpreter of the character, among many others, what do you think it could tell us? What could it desire?

I2 : Mes réflexions à propos d'Ann Lee pourraient sembler jusqu'à présent assez "spirituelles". Il faut dire que la nature de ce personnage est d'une certaine simplicité et objectivité : il s'agit d'un signe réaliste, d'une façon pour nous, humains, artistes, d'exprimer quelque chose. Je crois qu'Ann Lee pourrait dire tout ce que nous voulons après tout. En tant qu'interprète du personnage, je peux dire ce que j'y mets, et c'est un mélange de la conception artistique du personnage par Sehgal et d'un peu de mon interprétation. Par l'intermédiaire d'Ann Lee, je souhaite parler de vie et de signification, de connexion et de dialogue, de narration.

I2: My considerations regarding Ann Lee could seem so far quite "spiritual". At the same time, there is a certain simplicity and objectivity in the nature of the character Ann Lee: it is realistically a sign, a way for us humans, artists to express something. I believe Ann Lee could say anything we want after all. As an interpreter of the character I can say what I put in it, and it is a blend of Sehgal's artistic conception of the character and a bit of my interpretation of it. I, through Ann Lee, desire to talk about liveness and meaning, about connection and dialogue, storytelling.

S. Z. : Avez-vous rencontré les autres interprètes ?

S. Z: Did you meet the other performers?

I2 : J'ai rencontré et formé plusieurs autres interprètes d'Ann Lee depuis 2016.

I2: I met and formed quite some other Ann Lee interpreters since 2016.

S. Z. : Que pensez-vous de cette idée de faire incarner un personnage de fiction par de véritables personnes ?

S. Z.: What do you think of this idea of having a fictional character played by real humans?

I2 : Personnellement, j'aime jouer avec la fiction dans différents contextes et sous diverses formes. Cela offre une plus grande créativité et dégage un espace pour la narration elle-même. Cependant, n'est-ce pas quelque chose que nous, humains,

faisons depuis toujours ?

N'est-ce pas quelque chose que nous avons nous-mêmes initié depuis la formation des premières communautés à l'époque préhistorique ? Il semble que nous ne puissions pas vivre sans une projection fictive, de quelque nature que ce soit, hors de nous-mêmes, nous ne pouvons pas nous passer d'une référence extérieure qui nous donne une distance et une tension pour la perception que nous avons de nous-même, peut-être pour nous "distraire" du monde réel ou pour le désir d'aller au-delà avec notre esprit, peut-être pour atteindre quelque chose que, très souvent, nous ne connaissons pas. N'avons-nous jamais imaginé des dieux et des héroïnes ? Des animaux fantastiques, des légendes et des mythes de toutes sortes ? Dansé et chanté pour nos disparus ou prié pour des terres fertiles ? N'avons-nous jamais évoqué des personnages et des créatures magiques dans des histoires sans fin qui n'existent pas dans la vie réelle ? Depuis les premiers rituels spirituels tels que les funérailles, les rites de passage, jusqu'aux croyances religieuses et au théâtre grec, et ainsi de suite, nous avons joué avec la fiction à des degrés divers, dans différentes dimensions et de manières variables.

Les humains aiment la fiction et ne peuvent pas vivre sans elle - nous en avons en quelque sorte besoin.

Je crois que la fiction et la création de personnages fictifs est un élément intrinsèque de l'être humain qui se décline et s'applique sous de nombreuses formes, dont l'une est l'art.

I2: I personally like to play with fiction within different contexts and in various forms. It allows greater creativity and space for narration itself. However, isn't this something us humans have done since ever?

Is it something we initiated ourselves since the dawn of community establishment back in the prehistorical times? It seems we can't live without a fictional projection of any kind out of ourselves, we cannot not have an outside reference that gives us distance and tension for self-perception, maybe to "distract" us from the real world or for the desire to go beyond it with our mind, maybe to reach something we often don't know. Haven't we ever imagined gods and heroines? Fantastic animals, legends and myths of all kinds? Danced and sung for our death ones or prayed for flourishing lands? Haven't we ever evoked characters and magical creatures in infinite stories that don't exist in the real life? Starting from the first spiritual rituals such as funerals, rites of passage, going into religion beliefs and greek theatre and on and on, we've been playing with fiction to different degrees, realms dimensions, and in such diverse ways.

Humans like it and we can't live without it - we somehow need it.

I believe that fiction and the creation of fictional characters is an intrinsic element of the human being that declines and applies in numerous forms, one of which is art.

S. Z. : Pensez-vous qu'Ann Lee possède une forme d'existence d'une manière ou d'une autre ?

S. Z.: Do you think that Ann Lee has a form of existence in some way?

I2 : Bien sûr, elle en possède une ! En moi, en Tino, Philippe, Pierre... et tous les autres artistes qui l'ont intégrée à leurs œuvres. Les graphistes japonais qui lui ont donné vie au début. Dans toutes les personnes qui ont été impliquées et qui ont gravité autour de ce personnage. Dans les souvenirs de tous les visiteurs qui l'ont

rencontrée. Dans les personnes avec lesquelles ils ont parlé d'elle.

I2: Sure she has! In all myself, in Tino, Philippe, Pierre...and all the other artists that had her in their arts. The Japanese graphic designers that brought her to life at first. In all of the people who have been involved in and revolved around her character. In the memories of all the visitors that met her. In the people with whom they spoke about her.

S. Z. : En 2002, bien avant les performances de Tino Sehgal, Philippe Parreno et Pierre Huyghe, les artistes à l'origine du projet, ont décidé de rendre sa liberté à Ann Lee en lui cédant son copyright, ils ont ainsi mis en scène sa "mort". Que pensez-vous de la mise en scène de la mort du personnage ?

S. Z.: In 2002, well before Tino Sehgal's performances, Philippe Parreno and Pierre Huyghe, the artists behind the project, decided to give back its freedom to Ann Lee by giving up its copyright, thus staging its "death". What do you think of the staging of the death of a character?

I2 : Chaque signe ou personnage est unique et différent des autres en raison du type de "vie" qu'il a reçu, de la signification qui lui a été attribué. Ann Lee possède sa propre histoire ainsi que sa propre empreinte et je perçois sa "mort" comme un événement probable et naturel de son voyage, comme une étape de son existence. Tout simplement parce que dans toute "histoire", je crois, il y a une tension inévitable ou une certaine direction qui doit être poursuivie et finalement réalisée, qui est composée de différentes étapes d'un parcours complet. De manière plus générale, ce que je veux dire, c'est que nous naissons, grandissons et mourons, un personnage d'*anime* continue à vivre éternellement ou alors il est tué, transformé, un dessin que mon frère a fait peut être gardé en sécurité dans la boîte à souvenirs de ma mère ou être jeté à la poubelle et transformé en matériau recyclable. Ann Lee a été libérée de l'héritage que nous lui avons légué et peut désormais suivre de nouvelles voies narratives, ou simplement se taire. Ou encore être morte. Quoi qu'il en soit, je pense qu'elle n'est pas vraiment morte, elle est "libre" pour une nouvelle interprétation et une nouvelle volonté humaine.

I2: Every sign or character is unique and different from the other by the kind of "life" it received, by the kind of meaning it got given. Ann Lee has got her own story and imprint and I see her "death" as an eventual and natural happening of her journey, as this would be one stage of her existence. Merely because in any "story", I guess, there is an inevitable or a certain tension/direction that has to be pursued and finally realized, that is made up of different stages of a whole path. In a more abstract say, what I mean is: we are born, grow up and we die, an anime character keeps on living eternally or get killed, transformed, a drawing my brother did can be kept safe in my mother's memories box or be thrown in the trash bin and transform into recyclable material. Ann Lee has been freed from the legacy we attached to her and has now room to follow new narrative paths, or simply to be silent. Or be dead. Anyway, I think she's not precisely dead, she's "freed" for new interpretation and human will.

Entretien avec Zoe Stillpass

Cet entretien s'est déroulé le 11 décembre 2023 en visioconférence.

Simon Zara : Pourriez-vous vous présenter et décrire votre parcours professionnel ?

Zoe Stillpass : J'ai fait ma Licence en Philosophie avec une considération en esthétique aux États-Unis, et je suis venue tout de suite après à Paris. Je m'y suis installée en 2007 pour faire un Master Arts et langages à l'EHESS parce que mes professeurs aux États-Unis m'ont conseillée d'étudier là-bas pour des raisons diverses. Et j'étais francophile donc j'étais très contente de le faire. J'ai fait un Master en « Arts et langages » donc, et après un doctorat au même endroit en Histoire de l'art. J'avais déjà commencé à enseigner pendant ma thèse, non pas à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) mais à Paris 1, à la Sorbonne en Histoire de l'art. J'ai enseigné là-bas pendant 4 ans. Et j'ai travaillé pour Philippe Parreno pendant des années, entre 2007 et 2013 ou 2014. Quand j'ai commencé à enseigner à la Sorbonne et que j'arrivais à ce qui semblait être la fin de ma thèse, j'ai arrêté de travailler pour lui parce qu'il y avait trop de choses en même temps. Depuis mon Master, j'ai également travaillé en tant que critique d'art indépendante. Après la Sorbonne, j'ai commencé à enseigner à l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) dans un Master d'Arts Visuels. Je m'y rends toujours, mon séminaire s'intitule « Histoire des idées contemporaines », un cours magistral de trois heures en théorie de l'art mais je suis libre d'y parler de mes recherches ou de ce que je souhaite. Je m'y rendais souvent mais depuis plus d'un an, je suis commissaire d'exposition et chargée de recherche au Centre Pompidou Metz.

S. Z. : Quels sont vos champs de recherche ? Est-ce que votre recherche engagée depuis la thèse existe encore, sous une forme ou une autre, notamment en tant que commissaire d'exposition ?

Z. S. : Ma thèse portait sur le non-humain dans l'art depuis la fin du XX^e siècle. Mes recherches sont interdisciplinaires – et c'est une des raisons pour lesquelles je voulais étudier à l'EHESS. Je pense qu'à la fin du XX^e siècle, il y a eu une sorte de "tournant" vers le non-humain qui est d'autant plus important aujourd'hui, il y a de plus en plus d'artistes, de critiques et de théoriciens qui travaillent autour du non-humain. Bien évidemment, cela a toujours existé mais c'est surtout à la fin du XX^e siècle que ça a commencé à devenir un sujet plus important dans tous les domaines, y compris l'art. Chaque chapitre de ma thèse est consacré à un artiste en tant qu'axe, même si mes recherches sont très transversales. J'ai donc écrit un chapitre sur Philippe. Ce travail est également très lié à ma vie personnelle, j'ai grandi avec cette génération d'artistes.

En ce qui concerne mon travail au Centre Pompidou Metz, je ne me suis jamais vraiment considérée comme commissaire d'exposition même si j'ai curaté des expositions. J'étais plutôt historienne de l'art, chercheuse, critique. Mais ce travail s'est présenté et ça me plaît beaucoup. J'ai été chargée de recherche pour les expositions « Worldbuilding : Jeux vidéo et art à l'ère du digital » et « Elmgreen & Dragset : Bonne chance ». Je suis d'autant plus heureuse car Chiara Parisi, la directrice, m'a demandé d'organiser, en tant que commissaire, une exposition qui

ouvrira dans un an sur Cerith Wyn Evans. C'est véritablement une énorme chance puisque ça ne fait pas longtemps que je travaille là. Cerith fait aussi partie de cette génération d'artistes que j'ai étudié. Même si je ne le connaissais pas avant, il y a vraiment un lien entre mes recherches et mon activité curatoriale actuelle.

S. Z. : Quelle pourrait être votre définition du mot "image" ?

Z. S. : C'est une question complexe, mais je vais essayer de proposer quelque chose.

Philippe m'a introduit au travail de Michel Maffesoli, et je sais que durant les années 1990, pour Philippe et ce groupe d'artistes, Maffesoli était important. Il a défini l'image comme quelque chose qui relie les choses. Et quand je pense à Ann Lee, Philippe a toujours dit que *No Ghost Just a Shell* était pour lui une sorte d'hypothèse explorant la manière dont une image pouvait créer une communauté temporaire. Il s'agissait véritablement d'interroger cette capacité d'action, cette « puissance » d'action – pour employer un terme latourien – que l'image pourrait avoir. Pour moi, qui m'intéresse à l'agentivité de l'image, cette définition est assez juste. De plus, j'ai suivi les cours de W.J.T. Mitchell durant ma licence. Et bien que j'étais assez jeune, son livre *What Do Pictures Want?* m'a influencé, notamment l'idée que les images puissent avoir des désirs, des besoins.

S. Z. : Comment qualifieriez-vous votre relation aux images en grandissant ?

Z. S. : Sans trop entrer dans les détails, mes parents sont des collectionneurs d'art. Mon père était historien de l'art, spécialiste de la peinture française du XIX^e siècle. Il a même mené une thèse. Il avait tout fini sauf la conclusion, tout était validé. Mais il était perfectionniste et la conclusion devenait presque une autre thèse en soi. Il n'a donc pas été au bout. En gros, à un moment donné, ses parents, qui le soutenaient jusqu'alors, ont considéré qu'il gâchait son temps, ils n'ont pas compris. Il a donc dû revenir à Cincinnati dans l'Ohio afin de reprendre le business familial, c'est-à-dire concessionnaire de voitures. Ce qui est un peu un cauchemar. Imagine que tu étais un spécialiste de la peinture du XIX^e siècle et tu te retrouves dans l'Ohio à vendre des voitures. À ce moment-là, étant donné qu'il ne pouvait pas être professeur, il a commencé à participer au monde de l'art en s'intéressant à l'art contemporain et en demandant à de très jeunes artistes de produire des œuvres. Il est alors devenu collectionneur avec un petit budget. Dans les années 1990, il a commencé à inviter de jeunes artistes pour venir passer du temps avec nous et produire une œuvre pour la maison, sur la maison. Ça m'a donc vachement marqué. J'ai souvent participé à la conception des œuvres, j'adorais ça. J'étais petite, je ne comprenais pas tout ce qui se passait mais j'adorais chaque minute. Et étant donné que mon père travaillait et que ma mère s'y intéressait moins, j'ai passé énormément de temps avec les artistes. Je considère aussi les objets [d'art] comme des images. Étant donné que c'était vraiment personnel, j'ai souvent aidé à faire les œuvres. Et même une fois les artistes partis, les œuvres sont presque devenues des membres de la famille pour moi. C'est aussi pour ça que dire que les images relient des gens est une bonne définition selon moi. Ces œuvres, ces images ont créé en quelque sorte un moment d'échange.

S. Z. : En 2004, l'artiste suédo-américaine Aleksandra Mir a publié *Living & Loving: No 2. The Biography of Zoe Stillpass*. Il s'agit en quelque sorte de votre biographie

racontée par vos parents par le biais d'entretiens et de quelques photographies (pour la plupart des photos de famille, certaines reproduites et mises en page, d'autres simplement évoquées durant les discussions). Cette biographie revient amplement sur votre rapport à l'art. Pourtant, celui-ci est uniquement décrit par d'autres personnes. Comment le définiriez-vous, particulièrement durant votre enfance, avant de rencontrer Philippe Parreno ?

Z. S. : La biographie que tu mentionnes est une œuvre réalisée pour Frieze Art Fair à Londres et commandée dans le cadre de « Frieze Projects ». Il s'agit d'une série de sortes de biographies de personnes diverses. Aleksandra Mir était déjà amie de la famille, à l'époque elle exposait à la galerie de Gavin Brown à New York qui a fermé il y a deux ou trois ans – Gavin Brown est maintenant partenaire avec Barbara Gladstone. C'était une galerie qui exposait beaucoup d'artistes que mes parents collectionnaient, et moi aussi, j'ai acheté quelques œuvres très tôt. Gavin Brown exposait Aleksandra Mir, elle est donc devenue une amie de ma famille. Elle m'a choisi comme sujet de cette bio mais elle a pris la décision d'exclure ma voix. Je suis quelqu'un d'assez facile, je trouvais ça cool mais en y pensant c'était assez pervers [rires]. Imagine-toi : tu n'as pas le droit de parler et seulement tes parents parlent de toi. Mais c'est une super artiste, j'ai toujours été contente d'être le sujet de ce travail. Mais je pense que c'est très lié à l'idée de subjectivité et le fait que ce soient des récits de moi que mes parents avaient dans leurs têtes. C'est aussi lié à la manière dont chaque personne, chaque subjectivité est comprise selon certaines parties, et imaginée différemment par des personnes autour de l'individu concerné mais aussi le fait que celles-ci forment l'individu aussi bien que l'individu forme le récit.

S. Z. : Comment avez-vous rencontré Philippe Parreno ?

Z. S. : Mes parents ont invité Philippe à réaliser une œuvre à Cincinnati. Et avant lui, d'autres artistes sont venus. Philippe est venu plusieurs fois mais la première fois c'était pour *Birthday Zoe* en 1996. C'était donc une commande d'œuvre, et comme les autres artistes, il n'était vraiment pas connu à l'époque. Il est venu, il a juste passé du temps avec nous. Mes parents parlaient avec lui, buvaient du vin jusqu'à tard dans la soirée et moi j'avais le droit de rester même quand il y avait école le lendemain, d'écouter, donc c'était génial.

Il a pris la décision de faire cette œuvre, *Birthday Zoe*, autour de mon anniversaire dans le futur, surtout parce qu'il aimait beaucoup l'idée d'avoir deux VHS du même événement sur l'étagère. Ça a commencé comme ça.

S. Z. : Pour le film *Birthday Zoe (Summer 2004)* qui met en scène votre vingtième anniversaire alors que vous n'aviez que douze ans, Philippe Parreno vous a demandé de choisir une personne pour interpréter votre propre rôle à l'âge de vingt ans. Comment avez-vous opéré ce choix ? J'ai notamment pu lire que c'est en compagnie de Philippe Parreno et de votre père que vous aviez rencontré l'actrice qui allait vous incarner.

Z. S. : Oui, j'étais présente. En fait, mon père a choisi son cousin, un membre de sa famille qu'il adorait. Ma mère a choisi son amie, Kristi, qu'elle trouvait belle. Pour Philippe la ressemblance des "acteurs" n'avait pas d'importance. Avec Philippe et mon père, on était dans un bar à Cincinnati qui s'appelait The Loft, un endroit qui ne

payait pas de mine mais cool où il y avait un super jukebox et l'on pouvait jouer au billard. À chaque fois que des artistes nous rendaient visite, on allait là. Tout le monde venait, y compris moi, j'assistais à tout. On y est donc allé avec Philippe. Il y avait cette fille, Philippe la trouvait jolie, il se trouve qu'elle était actrice. On a commencé à lui parler et de fil en aiguille il a été proposé qu'elle joue le rôle de Zoe. Et j'ai dit : « Oui, okay pourquoi pas » [rires]. Je me souviens à un moment donné, quand Philippe a fait la vidéo, Dominique Gonzalez-Foerster m'a dit : « J'espère que tu ne deviendras pas comme elle » [rires].

C'était un moment, juste dans un bar, comme beaucoup de ces expériences-là, c'était convivial, dans la veine de l'esthétique relationnelle. Il y a beaucoup d'artistes qui faisaient partie de ce groupe et c'était exactement ça : le fait de venir, de faire l'expérience, d'échanger et de parler. À chaque fois que Philippe venait, nous lui demandions ce qu'il écoutait, ce qu'il lisait... c'était une manière d'absorber les infos et aussi simplement de passer du temps ensemble.

S. Z. : Pourriez-vous raconter le tournage du film ? Quel était votre rôle dans la production de cette vidéo ? Étiez-vous témoin ou disposiez-vous d'un droit de regard ?

Z. S. : Oui oui, j'ai passé beaucoup de temps avec Philippe, notamment parce que c'était en été et j'étais en vacances scolaires. J'ai donc passé tous les jours avec Philippe. Mais c'était surtout son idée, il a regardé toutes nos vidéos amateurs, il les a prises puis remixées. Il était donc là en train de réfléchir et j'ai pu assister à ça. Et après pendant le tournage... Enfin, quand on pense à ses tournages maintenant qui ont des budgets énormes, là c'était un petit budget, tout le monde participait. Il y avait notamment cette idée de turquoise dans le film. C'était assez chouette parce que les artistes de la collection étaient déjà des amis entre eux ou bien admiraient le travail des uns et des autres. Du coup, quand ils venaient [à Cincinnati], ils répondaient souvent aux œuvres des autres artistes. Il y a un portrait de la famille qui a été réalisé sur la façade de la maison par Felix Gonzalez-Torres en 1991 – une frise chronologique non-chronologique dans laquelle il a mélangé des événements personnels avec d'autres. Un des événements est « Turquoise Apartment 1972 » parce que mes parents habitaient dans un appartement entièrement turquoise. C'est surtout Dominique qui était amie avec Felix et qui a beaucoup aimé ça, donc elle a fait des œuvres en turquoise pour nous, en réponse à Felix. Après, alors que Philippe se posait des questions sur la réalisation du film, j'ai proposé de faire la fête [d'anniversaire] en turquoise. Il a trouvé ça parfait ! [rires] Du coup, on a même fait le gâteau entièrement en turquoise. On a appelé une pâtisserie qui se demandait si le gâteau devait aussi être turquoise à l'intérieur, une fois coupé. Et là Philippe a vraiment insisté. Même si on n'a jamais coupé le gâteau au final. Mais il est toujours au congélateur, dans la cave de la maison. Mes parents l'ont conservé mais on ne sait toujours pas s'il était bien turquoise à l'intérieur. [rires] Donc, oui j'ai assisté à tout le processus.

S. Z. : Dans l'entretien que mène Aleksandra Mir avec votre père, ce dernier décrit votre véritable vingtième anniversaire. Quels souvenirs avez-vous de celui-ci ?

Z. S. : Hum, c'était il y a longtemps, j'ai 39 ans maintenant. J'étais encore à la fac et je pense que j'étais en vacances – c'est pas très intéressant –, je l'ai donc fêté avec mes parents et après avec des amis du lycée. J'étais rentrée à Cincinnati. Je me

souviens, on a filmé l'anniversaire pour avoir une troisième VHS, et je pense qu'on l'a envoyé à Philippe... Mais c'était pas un événement très important pour moi.

S. Z. : Vous avez rédigé un texte intitulé « Philippe Parreno: Back to her Future » en 2009, comme un droit de réponse à *Birthday Zoe (Summer 2004)*. Vous insistez notamment sur sa narration non-linéaire, ce qu'il convoque de « mémoire virtuelle d'un passé qui inclut tout ce qui est arrivé et aurait pu arriver » ou encore les potentialités qu'il incarne. Aujourd'hui, en perspective de votre propre parcours, dans quelle mesure pensez-vous que ce film (et son tournage) ait marqué vos choix de vie ?

Z. S. : Je pense que ça m'a beaucoup marqué, pas seulement ce film mais mon enfance en général et le fait d'avoir grandi avec ces artistes incroyables, avec Philippe, Dominique, Pierre... Peut-être moins Pierre mais surtout Philippe et Dominique qui étaient vachement importants pour moi. C'est pas une coïncidence que je me sois installée en France et intéressée à la philo. Et l'idée de « mémoire virtuelle », une référence à Deleuze, m'a beaucoup influencé. Très tôt, j'ai compris que je ne pouvais pas être artiste mais que j'avais besoin de comprendre l'art. C'était un tout. À la fac, j'ai commencé à étudier la philosophie continentale. Tout est lié, enfin c'est pas forcément des liens directs mais quand même, ce film et Philippe m'ont beaucoup influencé, oui. Et surtout plus tard, le fait que j'ai travaillé pour lui.

S. Z. : Comment avez-vous vécu cette expérience de rencontre avec votre "futur moi" à l'époque ? Et comment saisissiez-vous, à douze ans, l'ambiguïté entre fiction et réalité entretenue par Philippe Parreno ?

Z. S. : Cette ambiguïté est très importante pour lui. Je sais pas si à l'âge de douze ans, j'ai vraiment compris, au niveau théorique, tout ce que ça signifiait. À un autre niveau, peut-être. Dominique et Philippe sont amis depuis le collège, il y avait donc beaucoup d'idées similaires. Par exemple, avec ma meilleure amie d'enfance, on avait un ami imaginaire. On était déjà trop âgées, on n'y croyait pas vraiment, mais Dominique adorait cette idée. Il y avait toujours dans le travail de Dominique et Philippe cet intérêt pour l'enfance, ce que ça peut produire. C'est donc peut-être à ce niveau-là, un niveau assez "méta". Je ne pensais pas non plus que cet ami existait, de la même manière que je savais que j'aimais ça [l'expérience de *Zoe Birthday*] sans forcément le comprendre. Mais c'est aussi pour ça que j'ai étudié la philosophie plus tard, surtout pour pouvoir comprendre. J'aimais beaucoup les œuvres mais je n'avais pas vraiment compris de quoi il s'agissait.

S. Z. : Considérez-vous qu'il y ait eu un changement dans le rapport que vous entretenez avec votre propre image après *Birthday Zoe (Summer 2004)* ?

Z. S. : Je ne sais pas. J'étais jeune, à douze ans on devient ado... À l'époque, j'étais punk. Enfin, j'étais pas rebelle, j'avais les cheveux de couleurs différentes mais ma mère m'aidait à les teindre [rires]. J'aimais beaucoup cette idée de ne pas être complètement *mainstream*. L'image était importante pour moi de cette manière-là, mais je ne sais pas s'il y avait un lien direct [avec *Birthday Zoe*]. J'étais très flattée de faire partie de ce travail parce que j'apprécie tellement les artistes et c'était magique de les rencontrer. Clairement, ça a changé un peu le cours de ma vie mais

je sais pas si je peux dire que ça a vraiment changé quelque chose par rapport à mon image.

S. Z. : Pourquoi avez-vous choisi de devenir l'assistante de Philippe Parreno ? Et comment s'est déroulé ce travail ?

Z. S. : Lorsque je me suis installée à Paris en 2007, j'ai croisé Philippe à un dîner organisé par la galerie Air de Paris. Ça faisait longtemps que je ne l'avais pas vu et il cherchait un nouvel assistant, il m'a donc proposé de venir travailler pour lui. Je commençais le Master à l'EHESS mais j'avais assez de temps. Je lui ai donc répondu : « Oui, pourquoi pas ». Il n'y avait que deux personnes à travailler avec Philippe, Marie – qui est devenue l'une de mes meilleurs amis – et moi. Assez rapidement, on m'a interdit d'utiliser du scotch [rires]. On a vite compris que mes talents n'étaient pas manuels. Et puis, je faisais un Master, Philippe est quelqu'un de très intello, de brillant, il lit tout. Mais des fois, il n'avait pas le temps, donc il me demandait de lire certaines choses et de lui en faire un résumé. On a développé un véritable échange autour des idées. Pour lui, la collaboration est vachement importante. Je ne vais pas dire que j'étais sa collaboratrice mais il a toujours besoin d'échanger avec des personnes différentes. J'avais la chance de pouvoir être là, de faire des recherches et d'en discuter avec lui. Pendant des années, on a vraiment créé ce dialogue qui était génial. C'était incroyable. Et quand j'ai arrêté de travailler pour lui, il m'a demandé d'écrire des textes sur lui. Pour le texte de *Parkett* [« Philippe Parreno: Back to her Future », 2009], je travaillais encore pour lui. Il a demandé à ce que cela soit accès sur *Birthday Zoe* et c'est tout. J'ai donc écrit ce texte et après il a fait cette édition dans laquelle il l'a repris en réécrivant mon texte à la main. J'adore Philippe, il m'a vachement marqué, et c'est pour ça aussi que je suis devenue experte de son travail, parce que j'étais là, en train d'écouter ses idées. Pour le texte de la Tate [« Remembrance of Things to Come », 2017], c'était différent parce que je ne travaillais plus pour lui. Il m'a appelé. J'ai raté son appel et je savais qu'il allait me demander d'écrire un texte et je me suis dit qu'il fallait que je refuse parce que je finissais ma thèse [rires] et je ne pouvais plus accepter de textes. Je me suis donc dit que je devais le rappeler et lui dire non. C'est quelqu'un de très sympathique mais je ne pouvais pas. Donc je le rappelle, il me parle de cette grande expo à la Tate [« Anywhen »], et m'explique qu'il a le droit de demander à une seule personne d'écrire un texte sur son travail pour le catalogue, puis il me dit : « J'ai pensé à toi ». Et j'ai répondu : « Moi, vraiment ? Okay ! » [rires]. Je ne m'attendais pas à ce qu'il me demande d'écrire quelque chose d'aussi important. C'était vraiment émouvant, donc j'ai accepté.

S. Z. : Comment vous est venu ce désir d'écrire des textes comme autant de réponses à cette expérience ? S'agissait-il pour vous d'une manière de renverser les rapports entre créateur et sujet, comme vous le signifiez dans « Philippe Parreno: Back to her Future » et « Remembrance of Things to Come » ?

Z. S. : Oui, c'est absolument ce que je voulais faire parce qu'il y a cette boucle temporelle qui fait tellement sens par rapport à son travail, et même cette idée de marionnette qui est très importante : faire parler certaines personnes. Renverser ça, c'était une façon de rentrer dans sa manière de penser.

Je n'y parle pas de *Birthday Zoe*, mais j'ai aussi écrit dans son catalogue pour Gropuis Bau [*Philippe Parreno : Gropuis Bau*, 2018] et pour les *Cahiers du Musée*

national d'art moderne (CNAP) [« Entretien avec Philippe Parreno », 2019].

S. Z. : À vos yeux, comment pouvons-nous appréhender *Birthday Zoe (Summer 2004)* comme un « quasi-sujet » – j'emprunte volontairement ici un concept latourien que vous déployez pour qualifier le travail de Philippe Parreno –, et plus uniquement en tant qu'objet que l'on expose, observe et analyse ?

Z. S. : C'est surtout Michel Serres, puis après Latour, qui a développé ce concept. Et je pense que c'est vraiment une bonne définition d'une œuvre d'art. Philippe a travaillé là-dessus pendant longtemps et comme je travaillais pour lui, on en a pas mal parlé. Cette idée de *devenir* – chez Deleuze aussi – et le fait qu'il n'y ait aucun objet ou sujet qui soit complètement achevé... C'est certain que *Birthday Zoe* est un quasi-sujet. Je pense que c'est pour ça aussi que je joue pas mal là-dessus dans mes textes, parce que moi aussi je suis un quasi-sujet... et un quasi-objet. Toute est une exposition selon Philippe, et chaque œuvre – même si ce sont de vieilles pièces – peut revenir et devenir quelque chose de nouveau selon le contexte formé par la constellation d'autres quasi-sujets et quasi-objets qui sont autour. Michel Serres utilise l'exemple d'un match de foot, c'est assez marrant par rapport à Zidane [*Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, 2006]. En fait, chaque quasi-sujet ou quasi-objet dépend du récit dans lequel il est.

S. Z. : Comment expliqueriez-vous aujourd'hui le jeu d'interpénétration entre les multiples temporalités installé par le film ? Ce jeu doit certainement avoir une incidence d'une toute autre nature pour vous qui semblez être visitée par des fantômes du passé et du futur.

Z. S. : D'abord, le fantôme rejoint ce que je viens de dire par rapport à l'idée que chaque œuvre, chaque quasi-objet ou quasi-sujet apparaisse ou disparaisse. Et pour Philippe, il peut s'agir de la même œuvre mais ça n'apparaît jamais de la même manière. Ça dépend vraiment du récit qui est donné et qui reste ouvert aussi (c'est pas imposé). Évidemment, quand j'ai écrit ces deux textes autour de moi-même pour expliquer le fait que je suis un personnage comme les autres, c'est très personnel parce qu'il est question de moi. Et justement, c'est pour ça aussi qu'on a mis une partie de *No Ghost Just a Shell* dans « Worldbuilding », parce que c'est un précurseur des artistes qui s'intéressent aux jeux vidéo et à l'idée que l'image virtuelle puisse être une personne morale. Donc d'une certaine manière, je le vois comme ça maintenant que j'ai beaucoup réfléchi à cette œuvre. Même si c'est très personnel, je peux avoir cette distance. Bizarrement, je vois comment je peux être comme un personnage, comme Ann Lee ou Zidane.

S. Z. : En préparant cet entretien, j'ai découvert de nombreux portraits photographiques de vous. Il s'agit évidemment des collages parsemant *Living & Loving: No 2. The Biography of Zoe Stillpass* mais également de photographies publiées sur des sites spécialisés dans l'art contemporain ou encore dans des catalogues d'exposition. Philippe Parreno conçoit l'image comme un ensemble ou encore un « temps social », et vous semblez partager cette acception dans vos écrits. Comment composez-vous avec une telle présence de ces images ? Quel rôle ont-elles pu jouer dans votre vie professionnelle et sociale, dans le sens où elles disposent d'une agentivité, au même titre que la Zoe fictionnelle de *Birthday Zoe (Summer 2004)* ?

Z. S. : Ce que j'aime beaucoup dans le monde de l'art, même si ça peut être un peu malsain, c'est que la vie personnelle et la vie professionnelle se croisent beaucoup. Moi j'ai grandi avec ça, donc c'est très personnel. Et ce que je fais en tant que chercheuse est lié à ce que j'ai vécu donc je ne peux pas vraiment les séparer. Ça, c'est plutôt sain je pense. Maintenant, ça fait longtemps que je suis dans le monde de l'art contemporain, pas seulement par rapport à mes parents mais aussi par rapport à mes amis, mes écrits. Je trouve que ça aussi c'est très lié au personnel. En ce qui concerne l'article sur moi dans *W Magazine*, j'organisais une expo dans la galerie de mes amis à New York (Balice Hertling) en 2013, et un journaliste de *W* voulait m'interviewer par rapport à celle-ci. Donc, on s'est rencontré à New York, on a pris un verre, on a parlé de l'expo, et puis il a découvert que j'avais ce passé. Après, on a fait un peu la fête, on est devenu amis. On se retrouve souvent quand je vais à New York. Et une année ou bien quelques années plus tard, il voulait faire un article sur moi et mon passé. Mais c'était encore une fois quelque chose de très organique. Après, les photos, comme je l'ai dit chaque image a une sorte d'agentivité.

S. Z. : **À plusieurs occasions, Philippe Parreno décrit les personnages de fiction mais également ses propres œuvres comme des fantômes capables de revenir nous hanter. Vous reconduisez cette idée dans certains textes que vous consacrez à l'artiste, notamment au sujet de son exposition « Anywhere, Anywhere Out of the World » en 2013 au Palais de Tokyo. Votre recherche traite de l'agentivité non-humaine, quel serait selon vous le régime de hantise d'une œuvre comme *Birthday Zoe (Summer 2004)* ? Est-ce que sa capacité à hanter déborde les cadres muséal et artistique ?**

Z. S. : Les images en général nous hantent. Et surtout s'il s'agit d'images de mon enfance, elles vont revenir me hanter parce qu'elles viennent de l'enfance. Ça hante mais d'une manière qui peut être positive. Je pense que ce qui est le plus intéressant, c'est l'idée, chez Philippe, que ça hante mais c'est aussi un lieu d'apparition et de disparition, donc ça revient et ça repart, c'est toujours comme ça. Ça concerne son travail mais aussi toutes les images, chaque fois qu'elles reviennent, elles reviennent différemment.

S. Z. : **Quel type de relation mettez-vous en place avec les artistes que vous êtes amenées à rencontrer dans votre travail de chercheuse et de curatrice ?**

Z. S. : Comme je l'ai dit, je n'ai pas fait de formation pour devenir curatrice, moi je me sentais plus critique, chercheuse et théoricienne. Je n'ai organisé que trois expos avant de commencer au Centre Pompidou Metz. Il y en avait une première dans la galerie de mes amis, une expo de groupe qui s'appelait « Fearful Symmetry » [Balice Hertling Gallery, New York, 2013]. Et une deuxième d'Alan Kaprow [« Allan Kaprow: Words », Converso, Milan, 2019]. Je ne vais pas entrer dans les détails mais j'ai travaillé avec le *sound designer* de Philippe qui m'a aidé à remixer avec un algorithme une exposition d'Alan Kaprow [« Words », New York, 1962]. Et une troisième avec Morgan Courtois pour la Fondation Pernod Ricard [« Décharge », 2022]. Pour la Fondation, l'artiste demande à la personne qu'il souhaite d'organiser son expo. On se connaissait avec Morgan, j'étais surtout amie avec son copain à l'époque et il m'a demandé d'être sa curatrice, j'étais très

honorée. Même si ça peut être malsain, la plupart du temps j'adore le fait que ma vie personnelle et ma vie professionnelle se croisent et permet d'avoir des échanges incroyables. C'est ma vie en fait. Avec Morgan c'était génial parce qu'il a produit des sculptures à la Rijksakademie et je suis venue avec lui au tout début à Amsterdam. On a passé plusieurs jours ensemble, on a papoté de nos vies, de l'art, on commençait à se connaître profondément et c'est génial. Il est devenu l'un de mes meilleurs amis. Au Centre Pompidou Metz, je commence à travailler sur l'exposition personnelle de Cerith Wyn Evans. Je n'ai jamais travaillé à ce niveau-là, pour un grand musée avec un très grand artiste, en tant que commissaire. C'est une chance énorme. Cerith est génial, il vient de passer plusieurs jours à Metz, on a déjeuné et dîner ensemble pendant plusieurs jours. On a parlé de tout et n'importe quoi. Tout ça pour dire que c'est toujours assez personnel pour moi.

S. Z. : En plus de *Birthday Zoe (Summer 2004)*, mon travail de recherche se concentre également sur *Fleurs* et *No Ghost Just a Shell*, des œuvres que vous connaissez bien puisque vous avez publié ou traduit des textes à leur sujet. Chacune d'entre elles intègre la capacité d'une image à revenir, à survivre à son contexte de diffusion initiale. Selon vous, comment Philippe Parreno réunit-il les conditions nécessaires à cette survivance ou hantise des images ?

Z. S. : Je ne dirais pas « survivance » parce que, comme je le disais, je pense qu'il y a toujours une disparition qui est importante. Après, elles reviennent mais c'est toujours sous une forme différente. Et Philippe fait ça de manière systématiquement différente. Il y a chez lui l'idée fondamentale que chaque exposition est comme un automate. Il met en scène une sorte de nouveau récit de manière différente, avec le bioréacteur par exemple. Il trouve à chaque fois une autre manière pour que chaque œuvre réapparaisse et qu'il y ait un lien différent avec les autres œuvres dans l'exposition, pour chaque assemblage. Dans une exposition, ça ne sera jamais exactement la même chose qu'avant, c'est juste impossible parce que le contexte de l'œuvre aussi est différent. Et il s'agit justement de quasi-objets et quasi-sujets parce qu'il y aura toujours un nouvel enchaînement, de nouvelles relations entre chaque œuvre et cette constellation assemblée par Philippe mais qui dépasse aussi sa paternité en tant qu'artiste.

Entretien avec Ariel Caine

Cet entretien s'est déroulé le 4 septembre 2020 en visioconférence entre Londres et Strasbourg.

Il a fait l'objet d'une première publication au sein de la revue *Tête-à-tête : Entretiens* n° 11 « Angles morts », paru en 2020.

Simon Zara : Comment concevez-vous l'articulation entre la pratique artistique et la recherche théorique au sein de votre démarche ?

Ariel Caine : Je viens de la pratique photographique. J'employais à l'époque la photographie et la vidéo en m'intéressant constamment aux connexions entre les continuités historiques, la politique, le contrôle et les aspects religieux de l'environnement au sein duquel j'évoluais. Notamment à Jérusalem, où la photographie me permettait d'inspecter l'archéologie ainsi que la morphologie de l'environnement bâti tel qu'il fut façonné par les politiques et l'idéologie du XX^e siècle. Il y a toujours eu dans mon travail une forme de recherche sur la compréhension même de l'espace : les différents champs entremêlés dans ces longs processus que sont la technologie, la politique et l'histoire, qui s'influencent continuellement. Il y a toujours eu une interaction entre la pratique et la recherche qui l'entoure, notamment via des dialogues avec des chercheurs d'autres domaines dans le cadre de ma pratique, principalement des architectes, mais aussi des théoriciens, entre autres. Et à un moment donné, il m'est apparu évident que pour développer certaines idées, je devais commencer à écrire et à me dégager du temps pour la recherche. C'est ainsi que j'ai obtenu un doctorat, afin de ménager un espace dans lequel développer la réflexion autour de la méthodologie et de la dimension conceptuelle de mon travail. C'est réellement une démarche imbriquée car la pratique et la recherche se nourrissent mutuellement.

S. Z. : Comment votre parcours artistique, et plus particulièrement en tant que photographe et vidéaste, participe-t-il à la démarche pluridisciplinaire de Forensic Architecture ?

A. C. : FA (Forensic Architecture) est organisée autour de différents praticiens et types de recherche dans le but de constituer une équipe hétérogène qui, en elle-même, peut contribuer à différentes perspectives conceptuelles et techniques. Le fait que la plupart d'entre nous provienne d'horizons et de lieux divers contribue également à la condition multi-perspectiviste de l'agence.

Je suis entré dans FA par le biais de mon doctorat (supervisé par Eyal Weizman au Center for Research Architecture de Goldsmiths) lorsque, dans le cadre de ma pratique, j'ai entrepris ce qui est devenu plus tard le projet *Ground Truth* (2016/-). Dans ma propre pratique, j'ai commencé à mettre l'accent sur une combinaison de photographie aérienne civique « *do-it-yourself* » et de photographie spatiale. Cela a débuté dans le cadre d'une affaire à Jérusalem-Est, en territoire palestinien, à travers une collaboration naissante avec la militante et chercheuse Hagit Keysar. À cette époque, en 2015, la numérisation 3D, la pratique collaborative, les aspects multi-perspectivistes et la dimension navigationnelle de la photographie étaient des éléments qui n'existaient pas vraiment au sein de FA. Et donc, d'une certaine

manière, je suis entré en introduisant ces compétences et ces idées. De plus, je débute le projet *Ground Truth* (2016/-) avec le soutien de FA. Au fur et à mesure de son développement, c'est devenu un projet significatif à l'intérieur de l'agence, et les méthodologies qu'il proposait ont inspiré de nombreux autres projets, tels *The Destruction Of Yazidi Cultural Heritage* (2018), *Killing in Umm al-Hiran* (2019), *Herbicide Warfare In Gaza* (2019), *The Enforced Disappearance Of The Ayotzinapa Students* (2017), *The Killing of Mark Duggan* (2020) → Fig 223-226, et bien d'autres.

S. Z. : En tant qu'artiste, vous avez certainement développé au fil de vos expériences, un langage formel et plastique qui vous est propre. L'esthétique déployée par Forensic Architecture semble pointer vers une représentation synthétique, épurée et didactique, pour des raisons évidentes. Comment votre singularité en tant que producteur d'images artistiques s'exprime-t-elle au sein du travail de l'agence ?

A. C. : Certains aspects du travail au sein de FA correspondent à des formes de représentation que je recherchais dans ma pratique, alors que des aspects de mon travail ne peuvent pas être intégrés à l'agence. Il y a certainement une différence entre mon travail et celui de l'agence car ma pratique n'était pas liée à des affaires spécifiques ou à la production de preuves. Elle se concentrait plutôt sur les lents changements qui se produisent dans un environnement, par exemple en essayant de souligner les ambiguïtés et les multiples couches conflictuelles d'idéologie et de matérialité qui fusionnent pour former ce que nous nommons architecture et archéologie. Mais j'ai tendance à éviter de réduire les événements à des actes de violence évidents, ou à une dichotomie auteur/victime. C'est quelque chose de plus diffus dans la façon dont j'ai essayé d'aborder les conflits, en particulier en Israël et en Palestine. Cependant, il y a plusieurs années, j'ai amorcé un changement dans ma pratique : un mouvement conscient pour me rapprocher d'une forme d'activisme, pour augmenter l'engagement direct de mon travail dans la politique et ses enjeux sur le terrain. J'ai décidé de m'investir davantage dans la production de preuves et dans une pratique collaborative formaliste : passer de la posture du photographe qui sort accompagné de son appareil, à celle d'instigateur de projet qui mobilise cette compréhension de la photogrammétrie et de la photographie spatiale afin de produire des actes collectifs de photographie, en développant un mode de pratique ou une méthodologie qui soit à la fois collectif et engagé. Il s'agit d'un usage technologique de la photographie en tant que pratique communautaire plutôt que comme une pratique purement technique. Cela touche au lien entre la théorie et la pratique, à l'esthétique de la photographie et à la compréhension de ce qu'est la photographie sur le plan théorique, deux aspects qui ont changé pour moi. Il ne s'agit pas seulement de nuage de points, c'est une méthode pour créer un engagement collaboratif, une forme collective de témoignages dans une communauté accompagnée par un praticien (artiste ou chercheur) pour former différentes *constellations* : celle des points photographiques ainsi produits, celle du groupe de personnes qui se déplacent avec des appareils photographiques à travers le temps et celle composée par différents réseaux de spécialisations ou de connaissances locales qui circulent également à l'intérieur et autour. Cela forme également un type d'esthétique spécifique, dans la manière dont les formes sont éditées, et dans la manière dont le nuage de points est créé, mobilisé, présenté, mais aussi dont on en parle. Pourtant, d'un point de vue pratique, quand nous en

arrivons à produire une exposition de FA – même sur les projets dont je suis en charge – il y a des choses que nous devons laisser de côté, et cela fait partie de la réalité de tels projets.

S. Z. : Les méthodes d’investigation de Forensic Architecture semblent être composées sur mesure en fonction des spécificités propres à chacun des cas traités. Pourriez-vous décrire la dynamique au sein de l’agence entre les différents acteurs d’un projet ? Par exemple, comment les tâches sont-elles partagées au sein des équipes ?

A. C. : Parce que nous sommes une agence de recherche, chaque projet que nous entreprenons doit être en mesure de générer de nouvelles connaissances. Dans un premier temps, en termes de résultats, il s’agit de répondre aux questions sur les auteurs de violence. Mais il y a également l’idée de contribuer à la communauté de chercheurs. Chaque cas pris en charge – et c’est d’ailleurs l’un des critères de sélection – doit pouvoir poser une nouvelle question méthodologique et proposer une nouvelle forme de recherche. Tout est donc organisé autour de cela : les premières questions posées au sein de l’équipe, comment celle-ci est constituée autour d’un projet, etc. Au début, il y a un groupe hétérogène de chercheurs au sein même de l’agence, chacun ayant ses compétences, son parcours et sa propre base de connaissances. Lorsqu’une affaire nous est proposée, elle peut émaner d’un individu extérieur, parfois nos membres proposent des cas, mais cela peut venir aussi de communautés ou de personnes ayant déjà un engagement établi par rapport au cas, et occasionnellement il peut s’agir de la prolongation d’un projet précédent. Lorsque nous recevons une proposition, Eyal Weizman et Christina Varvia, les responsables de l’agence, décident qui sera le coordinateur du projet, si ce n’est pas la personne apportant l’affaire et déjà impliquée dans celle-ci. Viennent ensuite l’examen des enjeux de l’affaire elle-même, des différents types de réponses que nous pourrions proposer. Puis, doucement, vient la question de la combinaison de formes de médias et de méthodologies de recherche que nous devons mobiliser. Par exemple : s’agit-il d’un projet impliquant de la télédétection ? Est-il davantage lié à des questions textuelles, informatiques ou de témoignages ? À la pratique photographique communautaire et à la documentation spatiale ? Ou encore à des simulations et des reconstitutions, comme ce fut le cas lors de l’enquête *The Murder Of Halit Yozgat* (2017) ou *Killing in Umm al-Hiran* (2019) ? Bien sûr, il s’agit souvent d’une combinaison de plusieurs de ces questions et les enquêtes sont constamment réévaluées et redéfinies à mesure qu’elles progressent. Ce type d’interrogations dicte toujours, dans une certaine mesure, le profil de chef d’équipe et de groupe organisé en termes de compétences, mais également les collaborateurs et l’expertise externes auxquels nous faisons appel afin d’accroître nos moyens et pour préciser nos conclusions. Parce que ce processus de travail est foncièrement non-linéaire, à partir d’une question de recherche initiale, nous commençons à penser à des collaborateurs potentiels issus de l’extérieur, et au fur et à mesure, nous réévaluons sans cesse, réitérons et changeons l’équipe. Au sein de l’agence, nous sommes régulièrement appelés à intervenir dans le processus de différentes enquêtes qui nécessitent une expertise spécifique. En permanence, les gens entrent et sortent pour conseiller, pour contribuer à quelque chose, pour envisager un projet différemment. Les monteurs de films, en particulier, sont assez déconcertés, parce qu’ils s’attendent à recevoir des scripts, quelque chose sur quoi travailler, mais ces derniers sont remaniés

chaque semaine... Il y a ainsi de nombreuses itérations d'une équipe, mais celle-ci s'affine au fur et à mesure de l'avancement du projet.

S. Z. : Forensic Architecture revendique l'importance d'exposer son travail au sein d'institutions culturelles et de musées, mais également dans les tribunaux internationaux, les assemblées des Nations Unies ou encore les Commissions de vérité. Comment s'articulent le langage et les besoins spécifiques à chaque domaine, entre droit, politique, militantisme, science et art ?

A. C. : Les environnements de conflit dans lesquels nous entrons via nos enquêtes sont connectés à l'ensemble de ces différents domaines. Afin de mettre en œuvre certaines formes de changement, il faut se trouver dans tous ces domaines simultanément. FA défend l'idée qu'un impact plus important et plus significatif peut être obtenu en agissant de manière transversale entre les domaines et les disciplines, et dans le même temps à l'intérieur de chacun d'entre eux afin d'adapter le médium et le registre de la recherche, et afin d'exploiter au mieux cette tribune spécifique dans le but de promouvoir les revendications de vérité qui ressortent de nos conclusions. Nous ne pouvons pas agir exclusivement dans la sphère culturelle ou dans la sphère juridique, nous devons dire tout ce qui peut être dit dans chacun des domaines appropriés. L'agence essaie de comprendre à la fois sa place, son rôle et sa position entre tous ces domaines, en tant qu'antagoniste productif. La façon dont FA envisage la relation entre l'espace et la politique découle de ce que Eyal Weizman nomme la « plastique politique » (*political plastic*) : l'espace est politique. Les paysages ainsi que les espaces urbains dans lesquels nous vivons sont en fait le résultat de toutes les pressions et de tous les façonnages engendrés par les forces politiques et législatives au fil du temps. Nous essayons donc de repousser les limites de ce qu'il est possible de discuter dans chacun de ces domaines : qu'est-ce qu'une enquête journalistique ? Que peut-on exposer et discuter au sein d'une institution artistique ? Que peut-on soumettre en tant que preuve devant un tribunal ? Et qui est en mesure de produire des preuves ? S'agit-il uniquement de la personne désignée par un tribunal ou un groupe d'artistes peut-il produire des preuves en travaillant avec des communautés ? Par exemple, dans l'affaire *Ground Truth* (2016/-), une partie fondamentale de la violence du déplacement et de la dépossession des Bédouins palestiniens provenait du fait que la loi les considérait a priori comme des nomades et donc incapables d'exercer un droit de propriété sur la terre. Elle a imposé une structure nomadique à ces familles, ce qui a non seulement permis la dépossession, mais a également invalidé la possibilité de présenter un contre-argument. C'est pourquoi les familles se battent et notre projet, qui n'est qu'une petite partie de cette lutte, s'est organisé autour de la mise en place d'une procédure de justice transitionnelle ou alternative qui tente de poser les questions épistémologiques les plus élémentaires sur les conditions d'obtention de droits, où ils se situent et comment nous pourrions les redéfinir. Cela peut se faire par la production de plaidoyers (*advocacy pieces*) mais aussi d'expositions d'art qui tentent lentement de démêler ces relations, d'entamer les arguments juridiques que l'État (dans ce cas, l'État d'Israël) a mis en place, et c'est ainsi dans de nombreux cas.

S. Z. : L'agence qualifie sa méthode de *counter forensics*, en rupture avec la *forensics* traditionnelle. Le terme est difficilement traduisible en français, nous pourrions le résumer par la mobilisation de méthodes et de techniques

scientifiques au sein d'un cadre légal. La *counter forensics* consiste en la réappropriation de ce discours à des fins humanitaires. Pourriez-vous développer la relation étroite – peut-être même conflictuelle – entre *image* et *réel* explorée par cette méthode ?

A. C. : La *forensics* est un outil d'extraction de preuves employé par un État et par ses différents organismes. Le terme "*counter forensics*" est né en tant que réponse à des situations dans lesquelles l'auteur (d'un crime ou d'une violence) est le régime en place et quand une agence externe est nécessaire – à l'exception de la police ou de tout autre organisme officiel – pour effectuer une enquête de *forensics*. Il s'agit donc d'une forme de *forensics* réalisée par la société civile contre l'État. Maintenant, puisque nous n'avons généralement pas d'accès direct aux scènes de crime ou aux sources de première main, nous devons utiliser toutes les ressources disponibles et en extraire autant d'informations que possible afin de former un contre-récit ou une remise en question du récit officiel. Pour ce faire, nous utilisons les médias sociaux, nous entrons en contact direct avec les organisations locales et les particuliers. Nous collectons des informations et des preuves dans les archives de l'État ou chez les fournisseurs de données satellitaires commerciales par exemple, mais aussi par le truchement du *crowdsourcing*, comme dans le cas de l'enquête sur l'incendie de la tour de Grenfell (*The Grenfell Tower Fire*, 2018) → Fig 219 ou de notre enquête actuelle sur les violences policières contre les manifestants du mouvement *Blake Lives Matter* aux États-Unis (*Police Brutality At The Black Lives Matter Protests*, 2020). L'objectif est de produire un récit facultatif, plausible ou totalement opposé qui pourrait remettre en question le récit officiel, ou du moins provoquer une réponse de l'État. La question est de savoir comment, grâce à nos découvertes, nous pouvons percer le récit officiel. Et par ce biais, soulever suffisamment de doutes pour saper ce que prétend la *forensics* de l'État, pour ouvrir une forme différente de discussion autour d'un événement ou d'un crime particulier. Là encore, la *forensics* propre à un régime impose ses limitations, par exemple, dans le cadre des violences raciale et ethnique, dans divers endroits, le débat se réduit maintenant à opposer une victime donnée face à un agent spécifique. Une partie de l'épistémologie que j'évoquais auparavant nécessite de changer le discours autour d'un événement, pour ce faire, nous devons soit démêler les affirmations de l'État, soit proposer une alternative suffisante pour ouvrir un autre type de discussion. C'est le but de nos enquêtes, trouver cette faille en utilisant une source différente de matériel grâce à ce que Eyal Weizman appelle la « vérification ouverte » (*open verification*), dans un article intitulé « Open Verification¹⁸⁰⁸ » qui fait d'ailleurs le lien avec ce que je disais précédemment sur la théorie des constellations de nuages de points. Produire des preuves de manière civique ne peut pas passer par l'expertise d'un unique organisme accordant son approbation (d'une certaine façon, chaque preuve ou image est insuffisante parce qu'elle n'a pas de provenance), mais par la construction d'une constellation formée à partir d'une myriade de différentes images, preuves et témoignages. Avec cette idée de *constellation hétérogène de preuves*, un processus de *vérification croisée* se met en place.

¹⁸⁰⁸ Ariel Weizman, « Open Verification », *eflux Architecture: Becoming Digital*, [en ligne], Juin 2019, consulté le 03/06/2020. URL : <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>



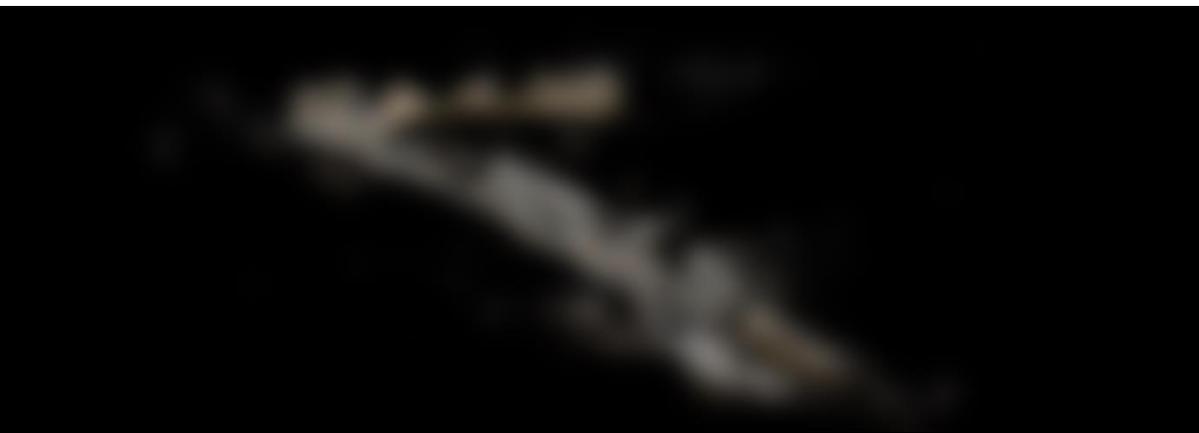
↳Figure 219 Forensic Architecture, *The Grenfell Tower Fire: Early stages of projecting and mapping videos onto the architectural model within the web platform. The toolbars on the bottom and right side of the image show possibilities for interactivity using a timeline and communications data*, 2018.

Crédit : Forensic Architecture

S. Z. : Prolongeons cette réflexion sur les « constellations » si vous le voulez bien. Lorsque le visuel fait défaut, comme par exemple pour l'enquête *Torture in Sadaya Prison* (2016) ou à un autre niveau *The Beating of Faisal al-Natsheh* (2020) ↳Fig 220-222 à laquelle vous avez participé, l'agence a développé une méthode qu'elle nomme « témoignage situé » (*situated testimony*) : l'image est alors composée à partir d'une constellation de témoignages de survivants. Une architecture tridimensionnelle commune est ainsi conçue, puis cette construction devient à son tour le support permettant de faire émerger de nouveaux souvenirs ou de vérifier leur concordance. L'image devient ainsi un lieu de rencontres dans lequel le réel s'éprouve à un imaginaire mémoriel, somatique et collectif. Comment valorisez-vous cette démarche dans un cadre juridique ?

A. C. : J'aimerais poursuivre cette idée des médias ou de la photographie en tant qu'espace architectural formé ou calculé à partir d'une constellation de sources plurielles ou, dans ce cas, de souvenirs par l'usage de la reconstruction 3D. L'architecture photographique ainsi formée devient un environnement navigable au travers duquel nous essayons de comprendre ou de revisiter un événement. Qu'il s'agisse réellement d'une photographie ou d'une reconstruction à partir de la mémoire d'un témoin, l'idée est qu'en conduisant le processus d'entretien par le biais de cette reconstitution spatio-temporelle, les souvenirs des témoins n'apparaissent pas de la même manière que dans le cadre d'un entretien plus spécifiquement oral. N'ayant pas conduit de recherches aussi approfondies que d'autres membres de l'agence, je ne souhaite pas m'étendre sur ce point. Il est toutefois important de noter que tous les entretiens sont menés après un examen et des recherches très minutieuses et qu'ils sont réalisés avec un soutien à la fois psychologique et juridique pour la personne interrogée. Dans ce processus de *témoignage situé numérique*, deux choses se produisent : premièrement, l'événement raconté par le témoin acquiert une dimension probatoire, et deuxièmement, cette forme de production de preuve entre en dialogue avec les méthodes et les chaînes de preuves précédentes produites dans le contexte d'événements spécifiques. Un autre aspect est que, en particulier dans l'affaire *The Beating of Faisal al-Natsheh* (2020), nous voulions non seulement retracer le

témoignage d'une personne à travers l'espace, dans ce cas à travers une rue de la vieille ville palestinienne d'Hébron au sein d'une zone sous l'autorité de l'Armée de Défense d'Israël, mais aussi retracer et recouper les témoignages de plusieurs personnes à travers cette même rue. La question était de savoir comment, grâce à l'enregistrement spatial et à la reconstitution virtuelle des traces de violence par le biais des témoignages, nous pourrions peut-être démontrer des schémas de violence à long terme contre la population locale dans la vieille ville d'Hébron. Il s'agit ici de créer un modèle au sein duquel les individus peuvent naviguer, comme dans un espace virtuellement reconstruit, puis laisser des traces aux endroits dans lesquels leur mémoire leur rappelle des événements. Ce genre de déambulations dans l'espace permet, après le passage de plusieurs individus, de comparer les expériences entre elles et de redessiner l'espace. Vous pouvez avoir des cartes mémorielles de nombreuses personnes différentes s'accumulant et ensuite les superposer, afin de relever les points de corrélations entre l'espace, l'utilisation militaire de cet espace et les populations locales sous occupation. Pour le dire simplement, il ne s'agit pas du même type de preuve. Cette situation, cette reconstitution n'est pas une preuve directe, c'est un support plus qu'autre chose. Elle n'a pas le même statut juridique qu'une image montrant un acte de violence. Mais, elle informe d'autres éléments de connaissance de par son existence. C'est essentiellement une forme de preuve qui en appuie d'autres, que ce soit devant un tribunal ou dans le cadre d'autres procédures juridiques.



↳ **Figure 220** Forensic Architecture / Breaking the Silence, *The Beating of Faisal al-Natsheh*: Forensic Architecture used photogrammetry to create a point cloud scan of Shalala Street in Hebron, Israel, 2020
Crédit : Forensic Architecture



↳ **Figure 221** Forensic Architecture / Breaking the Silence, *The Beating of Faisal al-Natsheh: Dean Issacharoff - the soldier accused by Israel of giving false testimony – describes the moment he illegally beat a Palestinian civilian*, 2020
Crédit : Forensic Architecture

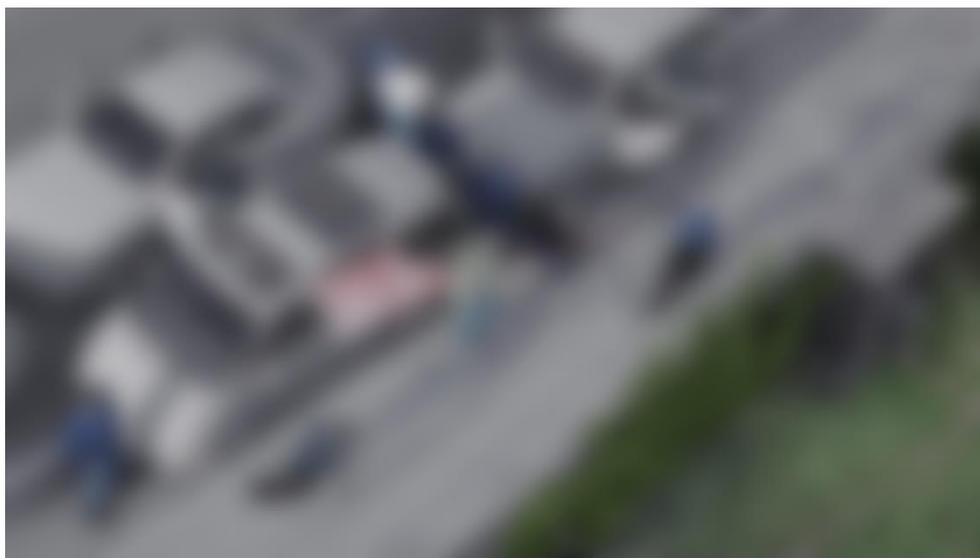


↳ **Figure 222** Forensic Architecture / Breaking the Silence, *The Beating of Faisal al-Natsheh: Superimposition of the models from the three witnesses we interviewed as they describe a convoy of soldiers escorting arrested Palestinian civilians to a militarized checkpoint in Hebron*, 2020
Crédit : Forensic Architecture

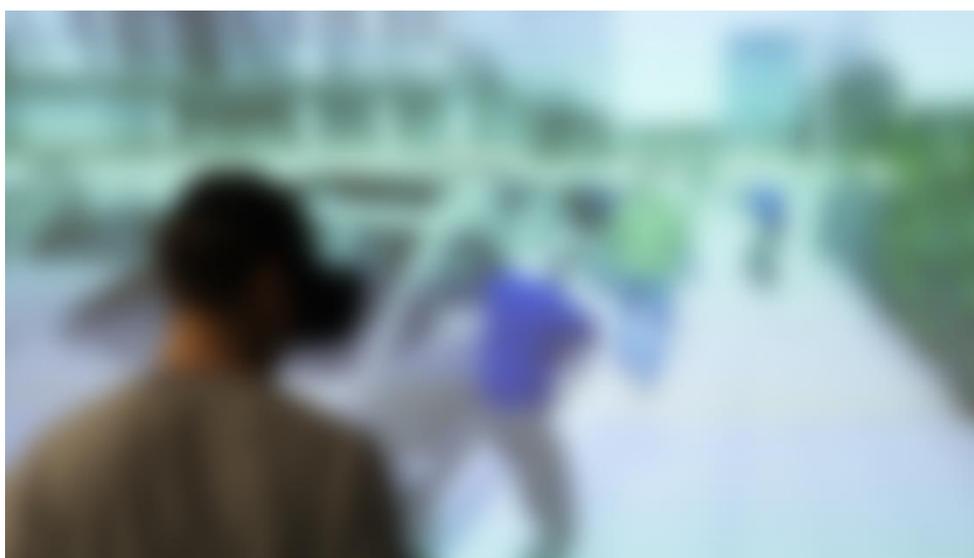
S. Z. : L'imagerie employée par Forensic Architecture est historiquement inscrite dans des dynamiques de contrôle ou de destruction, je pense par exemple à la vision aérienne, la vidéo-surveillance ou la cartographie. Traditionnellement, pour échapper et survivre à ces outils, pour y résister, il est nécessaire de se camoufler, de se cacher, de se loger dans leurs angles morts, de devenir invisible. La stratégie de l'agence est inverse, il s'agit de resituer les corps, de les rendre visibles, de réinscrire l'humain avec précision dans le cheminement de l'horreur. Le travail de l'agence se situe habilement entre la vue aérienne et les images insoutenables de victimes. Que pensez-vous des législations encadrant ces technologies de contrôle en perspective de leur place cruciale au sein la démarche de l'agence ?

A. C. : Je pense qu'il s'agit d'un dilemme sans issue, il n'y a pas de réponse unique et claire à ce problème en raison de la violation directe de droits dans l'acte même de production d'une *couverture visuelle* (*visual coverage*), de son contrôle et de sa restriction. Mais la capacité des États et des entreprises à voir, à cacher ou à ne pas divulguer des enregistrements est toujours présente dans une certaine mesure. En outre, il ne s'agit pas seulement d'une question de couverture visuelle, mais aussi de savoir qui est en mesure de produire cette documentation, qui a accès à cette imagerie et qui dispose des outils et des connaissances nécessaires pour décoder les données. La trajectoire actuelle, telle que je la comprends, va en fait dans deux directions simultanément. Il y a des événements et des zones complètement hors de la portée de la visibilité et, dans le même temps, des moments et des événements où il y a un déluge de données qui dépasse la capacité humaine à traiter des informations. Dans la plupart des cas, il y a trop peu d'enregistrements et nous sommes donc amenés à utiliser toutes les compétences et connaissances combinées de notre équipe ainsi que de nos collaborateurs pour extraire des données/connaissances précises à partir de sources « pauvres ». Dans ces cas-là, nous serions bien sûr heureux qu'il y ait plus d'images ou une meilleure résolution, au sol ou par satellite. Cependant, il est vrai qu'il s'agit d'un souhait dangereux et problématique. La plupart du temps, nous travaillons avec des ensembles d'images très pauvres en données : les choses ne sont pas filmées, ni dans la résolution, ni dans la temporalité, ni dans la durée nécessaires à la réelle compréhension d'un événement. Même si une caméra est activée, elle ne capture bien souvent qu'une infime partie d'un événement ou d'un moment. Deuxièmement, pour répondre à cette question, le plus grand déplacement conceptuel de FA n'est pas de savoir si quelque chose est filmé ou non, mais d'interroger les perspectives à partir desquelles une séquence est regardée et qui produit non seulement l'image mais aussi l'interprétation de cette image et la compréhension de l'environnement médiatique. La construction d'une telle architecture autour de l'imagerie est ce qui rend la perspective de FA unique dans un sens. De nombreuses personnes observent des interprétations de vues aériennes, de télédétections par satellite, de séquences de caméras embarquées de la police, d'images tournées par des citoyens via leurs téléphones portables, etc. Mais c'est la façon dont nous réunissons ces fragments visuels dans un même espace et la manière dont nous lisons le mouvement des corps, comment et à travers quels yeux, qui importent pour FA. Dans les deux enquêtes, *The Killing of Mark Duggan* (2020) → Fig 223-226 à Londres et *The Killing of Harith Augustus* (2019) à Chicago, l'une des perspectives possibles était celle de la personne qui se faisait tirer dessus. Donc, il ne s'agit pas de regarder à travers les yeux des policiers via leurs caméras embarquées, depuis

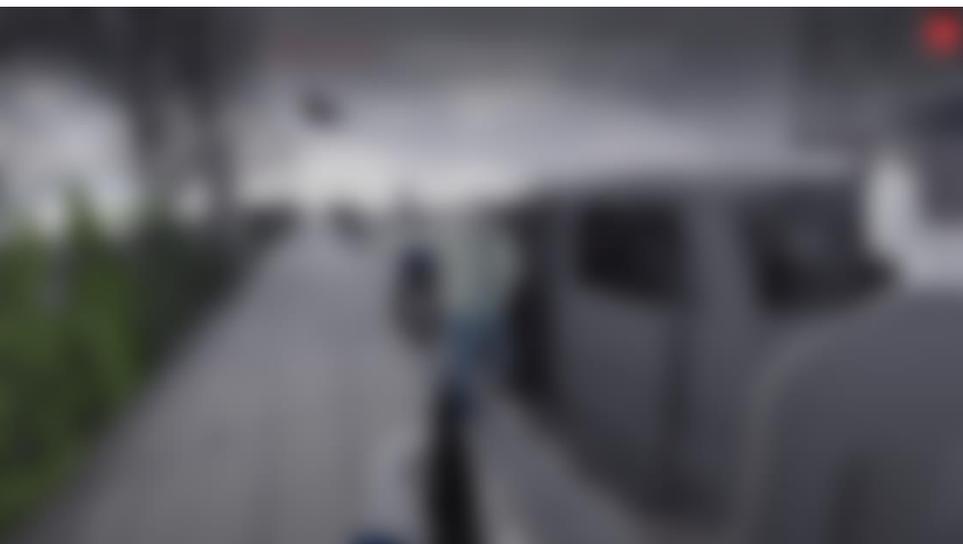
leur position, mais de commuter, dans une certaine mesure bien sûr, car adopter le point de vue de quelqu'un qui se fait tirer dessus est aussi une position très problématique, je le formule donc avec précaution. Cette perspective inversée dépasse, en partie, les médias produits sur le terrain. Donc, c'est la mise en réseau et la perspective à partir de laquelle nous produisons une lecture, mais aussi le collectif avec lequel nous faisons cette lecture qui est plus essentiel que la question de la couverture visuelle.



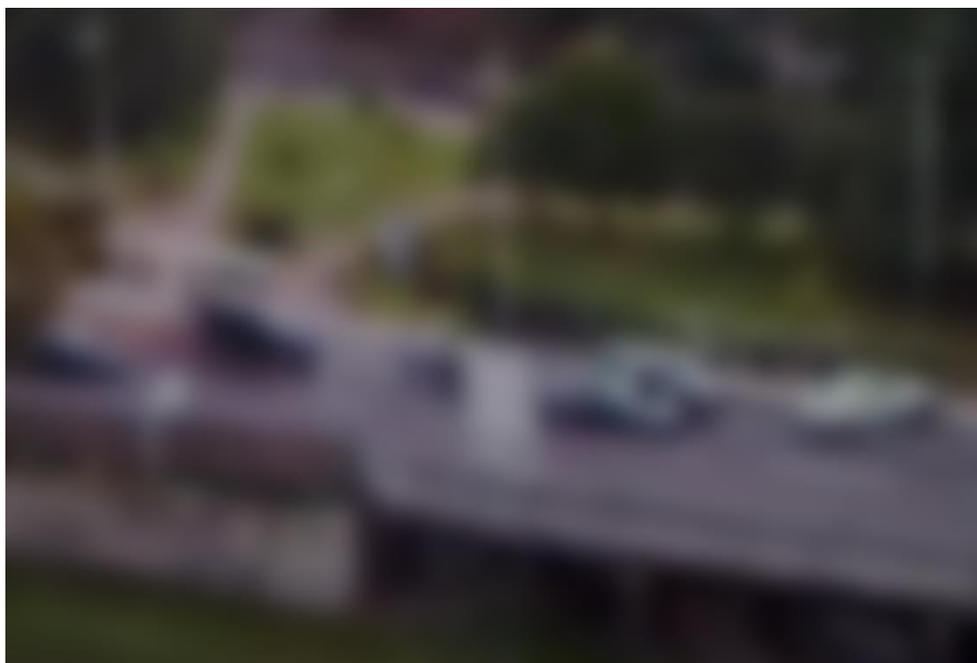
↳Figure 223 Forensic Architecture, *The Killing of Mark Duggan: According to FA's analysis, between Mark Duggan exiting the minicab, and receiving the second, fatal shot, no more than 1.5 seconds had elapsed*, 2020
Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 224 Forensic Architecture, *The Killing of Mark Duggan: Human vision doesn't look like what we see on a computer screen. Our field of vision is variegated; our central vision is precise, while our peripheral vision is more sensitive to movement. To more closely recreate the perceptual experience of the officers involved in the shooting, we recreated the scene in immersive virtual reality*, 2020
Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 225 Forensic Architecture, *The Killing of Mark Duggan*: The officer who shot Duggan said he did not see Duggan throw the gun. Using a digital environment, FA could examine the question: what would the required throw look like, from V53's perspective?, 2020
Crédit : Forensic Architecture



↳Figure 226 Forensic Architecture, *The Killing of Mark Duggan*: The aftermath of the shooting was filmed from a nearby residential building, by an individual known as Witness B. Forensic Architecture used advanced image analytic techniques to interrogate this footage more closely than ever and track the officers movements, 2020
Crédit : Forensic Architecture

S. Z. : L'architecture joue un rôle primordial dans l'organisation visuelle de nos espaces sociaux. En 1975, Michel Foucault propose de reconsidérer l'architecture panoptique de Bentham en tant que dispositif à la fois politique et optique. En empruntant les mots de Nicolas Gourault, artiste français et ancien collaborateur de FA, nous pourrions décrire l'usage de l'architecture par l'agence comme un « outil optique permettant de naviguer au sein de la profusion visuelle contemporaine¹⁸⁰⁹ ». Bien que leurs finalités soient très différentes, que pensez-vous de ce rapprochement entre, d'une part, un système de contrôle basé sur une vision capable d'atteindre chaque recoin d'une structure depuis un point de vue unique, et d'autre part, un outil de navigation au sein d'une image computationnelle permettant de rendre visible chaque point d'un espace-temps continu ?

A. C. : Même si j'essaie de représenter FA, considérez cette réponse comme mon point de vue sur celle-ci, mon regard n'est pas représentatif de l'ensemble de l'agence. Il y a bien entendu un lien avec Bentham et Foucault, et cette vision totalisée est en un sens une aspiration très moderniste visant à clarifier un espace par sa mise en lumière. Il y a quelque chose de cet ordre-là chez FA, quelque chose d'intrinsèquement problématique dans cet effort, une forme de critique mais également d'autocritique à l'intérieur de l'agence est nécessaire, puisque nous sommes impliqués dans des systèmes de production de preuves. Nous jouons en quelque sorte le jeu et plongeons dans ces systèmes qui sont bien sûr extrêmement oppressants, violents et cliniques. Parce que nous poursuivons cette recherche toujours plus importante de vision, cela fait dans une certaine limite partie de l'ADN du projet. Néanmoins, une partie de la question qui rend le projet de FA plus complexe et problématique sur le plan éthique est de savoir comment nous naviguons à l'intérieur de ces questions, et continuellement d'un cas à l'autre, c'est une partie importante des discussions que nous avons entre nous et de notre propre auto-critique. Nous faisons très attention à ne pas parler au nom d'autres personnes et nous construisons nos investigations avec eux. Afin de remettre en question cette forme de panoptique, il s'agit avant tout de ne pas être ceux qui produisent quelque chose *sur* les autres. Je veux dire par là, en ayant des projets qui travaillent dès le début *avec* des personnes, pas seulement *au nom de*, mais aussi *avec*. Disons que les individus au sein du panoptique décident eux-mêmes de l'angle de vue autorisé, c'est une approche très différente de celle de Bentham, et en essence cela déconstruirait la structure du panoptique. Nous interrogeons par notre démarche *qui* produit le champ de vision, et *qui* permet ou approuve ce champ. Cela inclut également les zones d'opacité, ou l'opacité que nous laissons à l'intérieur des images que nous produisons. Par exemple, dans le Néguev (*Ground Truth*, 2016/-), qu'est-ce que nous ne cartographions pas ? Que laissons-nous en basse résolution ? Nous produisons nos propres niveaux de visibilité à l'intérieur de ces images. Ces éléments peuvent toujours être pris, tordus ou utilisés *contre*, cela fait partie de la réalité technique du nuage de points. Parfois, nous omettons volontairement des zones, donc nous ne montrons pas certaines choses, nous ne les publions pas, nous les brouillons. Il y a un niveau de non visibilité qui est toujours présent, et cela revient à la question des paramètres artistiques ou esthétiques que nous appliquons à notre travail, nous ne montrons que ce qui est absolument indispensable à l'argumentation et au niveau de clarté nécessaire pour

¹⁸⁰⁹ Nicolas Gourault, « Marcher entre les images », *op. cit.*, p. 54.

vérifier et expliquer à la fois ce qui se passe et comment nous sommes arrivés à notre conclusion.

Nous montrons nos manipulations des médias, les outils employés, les sources, les techniques, jusqu'au résultat final. Nous *révé*lons autant que possible, sans pour autant *divulguer* ou entrer dans des conceptions affectives, émotionnelles, psychologiques qui sont déjà des projections sur un événement. Nous essayons de limiter cela autant que possible, mais encore une fois, il s'agit de la nature même de l'environnement dans lequel nous opérons.

S. Z. : Dans plusieurs de vos communications, vous évoquez le concept de « *Spatial Photography* » (photographie spatiale). Cette théorie me paraît déterminante dans votre démarche, à la fois en tant que chercheur, artiste et je dirais même en tant qu'individu engagé. À ma connaissance, il n'y a pas de traductions françaises de vos écrits – par exemple l'article « *Granular Realism: Dominant and Counter-Dominant Practices of Spatial Photography in the Naqab* » – pourriez-vous résumer cette idée ?

A. C. : La « photographie spatiale » est un titre de travail afin de nommer une condition photographique qui prend en considération les changements de la photographie, ou plutôt de l'image optique, au cours des dernières décennies. Il s'agit d'un basculement de l'image plane, bidimensionnelle – ou ce que Jens Schröter nomme « *planar image*¹⁸¹⁰ » – en une condition photographique tridimensionnelle. Par ce mouvement, l'image optique cesse de fonctionner en tant qu'image et devient *spatiale*. En devenant à la fois computationnelle et spatiale, les propriétés fondamentales de l'image optique ont subi une transformation radicale. La numérisation 3D s'est totalement répandue depuis plusieurs décennies déjà. Néanmoins, j'ai remarqué qu'il n'y a pas vraiment d'articulation théorique interrogeant ce qui se produit quand de tels changements apparaissent à un niveau très pratique : en archéologie, en imagerie, ou encore en *forensics*. Tous ces domaines emploient le scanner tridimensionnel de manière prédominante, mais, en termes de théorie photographique, on ne prête pas beaucoup d'attention au changement radical des attributs de base d'une photographie quand elle n'est plus une chose plate que nous regardons, ou des données que nous pouvons lire et diffuser (les théories de l'image en réseau) mais quand c'est en fait un espace dans lequel nous devons naviguer. Les différents aspects du temps dans la photographie : cadre, durée, résolution, toutes ces caractéristiques élémentaires et même le point de vue, l'ensemble des questions qui constitue la base de la photographie a besoin d'être redéfinie d'une certaine manière : quelles sont les relations se produisant à l'intérieur de l'image elle-même, dans la façon dont elle est capturée et vécue par le spectateur ? Comment regarder ce qui est produit photographiquement et encadré dans un espace tridimensionnel ? Nous devons y naviguer, y passer du temps dans une attitude engagée, le parcourir. Quels types de relations politiques et historiques y sont inscrits ? De quelle forme de document s'agit-il ? Est-ce un document d'archives ? Ces questions ne se posent pas seulement au niveau de l'indexicalité, mais aussi en termes de représentation et d'exploitation. Il y a ces trois catégories. Il s'agit d'un changement dans la condition ontologique de l'image photographique. Et je m'efforce d'articuler ce changement autant que possible. Mais c'est une recherche en cours, initiée depuis mon doctorat

¹⁸¹⁰ Jens Schröter, *3D: History, Theory and Aesthetics of the Transplane Image*, op. cit.

et je l'explore par cette combinaison de pratique et de théorie. D'une part, je cherche à déterminer ces conditions, ce qui est gagné ou perdu, ce qui est réellement enregistré dans ce format numérique. Tellement de calculs y sont intégrés, qu'il devient alors nécessaire de comprendre le rôle des algorithmes dans cette reconstruction. Qu'est-ce qui est rejeté en tant que *bruit indésirable* par exemple ? Comment les connexions sont-elles établies entre les différentes *données entrantes (inputs)* photographiques ? Quelle est la place de l'apprentissage automatique dans cette équation aujourd'hui ? De plus en plus d'éléments d'apprentissage automatique entrent en compte dans cette forme de reconstruction spatiale. Et quel genre de relations politiques peuvent être établies à partir de la condition multi-perspectiviste de cette imagerie ? Autant d'éléments que j'interroge dans ma pratique et mes écrits.

S. Z. : Selon vous, la *photographie spatiale* est capable de contrer une « perspective messianique¹⁸¹¹ » (*messianic perspective*), un terme qui n'est pas sans rappeler ce que Donna Haraway appelle le « truc divin¹⁸¹² » (*god trick*) : un regard masculin de domination, voyant tout depuis nulle part. Si votre emploi de la *photographie spatiale* ne reproduit pas ce mode de vision dans son processus, ne pensez-vous pas que certaines caractéristiques du « truc divin » ou de la « perspective messianique » sont néanmoins présentes dans les images computationnelles ainsi produites ? Je pense notamment à cette impression d'unité de l'espace, la sensation de naviguer entre chacun des points et de pouvoir les observer depuis nulle part.

A. C. : Le nuage de points est une forme évidente de photographie spatiale. Dans la façon dont il est majoritairement employé, il s'agit d'une nouvelle itération supérieure ou d'une totalisation de ce point de vue divin, il ne s'agit plus d'une représentation délimitée par des bords, il reconstruit littéralement l'espace dans son ensemble : le souterrain et l'aérien en une seule image. C'est vraiment cette idée borgésienne d'une image à l'échelle du monde réalisée en 3D à partir d'un faible nombre de sources, et c'est de plus en plus le projet. Ce mode de vision s'inscrit dans la même généalogie que la cartographie : une idée coloniale et impériale de tout voir et de tout contrôler. Je ne pense pas que la technologie soit intrinsèquement ceci ou cela, mais il y a effectivement cette même généalogie, cette combinaison d'images et de relevés unifiée en une seule machine. Cependant, le nuage de points a des caractéristiques différentes : tout en étant une image photographique, il fait autre chose. Lorsque nous l'observons à travers une lentille différente ou une contre-perspective, et non plus à travers l'œil de cette personne qui veut tout examiner depuis un point de vue empirique, alors cette technologie peut être mise au service d'une pratique communautaire, cela signifie que les résidents locaux participent et mènent certaines parties de l'investigation. C'est un point de vue qui vient de nulle part, et pourtant il faut se mettre dans l'espace et le naviguer. Ce n'est donc plus exactement *depuis* nulle part. Le nulle part est l'initiateur, dans une certaine mesure, parce qu'il y a de multiples points d'origine, mais cela exige plus de responsabilité et d'engagement de la part du spectateur. Vous ne pouvez pas vraiment être un spectateur passif d'un environnement

¹⁸¹¹ Ariel Caine, « Environs », *op. cit.*

¹⁸¹² Donna Haraway, « Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *op. cit.*, p. 575-599.

tridimensionnel. Dans le cadre du projet *Ground Truth* (2016/-), nous avons produit un espace tridimensionnel afin de montrer différents enregistrements d'un environnement en train d'être effacé. Et la numérisation tridimensionnelle de cet environnement dans le désert du Néguev était une forme de préservation recherchée par la communauté : celle de leurs cimetières, de leurs emplacements patrimoniaux et de l'architecture de leur village voué à disparaître dans quelques années. Cet espace 3D est un lieu dans lequel nous plaçons des images, des témoignages et du son. C'est une forme d'espace en tant que paysage mémoriel qu'une communauté a produit *pour* elle-même, *avec* nous, afin de préserver un ensemble de relations auxquelles, sur le terrain, ils ne parviennent pas à s'accrocher. Et bien entendu, c'est un très mauvais substitut, je dois l'avouer. En ce qui concerne les aspects visuels ou esthétiques du nuage de points, outre la façon dont il est produit, en termes d'affichage et d'expérience, il s'agit d'un environnement spécifiquement mis en réseau, grâce auquel nous pouvons comprendre à la fois les conditions d'un événement, d'autres formes d'histoires, d'autres formes de relations qu'une image plane ne permet pas d'établir, et c'est ce processus de navigation participative engagée qui est requis de la part du spectateur. Tout ceci entre en considération. Notre manière de raconter, même en revenant à la forme passive de la vidéo, nous permet, à moi mais aussi à FA, d'expérimenter différentes formes de réalisation de films, par exemple en nous déplaçant sans coupes à l'intérieur d'un espace.

Dans mon projet à Jérusalem, qui se déroule dans la ville de Silwan, site archéologique de la cité de David, il y a un espace de colonisation à plusieurs niveaux : un village palestinien en surface qui est assez rapidement submergé par les colons, et un espace souterrain saisi par l'agence archéologique d'Israël, au nom de la science, mais également promu, porté et géré par des organisations de colons qui creusent sous les maisons des Palestiniens. Bien qu'il y ait beaucoup d'images de ce lieu, aucune n'établit de lien entre l'excavation de tunnels souterrains et les dommages causés à la surface par cette action. Cette relation n'est pas reconnue. Là où la vision par le biais de la perspective ne permet pas vraiment de voir simultanément au-dessus et au-dessous du sol, cette incapacité à voir les deux niveaux permet une forme de négation directe et manipulatrice de toute relation entre ces deux espaces. Mes tentatives ici correspondent à ce que l'État ferait habituellement, c'est-à-dire montrer le site dans son ensemble. J'ai pris les devants et tracé ces lignes entre un tunnel souterrain et ce qui se trouve directement au-dessus → Fig 227. C'est un étrange renversement des rôles car nous ne montrons pas seulement le site dans son ensemble, mais aussi différents aspects du site, il y a des endroits que nous décidons de montrer ou non. Le fait de montrer également l'espace négatif est une autre chose qui m'intéresse en tant que praticien. En ce sens, en cartographiant ce qui pourrait être accessible, en montrant quels espaces sont atteignables par le mouvement, nous pouvons aussi montrer quels espaces ne le sont pas, car il y a un vide dans l'image. Ceci n'arrive que dans ce type d'imagerie, il y a des données, et il y a des absences de données. Nous avons ces îlots d'informations qui flottent, et cet espace négatif ou vide qui pourrait être chargé de sens. Je pense qu'en tant que lieu de signification, à la fois visuellement, esthétiquement et conceptuellement, il est intéressant et important pour moi de comprendre la politique de la vision dans des lieux spécifiques.



↳Figure 227 Ariel Caine, *Top view of sections of the point-cloud constellation of Silwan/City of David, giving the overground and underground views of the site. A high-density cloud section marks the location of the Pool of Siloam*

S. Z. : Dans la vidéo *Environs* (2015) ↳Fig 228-229, vous proposez une réflexion formelle et théorique sur le médium photographique, plus spécifiquement sur son passage d'un plan bidimensionnel à un espace tridimensionnel par l'usage de la technologie du nuage de points. Au début de la séquence, la voix off déclare « *To photograph is to map* » (« Photographier c'est cartographier »). Votre approche présente le sol – celui de Jérusalem, en ce qui concerne cette vidéo – en tant que surface marquée par des strates de violence. Ce palimpseste a besoin d'être lu comme une surface photographique, avec l'aide de la technologie de nuage de points, afin de pouvoir révéler ces traces, les mesurer, les collecter, les analyser. Comment définiriez-vous votre conception du *paysage* ? S'agit-il d'un empilement stratigraphique d'informations en latence, que la *photographie spatiale* permettrait de révéler ?

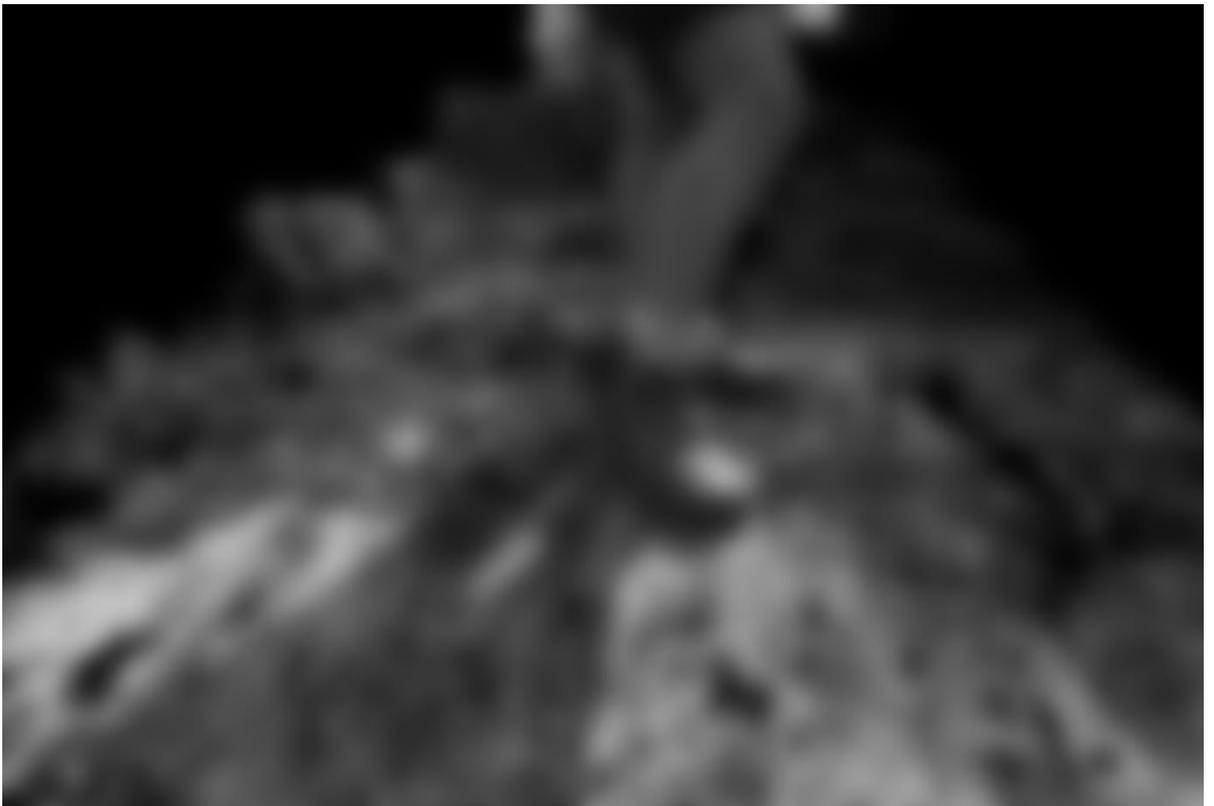
A. C. : La manière dont la photographie m'a été enseignée, très tôt, était en grande partie inscrite dans cette tradition des « Nouveaux Topographes ». D'un côté, il y a Bernd et Hilla Becher en Allemagne, pas vraiment des Nouveaux Topographes, mais aussi Lewis Baltz, Robert Adams, et des personnes qui considèrent la photographie comme un outil de recherche sociale, que je cite d'ailleurs dans cette vidéo. Mais l'acte photographique consiste essentiellement à capturer, à regarder un paysage et à essayer de le traiter comme le ferait un archéologue. Thomas Ruff et toutes ces personnes qui photographient, qui regardent une scène et en regardant un paysage (urbain ou autre) déconstruisent la hiérarchie au sein du cadre photographique, en termes de premier plan, d'arrière-plan, puisqu'il s'agit essentiellement d'une surface plane. Et dans ce cadre, lorsque vous commencez à regarder chaque détail, vous commencez à discerner les différentes couches historiques à l'intérieur d'un bâtiment ou d'une ville, ce qui est une approche assez

nouvelle, cette idée que tout laisse une marque. Lewis Baltz a réalisé ces séries de *rien*¹⁸¹³, des photographies d'étude de terrain. Il regarde essentiellement ces traces de *rien*, presque banales, stupides, mais c'est ce qu'il cherche, c'est ce que fait la photographie. Il enregistre ces traces sans hiérarchie apparente et il les dispose littéralement à plat et nous devons les lire, nous devons prêter attention à chaque détail. De nouveau, il ne s'agit pas de distinguer le premier plan de l'arrière-plan, ce qui est important de ce qui ne l'est pas. Tout est aussi important. Je viens de ce genre de tradition. Et l'idée était qu'en utilisant la photographie, on peut regarder l'histoire et la politique, c'est en outre ce qui m'a attiré vers FA, cette hypothèse que la politique façonne l'espace, et que la façon dont nous faisons l'expérience de l'espace passe par les media, par la photographie. Cette photographie influence notre imagination et notre imagerie, et nous utilisons en retour cette imagerie pour diriger notre conception de l'espace. Encore une fois, ces relations peuvent être lues à l'intérieur même de l'image. Et la pratique photographique spatiale prolonge cette idée, nous pourrions dire qu'elle fait un pas de plus vers deux directions. D'une part, elle devient davantage un outil de cartographie parce qu'elle fusionne arpentage et imagerie optique et qu'elle nous donne concrètement des informations de mesure. Il ne s'agit donc pas seulement de montrer des relations et de nous faire une représentation de l'espace, c'est aussi un modèle opérationnel de cet espace. Mais elle se montre dans son propre volume, et comme il n'y a pas de cadre, il est possible d'accumuler des volumes et de créer des environnements allant plus profondément sous le sol, dans les airs et sur les périphéries. Et il s'agit bien d'une pratique *archéologique*, à la fois dans la compréhension des différentes couches et leur réexamen, mais aussi une archéologie des media qui les ont construites, qui laissent une marque dans l'image. Ce sont donc, d'une certaine manière, deux formes d'archéologie qui fusionnent en une seule. Pour moi, cette combinaison est ancrée dans le medium. Un téléphone portable enregistre l'image d'un bâtiment dans un format différent de celui d'une caméra 8x10 ; optiquement parlant, il fait des opérations différentes et il corrige, manipule, étire ou détaille l'image d'une manière différente. Il génère des artefacts, et les algorithmes font de même. Les algorithmes qui reconstituent l'espace en photogrammétrie ou ceux embarqués dans la technologie *lidar* (télé-détection par laser) laissent à nouveau leur propre empreinte. C'est donc une archéologie des media et une archéologie de l'espace, tout autant qu'une archéologie matérielle, et de plus c'est une archéologie culturelle car certaines traces ont en outre une dimension culturelle. Cet ensemble complexe tient à l'intérieur de cet *amalgame optique*, et évidemment, je suis fasciné par cela. Mais la question est de savoir comment le mobiliser. Parce que jusqu'à présent, c'est une posture distanciée d'artiste ou de chercheur, mais comment peut-on prendre tout cela en considération tout en intégrant le fait de laisser également notre propre marque, de faire partie de ce processus ?

¹⁸¹³ Ariel Caine fait ici référence à deux séries photographiques de Lewis Baltz : *The Prototype Works* (1967-1976) et *The Tract Houses* (1969-1971).



↳Figure 228 Ariel Caine, *Environs: Bibal Hill*. Still image from *Environs*, 2015



↳Figure 229 Ariel Caine, *Environs: A photogrammetric reconstruction from stereoscopic view of a young woman named Davora Rushkin*, 2015

S. Z. : Qu'en est-il alors des angles morts produits par la transposition d'une surface bidimensionnelle vers un nuage tridimensionnel ?

A. C. : Tout d'abord, il y a deux choses que l'on voit immédiatement dans un tel processus. La première est une espèce d'ombre blanche, des endroits que la caméra n'a pas vus, qui ont été obstrués par quelque chose, une personne, un mur... Ces endroits s'ouvrent lorsque nous regardons la scène d'un point de vue différent dans la reconstruction spatiale. Et la deuxième chose est l'anamorphose, tout s'aligne quand nous nous plaçons dans une certaine perspective et tout se déforme quand nous nous éloignons de la perspective de la caméra. Une des premières réponses à cela, et je l'évoque dans ce film, est le fait qu'en tant que photographe, nous parlons constamment de point de vue, d'aplanissement, etc., c'en est presque banal. Une fois que nous avons effectué la reconstruction spatiale, ce qui ressort en premier lieu, c'est ce processus de compression de l'espace qui se produit en photographie. En le décompressant, nous voyons soudain tous les morceaux de l'espace que l'appareil photo a rejeté : ce qui a été perdu dans le processus, comprimé, ignoré ou simplement pas vu, comme les points d'aveuglement dans le système de l'appareil photo. Le mécanisme de compression spatiale produit par l'acte photographique est rendu visible. De façon très claire, voire poétique, on peut dire que la violence de ce processus apparaît. Nous pouvons voir comment l'espace a été comprimé et quand nous le déplaçons, nous voyons combien il a perdu. Ce que nous pouvons également observer quand nous commençons à faire de la photogrammétrie, c'est le processus de reconstruction inhérent au programme informatique, une reconstruction caméra par caméra. Nous voyons littéralement l'espace reconstitué, l'espace du nuage de points, au fur et à mesure que chaque caméra est ajoutée. Et les vides se remplissent en parallèle à ce processus de reconstruction. En faisant de la photogrammétrie, nous réalisons le potentiel lié au remplissage de ces vides, la forme de contrôle qu'implique le choix de combler ces espaces, de les laisser vides ou de leur conférer plus ou moins de densité. Il ne s'agit pas d'une question de résolution, mais de densité de l'information. Et ce contrôle dont nous disposons, sur la densité et l'opacité de la vision, sur ces vides, est assez important en tant que mode de révélation ou de non-révélation. Le nuage de points est en quelque sorte une carte de notre mouvement, de l'intensité de notre regard dans un espace. Ainsi, si nous nous déplaçons et que nous regardons attentivement quelque chose sous différents angles, cet objet sera représenté clairement. Si nous effleurons quelque chose, ou si nous ne le regardons pas du tout, il ne sera pas visible. Le résultat est un peu comme une carte montrant ce que quelqu'un a regardé et ce qui n'a pas été regardé. Il ne s'agit d'ailleurs pas nécessairement d'un point de vue unique, mais de celui d'une communauté par exemple. Cela peut être considéré comme une lecture politique, mais aussi culturelle. Certains emploient cette technique pour la reconstruction de monuments ou de villes. Ces reconstructions se font à partir d'images accessibles, des images de touristes par exemple. Nous pouvons donc vraiment voir ce que tout le monde regarde, comment une majorité photographie sous le même angle et nous rendre compte que certains endroits ne sont tout simplement pas photographiés. Cela en dit long sur les relations entre observateur et observé, et les matérialise d'une certaine manière, ce qui permet de nourrir les débats actuels sur les régimes scopiques et la socialisation de la vision, sur comment l'architecture dicte des attitudes, comment elle est photographiée. Ces conditions socialisées se manifestent dans la forme que prend la photographie et

dans celle du nuage de points. Il y a quelque chose dans cette relation qui, encore une fois, est fascinant.

S. Z. : Pour l'artiste Hito Steyerl, le calcul d'une image tridimensionnelle à partir d'un plan bidimensionnel est problématique : « les informations manquantes se voient assigner un volume ou un corps¹⁸¹⁴ », « l'ombre et les angles morts ne sont pas hors cadre, masqués ou coupés comme ils pourraient l'être dans un plan 2D, mais traités en tant que partie égale des informations¹⁸¹⁵ ». Comment composer avec cette idée de *donner corps aux angles morts* dans le cadre d'un travail de l'image computationnelle aussi précis ?

A. C. : C'est l'une des rares personnes ayant écrit très tôt sur cette condition problématique du passage d'une surface bidimensionnelle à une image tridimensionnelle. Hito Steyerl a écrit de très beaux articles sur ce sujet. Comme vous le dites, ses analyses rendent tangibles de tels processus. Et je suis tout à fait d'accord, ce processus encadre les espaces négatifs et par ce cadrage leur donne un statut égal, ou un statut qui n'existe pas ailleurs. Là où nous pourrions prolonger cette réflexion, c'est par la question des limites du cadre. Il existe une autre forme de vide ou de dissolution de l'image lorsqu'elle atteint ses extrémités, qui sont d'ailleurs temporaires car le nuage de points peut être potentiellement élargi et ces bordures renseignées. Il y a là quelque chose à articuler davantage. Outre l'espace, les vides ou les données, il y a le *bruit (noise)*. C'est un autre type d'espace intermédiaire, car le bruit peut être un manque d'information, une lacune dans la saisie, ou encore des éléments rejetés parce que l'algorithme ne parvient pas à les résoudre correctement, il abandonne donc tout simplement et ne leur attribue pas de données. Il y a des espaces qui ne sont pas remplis ou qui sont mal remplis, et ces espaces vides sont également une indication de l'endroit où le logiciel (ou les algorithmes) essaie d'éliminer des informations jugées sans importance. Dans un sens industriel, pour revenir à la question de la vision impériale, le vide est la partie dont une entreprise souhaite se débarrasser. L'objectif est bien sûr de toujours combler le vide, d'obtenir une image continue, lisse et hyper-détaillée. Le seul vide reconnu par l'industrie est le cercle formé par le scanner lui-même, c'est le seul vide que les entreprises veulent voir d'une certaine manière. À part cela, tout, dans l'idéal, devrait être rempli. Ce qui nous donne donc un logiciel qui tente soit de deviner les espaces manquants, soit de les combler de différentes manières. C'est la trajectoire empruntée par l'industrie et la direction que prend le développement de la computation. Nous pouvons vraiment observer des différences entre les logiciels, et cela va devenir un peu technique, mais chaque logiciel, grand public ou professionnel, a ses propres façons de traiter ces questions. Si nous prenons le même ensemble de données ou le même ensemble d'images et que nous le passons dans différents logiciels, nous obtiendrons des nuages de points complètement différents. Chaque entreprise tente de répondre à cette question : comment résoudre le problème d'un espace unique à partir de multiples photographies et où mettre l'accent ? Ainsi, le but ultime de certaines entreprises, tel Reality Capture, est de créer un beau nuage de points propre. Elles essaient de ne permettre aucun type d'imagerie désordonnée, et défendent cette conception car elles se spécialisent dans les domaines de la préservation et de l'aménagement

¹⁸¹⁴ Hito Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, op. cit., p. 197.

¹⁸¹⁵ *Ibid.*

du paysage, de l'architecture, de l'archéologie, de l'ingénierie, etc. Ma démarche en matière de photographie stéréoscopique ou de photogrammétrie ne pourrait pas se faire avec les outils développés par ces entreprises. À mon avis, ce type d'entreprise ne veut pas se permettre, ou ne souhaite pas s'exposer en produisant une image défectueuse. Néanmoins, d'autres logiciels tolèrent ce type de désordre et vous permettent de bricoler à partir d'un ensemble d'imagerie pauvre. C'est par exemple le cas de Agisoft Metashape, une autre grande entreprise. Leurs nuages de points sont beaucoup plus désordonnés. Ils ne sont pas aussi raffinés et propres, et ils vous donnent aussi plus de flexibilité en termes de piratage, d'une certaine manière. Mais cet espace de liberté est en train de se refermer. Ce vide dans l'imagerie, cette capacité à étudier le bruit se cloisonne lentement car les choses sont standardisées et une grande partie des calculs computationnels s'effectue dans le *cloud*, par exemple. Aujourd'hui, les logiciels professionnels essaient de créer une condition dans laquelle, autant que possible, ils résolvent ou devinent en faisant appel à de l'apprentissage automatique. Le vide constitue une sorte de moment marquant d'agentivité au sein de cette histoire technique qui, en soi, se dirige vers la clôture de ce vide.

S. Z. : Pour conclure notre discussion, puis-je vous demander sur quoi vous travaillez actuellement ?

A. C. : Malheureusement, je ne peux pas discuter en détail du projet que j'effectue actuellement au sein de FA. À un autre niveau, la principale trajectoire que j'envisage pour le moment est celle dont nous venons de parler, en termes de combinaison, d'une part, entre des pratiques communautaires impliquant des techniques de faible niveau technologique ou "*do-it-yourself*", et d'autre part, cette trajectoire croissante de l'apprentissage automatique et de la vision computationnelle. J'essaie donc de comprendre la deuxième phase de la photographie spatiale car jusqu'à présent, même dans un niveau technologique élevé, il s'agissait d'algorithmes de base résolvant des questions trigonométriques. La phase suivante, ou la phase actuelle qui est en train de se mettre en place, est beaucoup plus axée sur l'apprentissage automatique et la compréhension sémantique de la vision par ordinateur, la reconnaissance d'objets, etc. Et elle commence vraiment à fusionner le processus photographique avec cette vision computationnelle et synthétique, qui possède évidemment ses propres singularités mais également des aspects dangereux. Cette condition photographique s'intègre pleinement, ou beaucoup plus, dans ce que Harun Farocki nommait « image opératoire » (*operative image* ou *operationnal image*). Ainsi, l'idée que les images sont produites *par* des machines et *pour* d'autres machines, afin d'être lues et comprises, doit être interrogé dans son rapport spécifique à l'imagerie tridimensionnelle. Et il y a une chorégraphie entrelacée entre l'humain, la machine, l'État et la communauté. Nous avons donc cet enchevêtrement de visions humaines et machiniques, d'acteurs civiques et étatiques qui entrent en scène différemment, ce que j'essaie d'explorer plus en profondeur.

Index des noms

A

Abraham, Nicolas, 303, 384, 390, 391
Achour, Boris, 429
Anadol, Refik, 209, 210, 212
Antonioni, Michelangelo, 144, 451
Artist, American, 54, 55, 57, 58
Atken, Memo, 201, 204, 205, 206, 210, 212, 220
Azoulay, Aïsha Ariella, 414, 415, 416, 425, 426, 437, 459
Azuma, Hiroki, 346

B

Bachelard, Gaston, 36
Bailly, Jean-Christophe, 21, 28, 29, 30, 85, 136, 325, 405, 410
Bal, Mieke, 381, 382, 458
Ballard, James Graham, 291, 292, 293, 294, 295, 478
Barande, Henri, 346
Barthes, Roland, 75, 136, 229, 252, 407, 408, 409, 410, 411, 413
Baudrillard, Jean, 18, 111
Bazin, André, 18, 409
Beauquesne, Jimmy, 446
Belhaj Kacem, Medhi, 310, 345
Belting, Hans, 17, 19, 23, 70, 87, 168, 304, 405
Benjamin, Walter, 115, 117, 118, 119, 120, 134, 157, 172, 188, 189, 219, 229, 249, 458
Bennett, Tony, 27
Bertrand, George, 480
Boehm, Gottfried, 19, 132
Boerdam, Elki, 97, 195
Boidy, Maxime, 16, 22, 27, 77, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 131, 158, 159, 179, 307, 321
Bolter, Jay David, 104, 278
Bossé, Laurence, 310, 312, 327, 355, 356
Bourriaud, Nicolas, 85, 95, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 310, 312, 314, 327, 334, 346, 355, 356
Brecht, Bertolt, 200
Breton, André, 20
Brout, Émilie, 97, 446, 449
Brunet, Thibault, 80, 131, 132, 164, 460
Buchloh, Benjamin, 189
Bulloch, Angela, 96, 310, 334

Burden, Christopher Lee, 108, 109
Butler, Judith, 284, 383

C

Caine, Ariel, 451, 456, 457, 459, 460, 463, 514, 527, 530
Cardon, Dominique, 204
Carson, Rachel, 479
Casper, 386, 389
Castañeda, Claudia, 320
Cetina, Karin Knorr, 187
Chabert, Garance, 189, 190, 191, 195, 279
Chatonsky, Gregory, 95, 204, 205, 218, 275, 278, 279, 280
Chéroux, Clément, 79, 135, 178, 249, 250, 251, 252, 256, 274, 307, 417, 429
Citton, Yves, 24, 25, 69, 88, 89, 104, 110, 113, 135, 164, 174, 211, 219, 240, 241, 278, 288, 289, 290, 291, 300, 353
Coccia, Emanuele, 218
Comolli, Jean-Louis, 21, 112, 157
Constantin, Guillaume, 446
Cottet, Marylise, 480
Crary, Jonathan, 27, 134, 135, 151, 179, 219, 305
Crawford, Kate, 199, 214
Cunard, Hope, 293, 413
Curlet, François, 96, 310, 334, 345, 357, 359

D

Daney, Serge, 27
Davis, Colin, 96, 310, 390, 391
Dawkins, Richard, 316
Debord, Guy, 18, 81, 229, 237, 242
Degoutin, Stéphane, 441, 442, 443, 469
Dekoninck, Ralph, 371
del Pilar Blanco, María, 166, 381, 382, 383, 384, 386
Delbard, Nathalie, 6, 47
Derrida, Jacques, 19, 69, 85, 379, 384, 390, 391, 396, 405, 408, 416, 417, 425, 436, 437, 463
Descola, Philippe, 68, 70, 85, 257, 286, 287, 288, 300
Didi-Huberman, Georges, 21, 69, 85, 135, 185, 186, 187, 188, 189, 197, 216, 229, 230, 231, 380, 385, 405, 416, 462, 479, 480

Dondero, Maria Giulia, 182, 185
Durafour, Jean-Michel, 326

F

Farocki, Harun, 156, 228, 230, 479, 534
Fleury, Lili, 96, 310, 334, 345
Flusser, Vilém, 37, 134, 137, 138, 139, 140,
142, 143, 156, 199, 209, 221, 222, 257
Fontcuberta, Joan, 156, 247, 248, 249,
250, 252, 256, 257, 259, 274
Foster, Hal, 49, 76, 133, 208, 211, 241
Foucault, Michel, 229, 252, 426, 525
Fox, Terry, 429

G

Gander, Ryan, 97, 191, 198
Garrod, Alban, 477
Gell, Alfred, 285, 286, 287, 288, 289, 291,
297, 300
Gibson, James J., 206, 218
Gibson, James Jerome, 206, 218
Gillick, Liam, 96, 237, 310, 334
Ginzburg, Carlo, 426
Godard, Jean-Luc, 18, 20, 21, 228
Gonzales-Foerster, Dominique, 96, 310
Goodman, Nelson, 312, 327
Gourault, Nicolas, 451, 525
Gourdain, Sylvaine, 22, 87, 307, 308
Greenberg, Clement, 207
Groys, Boris, 204, 206
Grusin, Richard, 104, 278
Guibert, Hervé, 411, 413
Guilbard, Anne-Cécile, 260, 411, 413
Gunthert, André, 37, 38, 115, 135, 156,
248, 249, 260, 262, 267, 306, 408

H

Hacker, Dieter, 169
Hadjithomas, Joana, 39, 40, 44, 47, 49,
54, 58, 109
Hamon, Philippe, 28
Haraway, Donna Jeanne, 14, 72, 78, 463,
527
Henning, Michelle, 158, 159, 203
Hensel, Thomas, 180, 181, 187
Hersant, Yves, 384, 385
Hochman, Nadav, 182, 185, 188, 425
Horkheimer, Max, 479
Horvitz, David, 97, 174, 427, 429, 432,
435, 437, 440, 441, 442, 449
Hui, Yuk, 68, 140, 142, 353
Huyghe, Pierre, 12, 13, 68, 69, 95, 149,
199, 216, 218, 244, 309, 310, 312, 314,

316, 317, 320, 321, 322, 325, 326, 327,
334, 345, 346, 347, 348, 349, 350,
351, 355, 356, 363, 364, 365, 370, 391,
413, 441, 491, 496, 499, 504

J

Jaar, Alfredo, 49, 58, 109
Jäger, Gottfried, 205, 220, 221
Jammot, Marie-Pierre, 357, 359
Joreig, Khalil, 39, 40, 44, 47, 49, 97
Joselit, David, 320
Joseph, Pierre, 114, 116, 237, 345

K

Kamitani, Yukiyasu, 216
Kessels, Erik, 95, 97, 162, 165, 167, 169,
172, 197, 249
Khedher, Adel, 462, 463
Koestler, Arthur, 391
Krauss, Rosalind, 85, 133, 234, 236, 281,
407

L

Lagrange, Pierre, 326, 327
Lanier, Jaron, 327
Latour, Bruno, 21, 68, 88, 89, 168, 284,
353, 370, 406, 511
Lavigne, Emma, 309, 347, 364, 365
Le Loyer, Pierre, 386
Lee, Ann, 96, 98, 152, 308, 309, 312, 313,
314, 316, 317, 320, 321, 322, 325, 326,
332, 333, 334, 345, 347, 348, 349,
351, 354, 355, 356, 357, 359, 363,
364, 365, 369, 370, 372, 373, 392,
396, 399, 400, 413, 441, 488, 489,
490, 492, 493, 494, 495, 496, 497,
498, 499, 500, 501, 502, 503, 504,
506, 511
Leja, Michel, 157, 203
Letourneux, Matthieu, 342
Leutrat, Jean-Louis, 386
Lopez, Fanny, 157, 162, 171
Lucas, George, 307, 479

M

Maffesoli, Michel, 401, 458, 506
Manoff, Marlene, 157
Manovich, Lev, 68, 180, 181, 182, 185, 187,
188, 198, 236, 425
Marion, Maxime, 97, 250, 263, 446, 449
Marx, Karl, 69, 211, 384, 405, 425, 463
Mattes, Eva, 97

Mattes, Franco, 97, 171, 178
McLuhan, Herbert Marshall, 24, 111, 112,
164
McMullen, Ken, 379
Melville, Robert, 293, 294, 413
Michaud, Philippe-Alain, 104, 185, 186,
188
Milner, Max, 479
Mir, Aleksandra, 397, 399, 506, 507, 508
Mirzoeff, Nicholas, 56, 69, 76, 77, 86, 131,
308
Mitchell, William John Thomas, 15, 16, 17,
18, 19, 22, 23, 24, 25, 78, 80, 81, 82,
83, 84, 113, 131, 132, 133, 134, 158,
159, 164, 207, 208, 211, 214, 219, 246,
247, 248, 253, 272, 307, 347, 354,
355, 401, 444, 506
Mole, Aurélien, 189, 190, 191, 195, 279
Mondzain, Marie-José, 18, 20, 21, 26, 39,
85, 282, 405, 443
Morton, Timothy, 69, 164, 351, 352, 353
Mulvey, Laura, 321, 413

N

Nancy, Jean-Luc, 17, 29, 85, 254
Noirot, Julie, 39, 44, 45, 47, 49, 58, 67
Notz, Adrian, 187, 197

O

Obrist, Hans Ulrich, 112, 113, 149, 309,
310, 312, 316, 327, 334, 346, 349, 355,
356, 364, 369, 370
Oppenheim, Dennis, 429

P

Paglen, Trevor, 199, 214, 220
Paquet, Suzanne, 162, 164, 168, 429
Parreno, Philippe, 68, 69, 95, 96, 98, 103,
104, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 119,
131, 237, 305, 309, 310, 312, 314, 316,
317, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 333,
334, 342, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 351, 354, 355, 359, 363, 364,
365, 370, 389, 391, 392, 396, 397,
398, 399, 400, 401, 402, 413, 435, 441,
446, 449, 491, 496, 499, 504, 505,
507, 509, 510, 511, 512, 513
Pasek, Adam, 385
Pasquinelli, Matteo, 211, 212
Peeren, Esther, 166, 381, 382, 383, 384,
386
Peirce, Charles Sanders, 27, 407
Philipps, Richard, 334

Philizot, Vivien, 119
Piron, Sylvain, 384, 385
Pollen, Annabella, 159, 162, 201
Prince, Richard, 97, 259, 260, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 269, 296, 413
Ptak, Laurel, 441

Q

Quéheillard, Simon, 63
Quimby, Barbara, 293

R

Rademaeker, Charles, 293, 295
Rancière, Jacques, 13, 22, 69, 70, 85, 87,
143, 159, 164, 178, 209, 234, 242, 243,
246, 289, 325, 355, 450
Ratajkowski, Emily, 266, 267, 269, 271,
296, 357, 413
Reinhardt, Ad, 189, 207, 210
Renard, Maurice, 477
Revel, Jacques, 426
Reverdy, Pierre, 20, 21
Reynolds, Teri, 293, 381
Richter, Gerhard, 97, 116, 189
Ridler, Anna, 213, 276
Roger, Alain, 480
Rongier, Sébastien, 385
Roth, Evan, 16, 22, 95, 158, 159, 160, 165,
167, 169, 172, 175, 188, 197, 207, 307,
321
Ryle, Gilbert, 391

S

Saucier, Luc, 348
Scanlan, Joe, 96, 310, 326, 334, 346
Schröter, Jens, 135, 526
Sconce, Jeffrey, 166, 167, 383
Sehgal, Tino, 98, 359, 363, 364, 413, 488,
489, 490, 491, 492, 493, 495, 496,
497, 498, 499, 501, 502, 504
Sellem, Rachel, 97, 195
Seyfarth, Ludwig, 188, 189
Shaw, Bob, 477, 479
Shirow, Masamune, 313, 391
Sierek, Karl, 181
Simondon, Gilbert, 18, 140, 142, 405
Snyder, Joel, 408, 409
Sontag, Susan, 18, 19, 79
Sparber, Izzy, 378
Spielberg, Steven, 307, 327
Steinberg, Marc, 342, 346
Steyerl, Hito, 37, 135, 147, 148, 149, 199,
209, 460, 533

Stiegler, Bernard, 19, 22, 23, 135, 168
Stillpass, Zoe, 96, 98, 103, 109, 110, 113,
365, 392, 396, 397, 398, 399, 400,
401, 402, 413, 505, 506, 511
Sturtevant, Elaine, 119, 120, 124, 126, 230
Suvilay, Bounthavy, 342, 346, 348
Szendy, Peter, 18, 37, 38, 71, 135, 157,
159, 162, 168, 203, 206, 249, 253, 352,
478
Sztulman, Paul, 219

T

Tanni, Valentina, 429
Thorn, Rachel, 332
Tiravanija, Rirkrit, 96, 237, 310, 334, 345,
397
Tork, Maria, 384

U

Umbrico, Penelope, 97, 201, 249, 276

V

Vélez, Pedro, 317, 322, 349, 355, 370
von Uexküll, Jakob, 24, 218, 354

W

Wagon, Gwenola, 441, 442, 443
Warburg, Aby, 21, 69, 180, 181, 185, 186,
187, 188, 189, 191, 197, 230, 303, 385,
405, 416
Warren-Crow, Heather, 69, 309, 313, 314,
316, 317, 318, 320, 321, 325, 326, 333,
334, 347, 356, 363, 370, 371
Watier, Eric, 280, 281, 282
Weinstock, Jeffrey Andrew, 381
Weizman, Eyal, 451, 457, 514, 516, 517,
518
Wenders, Wim, 143
Wiesengrund-Adorno, Theodor, 383, 479
Wittgenstein, Ludwig, 15, 19
Wolff, Rachel M., 309, 317, 320, 321, 325,
347, 349, 356
Worms, Frédéric, 413, 414
Wurm, Erwin, 429

Y

Yap, Chin-chin, 309, 349
Young, Carey, 429

Z

Zabunyan, Dork, 219, 413

Bibliographie

Ouvrages théoriques

- ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, (1978), 1987.
- ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Paris, Éditions Gallimard, (titre original : *Dialektik der Aufklärung*, 1944), 1974, trad. de l'allemand par É. Kaufholz.
- AKRICH Madeleine, CALLON Michel, LATOUR Bruno, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Les Presses des mines, 2006.
- ALBERTINI Dominique, DOUCET David, *La Fachosphère : Comment l'extrême droite remporte la bataille d'Internet*, Paris, Flammarion, coll. « Documents et essais », 2016.
- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », (1996), 2015.
- APRAXINE Pierre, CANGUILHEM Denis, CHEROUX Clément, FISCHER Andreas, SCHMIT Sophie, *Le troisième œil : La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.
- AUBART François, *L'Attitude de la Pictures Generation : Excès, passion et manipulation*, Dijon, Les presses du réel, 2023.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, (1962), 1970, trad. de l'anglais par L. Gilles.
- AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Londres / New York, Verso Books, 2019.
- AZUMA Hiroki, *Otaku: Japan's Database Animals*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, (2001), 2009, trad. du japonais par J. E. Abel et S. Konop.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Éditions José Corti, (1943), 1990.
- BAILLY Jean-Christophe, *L'imagement*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020.
- BANHAM Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, MIT Press, 1980.
- BARAD Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.
- BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile / Gallimard / Seuil, 1980.
- BARTHOLEYNS Gil (dir.), DIERKENS Alain (dir.), GOLSENNE Thomas (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 2009.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, MENARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1996.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », (2001), 2004, trad. de l'allemand par J. Torrent.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, (titre original : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dernière version de 1939), 2014, trad. de l'allemand par L. Duvoy.
- BENJAMIN Walter, *Paris : Capitale du XIX^e siècle : Le livre des Passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », (1927-1940), 1989, trad. de l'allemand par J. Lacoste.

BERGER John, *et al.*, *Voir le voir*, Paris, Éditions B42, (titre original : *Ways of Seeing*, 1972), 2014, trad. de l'anglais (britannique) par M. Triomphe. À partir d'une série d'émissions de télévision de la BBC réalisées et produites par Michael Dibb avec la collaboration de John Berger.

BERQUE Augustin, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2014.

BERQUE Augustin, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin / Reclus, 1990.

BLUMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main : Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

BOIDY Maxime, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

BOLLIER David, *Silent Theft: The Private Plunder of our Common Wealth*, New York, Routledge, 2003.

BOLTER Jay David, GRUSIN Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Librairie Droz, 1972.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction : La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2004.

BRACHET Auguste, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, J. Hetzel, 1875.

BRATTON Benjamin H., *The Stack: On Software and Sovereignty*, Cambridge, MIT Press, 2015.

BREA Jose Luis, *La Era Postmedia : Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

BREDEKAMP Horst, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, Boston, Walter de Gruyter, (titre original : *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, 2010) 2018, traduit, édité et adapté de l'allemand par E. Clegg.

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image : Conférence Adorno, Francfort 2007*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Politique et sociétés », (titre original : *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, 2010), 2015, trad. de l'allemand par F. Joly et Y. Sintomer.

BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, (1924), 1972.

BRYSON Norman (dir.), HOLLY Micheal Ann (dir.), MOXEY Keith (dir.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994.

BUCCI-GLUCKSMANN Christine, *Histoire florale de la peinture : Hommage à Steve Dawson*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2002.

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

BUTLER Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres / New York, Verso, 2006.

CALLON Michel (dir.), LAW John (dir.), RIP Arie (dir.), *Mapping the Dynamics of Science and Technology: Sociology of Science in the Real World*, Londres, Palgrave Macmillan, 1986.

CARDON Dominique, *À quoi rêvent les algorithmes : Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

CARDON Dominique, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019.

- CARSON Rachel, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin 1962.
- CASSIRER Ernst, *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, trad. de l'anglais par N. Massa, (1944), 1975.
- CASTAÑEDA Claudia, *Figurations: Child, Bodies, Worlds*, Durham, Duke University Press, 2002.
- CHABERT Garance (dir.), MOLE Aurélien (dir.), *Les Artistes iconographes*, Dijon, Les presses du réel, 2018.
- CHEROUX Clément, *Diplopie : L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour, 2009.
- CHEROUX Clément, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2013.
- CHISHOLM Roderick Milton, *The Problem of the Criterion*, Milwaukee, Marquette University Press, 1973.
- CHKLOVSKI Victor, *L'Art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, (1917), 2008, trad. du russe par R. Gayraud.
- CITTON Yves (dir.), *L'économie de l'attention : Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, Éditions La Découverte, 2014.
- CITTON Yves, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- COCCIA Emanuele, *La vie des plantes : Une métaphysique du mélange*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2016.
- COCCIA Emanuele, *La Vie sensible*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2010, trad. de l'italien par M. Rueff.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, France, Éditions Verdier, 2004.
- CORBIN Henry, *Corps spirituel et terre céleste : De l'Iran mazdéen à l'Iran sh'ïte*, Paris, Buchet Chastel, (1979), 2005.
- CORRIS Michael, GERE Charlie, *Non-relational Aesthetics*, coll. « Transmission, the rules of engagement », vol. 13, Londres, Artwords Press, 2008.
- CRARY Jonathan, *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, Éditions La Découverte, (titre original : *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, 2013), 2016, trad. de l'anglais (américain) par G. Chamayou.
- CRARY Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, The MIT Press, 1999.
- CRARY Jonathan, *Techniques de l'observateur : Vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, (1990), 2016, trad. de l'anglais (américain) par F. Maurin.
- CUBITT Sean, *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*, Durham, Duke University Press, 2017.
- DARDOT Pierre, LAVAL Christian, *Commun : Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2004.
- DAUTHENDEY Max, *Der Geist meines Vaters*, Munich, Langen, (1912), 1925.
- DEGAETANO Gloria, GROSSMAN Dave, *Stop Teaching Our Kids to Kill: A Call to Action Against TV, Movie and Video Game Violence*, New York, Crown Publishers, 1999.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma I : L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma II : L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique »,

1985.

DEMOS T. J., *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*, Durham, Duke University Press, 2013.

DERRIDA Jacques, STIEGLER Bernard, *Échographies de la télévision : Entretiens filmés*, Paris, Galilée / INA, 1996.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1997.

DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA Éditions, coll. « Collège iconique », 2014.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally, Albert Sechehaye, et al., (3^e éd.) Paris, Payot, (1916), 1931.

DESCOLA Philippe, *Les Formes du visible*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », (titre original : *Art as experience*, 1934), 2016, trad. de l'anglais par J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica, G. Tiberghien.

DEWEY John, *Logique : la théorie de l'enquête*, Paris, Presses Universitaires de France, (1938), 2006, trad. de l'anglais (américain) par G. Deledalle.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image-survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi : L'œil de l'Histoire*, t. 2, Paris, Éditions de Minuit, 2010.

DRYANSKI Larisa (dir.), SOMAINI Antonio (dir.), VENTURI Riccardo (dir.), « Introduction », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, Dijon, Les presses du réel, 2022.

DUBET François, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994.

DURANT Cédric, *Techno-féodalisme : Critique de l'économie numérique*, Paris, Éditions Zones, 2021.

DURKHEIM Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1894), 1967.

ECO Umberto, *Le Signe : Histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Le livre de Poche, coll. « biblio-essais », (1988), 1993.

EKBIA Hamid R., NARDI Bonnie A., *Heteromation, and Other Stories of Computing and Capitalism*, Cambridge, MIT Press, 2017.

FABBRI Véronique, *L'Enfance de la ville : Essai sur Walter Benjamin*, Paris, Hermann, 2013.

FLUSSER Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, (titre d'origine : *Ins Universum der technischen Bilder*, 1985), 2011, trad. de l'allemand par N. A. Ross.

FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Oberhausbergen, Éditions Circé, (titre d'origine : *Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983), 1996, trad. de l'allemand par J. Mouchard.

FOSTER Hal (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Pres, 1988.

FREEDBERG David, *Le Pouvoir des images*, Paris, Éditions Gérard Monfort, (titre original : *The Power of Image: Studies in the History and Theory of Response*, 1989), 1998, trad. de l'anglais (américain) par A. Girod.

GELL Alfred, *L'art et ses agents : Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, (1998), 2009, trad. de l'anglais (américain) par S. Renaut et O. Renaut.

GIBSON James Jerome, *Approches écologiques de la perception visuelle*, Bellevaux, Éditions Dehors, (1979), 2014, trad. de l'anglais (américain) par Olivier Putois.

GINZBURG Carlo, *Rapports de force : Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Éditions du Seuil / Gallimard / EHESS, 2003.

GOMBRICH Ernst Hans, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

GROYS Boris, *In the Flow*, Londres / New York, Verso Books, 2017.

GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Éditions Galilée, (1989), 2006.

GUNTHER André, *L'image partagée*, France, Éditions Textuel, 2015.

HARAWAY Donna Jeanne, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

HARDT Michael, NEGRI Antonio, *Empire*, Paris, Exils, 2000.

HARDT Michael, NEGRI Antonio, *Multitude : Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, Éditions La Découverte, 2004.

HAYLES Nancy Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

HEDIGER Vinzenz (dir.), VONDERAU Patrick (dir.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

HENNING Michelle, *Photography: The Unfettered Image*, Londres / New York, Routledge, 2018.

HOUDART Sophie (dir.), THIERY Olivier (dir.), *Humains, non-humains : Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, Éditions La Découverte, 2011.

HUI Yuk, *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

HUYGHE Pierre-Damien, *Contretemps : De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017.

JÄGER Gottfried (dir.), *Fotografie denken : Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld, Kerber, 2001.

JAMES William, *Principles of Psychology*, New York, H. Holt, 1890.

KAMARCK MINNICH Elizabeth, *Transforming knowledge*, (2nd éd.), Philadelphie, Temple University Press, 2005.

KNORR CETINA Karin, *Wissenskulturen : Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Francfort, Suhrkamp Verlag KG, (1999), 2002.

KOESTLER Arthur, *The Ghost in the Machine*, Hutchinson, 1967.

KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éditions Macula, coll. « Vues », (1985), 1993, trad. de l'anglais (américain) par J.-P. Criqui.

LACROIX Jean-Michel, *Violence et télévision : Autour de l'exemple canadien*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997.

LATOUR Bruno, *Changer de société : Refaire de la sociologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

LATOUR Bruno, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

LE LOYER Pierre, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et âmes, se montrant visibles aux hommes*, Paris, N. Buon, (1586), 1605.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes : Le Fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1995.

LINDEPERG Sylvie, *La Voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013.

LOPEZ Fanny, *À bout de flux*, Paris, Éditions Divergences, 2022.

MAFFESOLI Michel, *La contemplation du monde : Figures du style communautaire*, Paris, Éditions Grasset, 1993.

MALABOU Catherine, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, (2004), 2011.

MANOVICH Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Presses du réel, (titre original : *The Language of New Media*, MIT Press, 2001), 2010, trad. de l'anglais par R. Crevier.

MARX Karl, *Le Capital, Livre I*, Paris, Éditions sociales, (1867), 1969, trad. de l'allemand par J. Roy.

MCLUHAN Marshall, *D'œil à oreille : La nouvelle galaxie*, Paris, Éditions Denoël, (titre original : *Essays (Processus and Media)*, Montréal, Éditions Hartubise HMH), 1977, trad. de l'anglais par D. De Kerckhove.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les média : Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Mame / Seuil, (titre original : *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964), 1968, trad. de l'anglais par J. Paré.

MERSCH Dieter, *Théorie des médias : Une introduction*, Dijon, Les presses du réel, (titre original : *Medientheorien zur Einführung*, 2016), 2018, trad. de l'allemand par S. Baumann, P. Farah et E. Alloa.

MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998.

MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, 2016.

MIRZOEFF Nicholas, *The right to look: A counterhistory of visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.

MIRZOEFF Nicholas, *How to See the World*, Londres, Penguin, 2015.

MITCHELL William John, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, (1992), 1994.

MITCHELL William John Thomas, *Cloning Terror : Ou la Guerre des images du 11 septembre au présent*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », (2010), 2011, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy et S. Roth.

MITCHELL William John Thomas, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam / Les Praires ordinaires, (1986), 2018, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy et S. Roth.

MITCHELL William John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL William John Thomas, *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les presses du réel, (2005), 2014, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy, N. Cilins et S. Roth.

MITCHELL William John Thomas, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

MOL Annemarie (dir.), LAW John (dir.), *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*, Durham, Duke University Press, 2002.

MONDZAIN Marie-José, *Confiscation : Des mots, des images et du temps*, Paris, Les liens qui libèrent, 2019.

MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

MORTON Timothy, *Hyperobjets : Philosophie et écologie après la fin du monde*, Saint-Étienne / Paris, Cité du Design / it: éditions, trad. de l'anglais (britannique) par L. Bury, 2018.

MORTON Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.

NEWHALL Beaumont, *Latent Image: The Discovery of Photography*, New York, Anchor Books Doubleday & Company, 1967.

NEYRAT Frédéric, *L'Image hors l'image*, Paris, Éditions Lignes & Manifeste, coll. « Manifeste », 2003.

NOTERIS Émilie (dir.), SCHMIDT Jérôme (dir.), *J. G. Ballard, hautes altitudes*, Alfortville, Éditions è®e, 2008.

PARIKKA Jussi, *A Geology of Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

PEAKE Tony, *Derek Jarman: A Biography*, Londres, Little, Brown, 1999.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », (1978), 2017, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle.

PETERS John Durham, *The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.

PETREL Aurélie, VALLOS Fabien, *Essai sur l'image latente / PVL*, Paris, éditions MIX, coll. « gris », 2021.

POIVERT Michel, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris, Éditions Textuel, 2022.

RAMOND Charles, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Le Vocabulaire de... », 2004.

RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

RANCIERE Jacques, *Le travail des images : Conversations avec Andrea Soto Calderón*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

RENFREW Colin, *Figuring It Out: What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*, Londres, Thames and Hudson, 2003.

REVEL Jacques (dir.), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Éditions du Seuil / Gallimard, coll. « Hautes Études », 1996.

- RONGIER Sébastien, *Théorie des fantômes : Pour une archéologie des images*, Paris, Belles Lettres, 2016.
- ROSA Hartmut, *Rendre le monde indisponible*, Paris, Éditions La Découverte, 2020, trad. de l'allemand par O. Mannoni.
- ROSSITER Ned, *Software, Infrastructure, Labor: A Media Theory of Logistical Nightmares*, New York, Routledge, 2016.
- ROYAL Ségolène, *Le ras-le-bol des bébés zappeurs*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- SCHNEIDER Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Londres / New York, Routledge, 2002.
- SCHRÖTER Jens, *3D: History, Theory and Aesthetics of the Transplane Image*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2014.
- SIEGEL Elizabeth (dir.), *Playing with Pictures: the Art of Victorian Photocollage*, Chicago / New Haven / Londres, The Art Institute of Chicago / Yale University Press, 2009.
- SIEREK Karl, *Images oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009, trad. de l'allemand par P. Rusch.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, (1958), 1989.
- SIMONDON Gilbert, *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008.
- SIMONDON Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2005.
- SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, trad. de l'anglais par F. Durant-Bogaert.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie : Œuvres complètes I*, Paris, Christian Bourgois éditeur, (1977), 2008, trad. de l'anglais (américain) par P. Blanchard avec la collaboration de l'auteur.
- STEINBERG Marc, *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- STENGERS Isabelle, *Une autre science est possible ! : Manifeste pour un ralentissement des sciences*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.
- STEYERL Hito, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Londres / New York, Verso Books, 2017.
- STEYERL Hito, *e-flux journal : The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- STRATHERN Marilyn, *The Gender of the Gift*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- SZENDY Peter, *Le Supermarché du visible : Essai d'ïconomie*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.
- SZENDY Peter, *Pour une écologie des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2021.
- SZTULMAN Paul (dir.), ZABUNYAN Dork (dir.), *Politiques de la distraction*, Dijon, Les presses du réel / ArTeC, 2021.
- TAMAKI Saitō, *The psychoanalysis of battling beautiful girls*, Tokyo, Ōta Shuppan, 2000.

- TANNI Valentina, *Memestetica : Il settembre eterno dell'arte*, Rome, Nero editions, 2020.
- TISSERON Serge, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, Paris, Aubier, 1998.
- TOFFLER Alvin, *La Troisième Vague*, Paris, Éditions Denoël, (1980), 1984.
- TRONCY Éric, *Le Colonel Moutarde dans la Bibliothèque avec le Chandelier : Textes 1985-1998*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- VERCELLONE Carlo (dir.), *Sommes-nous sortis du capitalisme industriel ?*, Paris, La Dispute, 2003.
- VON CLAUSEWITZ Carl, *De la guerre*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, trad. de l'allemand par D. Naville.
- VON UEXKÜLL Jacob, *Environment and Inner World of animals*, (titre original : *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, 1909), dans *Foundations of Comparative Ethology*, (titre original : *Vergleichende Verhaltensforschung: Grundlagen der Ethologie*, 1978), G. M. Burghardt (dir.), New York, Van Nostrand Reinhold, 1985.
- VON UEXKÜLL Jacob, KRISZAT Georg, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot & Rivage, (titre original : *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, 1934), 2010, trad. de l'allemand par C. Martin-Freville.
- VON UEXKÜLL Jakob, *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *Théorie de la signification*, Hambourg, Gonthier, (titres originaux : *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen | Bedeutungslehre*, 1934 | 1940), 1965, trad. de l'allemand par P. Muller.
- WALL Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- WARK McKenzie, *Capital is Dead: Is This Something Worse?*, New York, Verso Books, 2019.
- WARREN-CROW Heater, *Girlhood and the Plastic Image*, Dartmouth College Press, 2014.
- WATSUJI Tetsurô, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS Éditions, (titre original : *Fûdo : Ningengakuteki kôatsu* 風土。人間学的考察, 1935), 2011, trad. du japonais par A. Berque.
- WEIZMAN Eyal, *La vérité en ruines : Manifeste pour une architecture forensique*, Paris, Zones, 2021, trad. de l'anglais par M. Saint-Upéry.
- WHALLEY Joanne "Bob", MILLER Lee, *Between Us: Audiences, Affect and the In-Between*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- WILLIAMS Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Wesleyan University Press, 1992.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, (1921), 1993, trad. de l'allemand par G. G. Granger.
- ZABUNYAN Dork, *L'insistance des luttes : Images, soulèvements, contre-révolutions*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence éditeur, 2016.
- ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir : Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.
- ZHONG MENGUAL Estelle, *Peindre au corps à corps : Les fleurs et Georgia O'Keeffe*, Arles, Actes Sud, 2022.
- ZILIO Marion, *Faceworld : Le visage au XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2018.

ZUBOFF Shoshana, *L'âge du capitalisme de surveillance : Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, Honfleur, éditions Zulma, (2019), 2020, trad. de l'anglais (américain) par B. Formentelli et A.-S. Homassel.

ZYLINSKA Joanna, *Nonhuman Photography*, Cambridge, MIT Press, 2017.

Monographies d'artistes, catalogues d'exposition, dossiers de presse, livres d'artistes

Auteur inconnu, « Dignity Images: Bayview-Hunters Point », texte de présentation de l'exposition « Dignity Images: Bayview-Hunters Point » (San Francisco, Museum of African Diaspora, 8 mai 2019 – 11 août 2019).

BOSSE Laurence, BOURRIAUD Nicolas, HUYGHE Pierre, OBRIST Hans Ulrich, *et al.*, *Philippe Parreno : Alien Affection*, cat. exp. (« Alien Seasons », Paris, Musées d'Art moderne de la Ville de Paris, 31 mai 2002 – 15 septembre 2002), Dijon / Paris, Les presses du réel / Paris-Musées : Éditions des musées de la ville de Paris, 2002, ouvrage non paginé.

BOURRIAUD Nicolas (dir.), *et al.*, *Playlist*, cat. exp. (« Playlist », Paris, Palais de Tokyo, 12 février – 25 avril 2004), Paris / Paris, Éditions Palais de Tokyo / Cercle d'art, site de création contemporaine, 2004.

DELREZ Anne, *Charles et Gabrielle : Photographes de leurs vacances 1947-1956*, Marseille, Le port a jauni, 2003, s.p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas: How to Carry the World on One's Back?*, cat. exp. (« Atlas: How to Carry the World on One's Back? », Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 25 novembre 2010 – 28 mars 2011 / Karlsruhe, ZKM | Museum für Neue Kunst, 7 mai 2011 – 7 août 2011 / Hamburg, Sammlung Falckenberg, 1^{er} octobre 2011 – 27 novembre 2011), MNCARS / ZKM / Sammlung Falkenberg / TF Editores, 2010.

ELEEY Peter, *Sturtevant: Double Trouble*, cat. exp., (« Sturtevant: Double Trouble », New York The Museum of Modern Art, 9 novembre 2014 – 22 février 2015), New York, Museum of Modern Art, 2014.

Fontcuberta Joan (dir.), *Le Mois de la photo à Montréal, biennale internationale de l'image contemporaine : la condition post-photographique*, cat. exp. (« La Condition Post-Photographique », Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 10 septembre – 11 octobre 2015), Montréal, Kerber, 2015.

GANDER Ryan, *Loose Associations and other lectures*, Paris, onestar press, 2007.

GAUTHIER Jean-Kenta, « Stéphanie Solinas : L'Épreuve du monde », dossier de presse, avril 2023.

GERVEREAU Laurent, *La disparition des images*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, *Aida, Save me*, Paris, Tamyras, 2010.

HUYGHE Pierre, PARRENO Philippe, *et al.*, *No Ghost Just A Shell*, cat. exp. (« No Ghost Just A Shell », Zürich, Kunsthalle Zürich, 24 août 2002 – 27 octobre 2002 ; Cambridge, Institut of Visual Culture Cambridge, 8 décembre 2002 – 26 janvier 2003 ; Eindhoven, Van Abbemuseum, 19 janvier 2003 – août 2003), Eindhoven, Van Abbemuseum, trad. du français par B. Holmes et A. Keens.

JARMAN Derek, *Smiling in Slow Motion*, Londres, Century, 2000.

LAVIGNE Emma (dir.), *et al.*, *Pierre Huyghe*, cat. exp. (« Pierre Huyghe », Paris, Centre Pompidou, 25 septembre 2013 – 6 janvier 2014), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.

LEIBOVICI Franck, on *displays*, Paris, ADAGP / Villa Vassilieff, 2018, s.p.

LISSONI Andrea (dir.), *Philippe Parreno : Anywhen*, cat. exp., (« Hyundai Commission: Philippe Parreno – Anywhen », Londres, Tate Modern, 4 octobre 2016 – 2 avril 2017), Londres, Tate Publishing, 2016.

MIR Aleksandra, *Living & Loving: No 2. The Biography of Zoe Stillpass*, Londres, Frieze Art Fair, 2004.

PARRENO Philippe, *Anywhere, Anywhere Out of the World*, Walther König, Cologne, 2014.

SZENDY Peter (dir.), *Le supermarché des images*, cat. exp. (« Le supermarché des images », Paris, Jeu de Paume, 11 fév. 2020 – 7 juin 2020), Paris, Gallimard, 2020.

Chapitres d'ouvrages

ALLOA Emmanuel, « L'insignifiance du médium : La médialité selon Fritz Heider et Niklas Luhmann », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, Larisa Dryanski (dir.), Antonion Somaini (dir.), Riccardo Venturi (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2022.

ALLOA Emmanuel, PONSA Marta, SZENDY Peter, « Entrée », dans *Le supermarché des images, Le supermarché des images*, cat. exp. (« Le supermarché des images », Paris, Jeu de Paume, 11 fév. 2020 – 7 juin 2020), Peter Szendy (dir.), Paris, Gallimard, 2020.

AMBROISE Bruno, « La rationalité de l'efficacité performative », dans *Bourdieu : Théoricien de la pratique*, Michel De Fornel (dir.), Albert Ogien (dir.), Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.

BARTHES Roland, « le Troisième sens : Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », dans *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, (1970), 1982.

BARTHOLEYNS Gil, « Introduction : Un bien étrange cousin, les *visual studies* », dans *Politiques visuelles*, Gil Bartholeyns (dir.), Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2016.

BARTHOLEYNS Gil, « Les objets contre les symboles : Une sociologie chrétienne et médiévale du signe », dans *La performance des images*, Gil Bartholeyns (dir.), Alain Dierkens (dir.), Thomas Golsenne (dir.), Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 2009.

BARTHOLEYNS Gil, GOLSENNE Thomas, « Une théorie des actes d'image », dans *La performance des images*, Gil Bartholeyns (dir.), Alain Dierkens (dir.), Thomas Golsenne (dir.), Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 2009.

BARUNKE Regina, « The door mat effect », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, cat. exp. (« Dear Aby Warburg, what can be done with images?: Dealing with photographic material », Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2 décembre 2012 – 3 mars 2013), Eva Schmidt (dir.), Ines Rüttinger (dir.), Berlin, Kehrer Heidelberg Berlin, 2012.

BAUDRILLARD Jean, « Requiem pour les media », dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1972.

BENJAMIN Walter, « Du nouveau sur les fleurs », dans *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, (1928), 1997, trad. de l'allemand par C. Jouanlanne.

BENJAMIN Walter, « Le surréalisme : Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, (1929), 2000, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, revue par P. Rusch.

BERTRAND Georges, « Le paysage entre la nature et la société », dans *La théorie du*

paysage en France (1974-1994), Alain Roger (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 1995.

BERTRAND Georges, « Le paysage ou l'irruption du sensible dans les politiques d'environnement et d'aménagement », dans *Une géographie traversière : L'environnement à travers territoires et temporalités*, Claude Bertrand (dir.), Georges Bertrand (dir.), Paris, Éditions Arguments, 2002.

BOEHM Gottfried, « Ce qui se montre : De la différence iconiques », dans *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2010.

BOIDY Maxime, MARTINEZ TAGLIAVIA Francesca, « Introduction », dans *Visions et visualités : philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli-Politique de l'image, 2018.

BUCK-MORSS Susan, « Questionnaire sur la culture visuelle », dans *Politiques visuelles*, op. cit., (1996), trad. de l'anglais (américain) par I. Decobecq.

BUCK-MORSS Susan, « Voir le capital : De la représentation en économie politique », (titre original : « Envisioning Capital: Political Economy on Display », 1995), dans *Voir le capital : Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010, trad. de l'anglais (américain) par M. Boidy et S. Roth.

CAILLER Julie, « Selfies, appropriation et appropriationnisme. Une esthétique de l'intrusion ? », dans *Présence par effraction et par intrusion*, [en ligne], Anne-Cécile Guilbard (dir.), Pierre J. Truchot (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, consulté le 06/07/2023. URL : <http://books.openedition.org/pur/179674>

CALLON Michel, LATOUR Bruno, « Réseaux technico-économiques et irréversibilités », dans *Les figures de l'irréversibilité en économie*, Robert Boyer (dir.), Bernard Chavanche (dir.), Olivier Godard (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 1991.

CASSETTI Francesco, « Les environnement médiaux entre haute et basse définition », dans *La haute et la basse définition des images : Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Francesco Casetti (dir.), Antonio Somaini (dir.), Éditions Mimésis, coll. « Images, médiums », 2021.

CASSIRER Ernst, « Langage et Art II », dans *Écrits sur l'art, Œuvres*, t. 12, Paris, Cerf, (1942), 1995.

CHABERT Garance, MOLE Aurélien, « Artistes iconographes », dans *Les Artistes iconographes*, Garance Chabert (dir.), Aurélien Mole (dir.), Annemasse / Paris, Villa du Parc, centre d'art contemporain / Empire Books, (2009), 2018.

CHABERT Garance, MOLE Aurélien, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », dans *Les Espaces de l'image / The Spaces of the Image : Le Mois de la Photo à Montréal*, Gaëlle Morel (dir.), Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009.

CHARLESWORTH Micheal, « Introduction », dans *Blue*, Derek Jarman, New York, David Zwirner Books, 2023

CHEROUX Clément, « image overflow », dans *snap+share: transmitting photographs from mail art to social networks*, cat. exp. (« snap+share: transmitting photographs from mail art to social networks », San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 30 mars 2019 – 4 août 2019), Cément Chéroux (dir.), Paris, Cernunnos / Dargaud, 2019.

CINI Marcello, « La scienza nell'era dell'economia della conoscenza », dans *Il gene invadente – riduzionismo, brevettabilità e governance dell'innovazione biotech*, Carlo Modonesi (dir.), Milan, Baldini Castoldi Editore, 2006.

CITTON Yves, « Agentivités esthétiques », [en ligne], dans *Gestes d'humanités : Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Yves Citton (dir.), Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012, p. 163-196, publié le 06/06/2022, consulté le 25/07/2023. URL : <https://www.cairn.info/gestes-d-humanites--9782200279714-page-163.htm>

CITTON Yves, « Éloge écopolitique de la distraction à l'âge de l'effondrissement », dans *Politiques de la distraction*, Paul Sztulman (dir.) et Dork Zabunyan (dir.), Dijon, Les presses du réel / ArTeC, 2021.

CITTON Yves, « L'hétéromation des images radioactives : Entretien entre Lauren Huret et Yves Citton », dans *Praying for my haters*, Lauen Huret, Paris, Centre culturel suisse, 2019.

CONEIN Bernard, « Communauté épistémique et réseaux cognitifs : coopération et cognition distribuée », dans *Lib_LOGS 1 : Coopération*, Alfortville, Éditions è®e, 2005.

CRARY Jonathan, « Image », dans *New Keywords: A revised Vocabulary of Culture and Society*, Tony Bennett (dir.), Lawrence Grossberg (dir.), Meaghan Morris (dir.), Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

DAHLBERG Leif, « Annlee; or, Transposition as Artistic Device », dans *Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Michael Schwab (dir.), Louvain, Leuven University Press, 2018.

DAVIS Colin, « État présent. Hauntology, Spectres and Phantoms », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres / New York, Bloomsbury Publishing, 2013.

DEBORD Guy, « La société du spectacle », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », (1967), 2014.

DECOBECQ Isabelle, « Prendre position : *October* et le questionnaire sur la culture visuelle », dans *Politiques visuelles*, Gil Bartholeyns (dir.), Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2016.

DECOBECQ Isabelle, « *Visual Studies* : un état des lieux », dans *À perte de vue : Les nouveaux paradigmes du visuel*, Daniel Dubuisson (dir.), Sophie Raux (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2015.

DEL PILAR BLANCO María, PEEREN Esther, « Introduction: Conceptualizing Spectralities », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres / New York, Bloomsbury Publishing, 2013.

DEL PILAR BLANCO María, PEEREN Esther, « Spectropolitics: Ghosts of the Global Contemporary / Introduction », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres / New York, Bloomsbury Publishing, 2013.

DEL PILAR BLANCO María, PEEREN Esther, « The Ghost in the Machine: Spectral Media / Introduction », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres / New York, Bloomsbury Publishing, 2013.

DI BELLO Patrizia, « Photocollage, Fun and Flirtations », dans *Playing with Pictures: the Art of Victorian Photocollage*, Elizabeth Siegel (dir.), Chicago / New Haven / Londres, The Art Institute of Chicago / Yale University Press, 2009.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Préface », dans *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Philippe-Alain Michaud, Paris, Macula, 1998.

DOUIN Jean-Luc, « Debord (Guy) », dans *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, Paris, Éditions Stock, 2010.

DUBUISSON Daniel, RAUX Sophie, « Avant-propos », dans *À perte de vue : Les nouveaux paradigmes du visuel*, Daniel Dubuisson (dir.), Sophie Raux (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2015.

FJLED Anders, « Chapitre 3 : L'égalité sensible du régime esthétique de l'art », dans *Jacques Rancière : Pratiquer l'égalité*, Anders Fjled (dir.), Paris, Michalon, 2018, p. 75-108.

FOSTER Hal, « The Artist as Ethnographer », dans *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.

FRANK Gustav, « Second introduction: Affect, Agency, and Aporia: An Indiscipline with Endemic Ambivalences and a Lack of Pictures », dans *Farewell to Visual Studies*, James Elkins (dir.), Gustav Frank (dir.), Sunil Maghani (dir.), University Park, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 2015.

FUCHS Christian, « Class and exploitation on the Internet », dans *Digital labor: The Internet as playground and factory*, Trebor Scholz (dir.), New York, Routledge, 2013.

GOMBRICH Ernst Hans, « Leonardo's Method for Working out Compositions », dans *Norm and Form*, New York, Éditions Phaidon, (1966), 1985.

GOODMAN Nelson, « Un message en provenance de Mars », dans *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, (1984), 2009, trad. de l'anglais (américain) par J.-P. Cometti et R. Pouivet.

GREENBERG Clement, « Vers un nouveau Laocoon », dans *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Charles Harrison (dir.), Paul Wood (dir.), Paris, Hazan, 1997, trad. de l'anglais par A. Baudoin.

HARAWAY Donna Jeanne, « Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Exils Éditeur, (1988), 2007, trad. de l'anglais (américain) par D. Petit et N. Magnan.

HAYLES Nancy Katherine, « The Condition of Virtuality », dans *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production*, Jeffrey Masten (dir.), Peter Stallybrass (dir.), Nancy J. Vickers (dir.), Londres / New York, Routledge, 1997.

HENSEL Thomas, « The Mediality of Art History: Aby Warburg and Photography », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, cat. exp. (« Dear Aby Warburg, what can be done with images?: Dealing with photographic material », Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2 décembre 2012 – 3 mars 2013), Eva Schmidt (dir.), Ines Rüttinger (dir.), Berlin, Kehrer Heidelberg Berlin, 2012.

HESS Jean-Louis, « Karl Blossfeldt ou le végétal comme modèle de la photographie documentaire », dans *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, [en ligne], Inès Cazalas (dir.), Marik Froidefond (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, consulté le 29/05/2023. URL : <http://books.openedition.org/pus/3321>

HUYGHE Pierre (propos recueillis par Hans Ulrich Obrist), « Entretien avec Pierre Huyghe : Hans Ulrich Obrist », dans *Celebration Park*, cat. exp. (« Celebration Park », Paris, Musée d'Art moderne de Paris, 1 mars 2006 – 1 mars 2007), Paris, Paris-Musées, 2006.

HUYGHE Pierre, KALMAR Stefan, PARRENO Philippe, RUF Beatrix, OBRIST Hans Ulrich, « Conversations », dans *No Ghost Just A Shell*, cat. exp. (« No Ghost Just A Shell », Zürich, Kunsthalle Zürich, 24 août 2002 – 27 octobre 2002 ; Cambridge, Institut of Visual Culture Cambridge, 8 décembre 2002 – 26 janvier 2003 ; Eindhoven, Van Abbemuseum, 19 janvier 2003 – août 2003), Pierre Huyghe, Philippe Parreno, *et al.*, Eindhoven, Van Abbemuseum, trad. du français par B. Holmes et A. Keens.

JÄGER Gottfried, WIESING Lambert, « Abstrakte Fotografie : Denkmöglichkeit », dans *Die Kunst der Abstrakten Fotografie / The Art of Abstract Photography*, Gottfried Jäger (dir.), Stuttgart, Arnoldsche, 2002.

JOSELIT David, « Mensuration *En Abyme*: Marcel Duchamp's Cubism », dans *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge, MIT Press, 1998.

KEUCHEYAN Razmig, « Cartographier les Nineties », dans *Une histoire (critique) des années 1990 : de la fin de tout au début de quelque chose*, François Cusset (dir.), Éditions La Découverte / Centre Pompidou, 2014.

LAGRANGE Pierre, « Qui croit aux petits hommes verts ? : De l'icôneclasse sociologique aux cultures visuelles », dans *Politiques visuelles*, Gil Bartholeyns (dir.), Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2016.

LATOUR Bruno, « Iconoclash : Au-delà de la guerre des images », dans *Sur le culte moderne des dieux faitiches* suivi de *Iconoclash*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Éditions La Découverte, (2002), 2009, trad. de l'anglais par A. Tincelin.

LE GALL Guillaume, « Une persistance photographique, préambule », *Les carnets du BAL*, n° 5 « La persistance des images », Guillaume Le Gall (dir.), Paris / Paris / Paris-La Défense, LE BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2014.

MAFFESOLI Michel, « Reliance, image et émotions », dans *Voyages au cœur des sciences humaines : De la reliance, t. 2, Reliance et pratiques*, Marcel Bolle de Bal (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

MANOVICH Lev, « The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics », dans *The Datafied Society: Studying Culture through Data*, Mirko Tobias Schäfer (dir.), Karin van Es (Dir.), Amsterdam, AUP, 2017.

MARX Karl, « Introduction de 1857 », dans *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Éditions sociales, 2011, trad. de l'allemand par J.-P. Lefebvre, *et al.*, p. 39-68.

MILNER Max, « L'optique à l'assaut du temps », dans *La fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1982.

MIRZOEFF Nicholas, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », dans *Politiques visuelles*, Gil Bartholeyns (dir.), Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2016.

MIRZOEFF Nicholas, « Qu'est-ce que la visualité ? », dans *Visions et visualités : philosophie politique et culture visuelle*, Maxime Boidy (dir.), Francesca Martinez Tagliavia (dir.), Paris, Poli éditions, 2018.

MITCHELL William John Thomas, « Que veulent réellement les images ? », dans *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2010.

MONDZAIN Marie-José, « L'image entre provenance et destination », dans *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2011.

NANCY Jean-Luc, « L'image : mimesis & methexis », dans *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2011.

NOTZ Adrian, « Liagrams », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, cat. exp. (« Dear Aby Warburg, what can be done with images?: Dealing with photographic material », Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2 décembre 2012 – 3 mars 2013), Eva Schmidt (dir.), Ines Rüttinger (dir.), Berlin, Kehrer Heidelberg Berlin, 2012.

OLSON Marisa, « Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture », dans *Words Without Pictures*, Alex Klein (dir.), Los Angeles, LACMA, 2009.

ONETTO MUÑOZ Breno, « Media », dans *Flusseriana: An Intellectual Toolbox*, Siegfried Zielinski (dir.), Peter Weibel (dir.) et Daniel Irrgang (dir.), Minneapolis, Univocal Publishing, 2015.

PAQUET Suzanne, « Trafics numériques : Le Web en cascades d'images (photographiques) », dans *Le Mois de la photo à Montréal, biennale internationale de l'image contemporaine : la condition post-photographique*, cat. exp. (« La Condition Post-Photographique », Joan Fontcuberta (dir.), Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 10 septembre – 11 octobre 2015), Montréal, Kerber, 2015.

PARRENO Philippe (propos recueillis par Hans Ulrich Obrist), dans *Conversations*, vol. 1, Hans Ulrich Obrist, Paris, Manuella Éditions, 2008.

PARRENO Philippe (propos recueillis par Andrea Lissoni), dans *Philippe Parreno: Anywhen*, cat. exp., (« Hyundai Commission: Philippe Parreno – Anywhen », Londres, Tate Modern, 4 octobre 2016 – 2 avril 2017), Andrea Lissoni (dir.), Londres, Tate Publishing, 2016.

PASQUINELLI Matteo, « The Power of Abstraction and Its Antagonism: On Some Problems Common to Contemporary Neuroscience and the Theory of Cognitive Capitalism », *Psychopathologies of Cognitive Capitalism*, Warren Neidich (dir.), vol. 2, Berlin, Archive Books, 2014.

PECOIL Vincent, « Préface », dans *Pourquoi je vais au cinéma seul*, Richard Prince, Dijon, Les presses du réel, coll. « Excentricités /Excentricities », (1983), 2015, trad. de l'anglais (américain) par V. Pécoil et F. Arno.

PTAK Laurel, « Stock Photograph », dans *Sad, Depressed, People*, Vancouver / Los Angeles, New Documents, 2012, s.p.

RANCIERE Jacques, « Les images veulent-elles vraiment vivre ? », dans *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2010.

RANCIERE Jacques, « Le théâtre des images », dans *Alfredo Jaar : La politique des images*, Nicole Schweizer (dir.), Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007.

RASMI Jacopo, « Comment le cinéma atterrit-il ? : Repérages cinématographiques au pays de la crise écologique », dans *De la représentation de la crise à la crise de la représentation : Esthétique et politique de l'Anthropocène*, Hélène Schmutz (dir.), Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020.

RENARD Émilie, « This way Ryan », dans *Loose Associations and other lectures*, Paris, onestar press, 2007.

ROSIER-CATACH Irène, « Les mots et les images », dans *La performance des images*, Gil Bartholeyens (dir.), Alain Dierkens (dir.), Thomas Golsenne (dir.), Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 2009.

ROSS Andrew, « The Ecology of Images », dans *Visual Culture: Images and Interpretations*, Norman Bryson (dir.), Micheal Ann Holly (dir.), Keith Moxey (dir.), Middletown, Wesleyan University Press, (1992), 1994.

SAGAN Dorion, « Introduction », dans *A Foray into the Worlds of Animals and Humans* suivi de *A Theory of Meaning*, Jakob von Uexküll, Minneapolis, University of Minnesota Press, (1934), 2010, trad. de l'allemand par J.D. O'Neil.

SCHUM Gerry, « Letter to Gene Youngblood », dans *Videokunst in Deutschland : 1963-1982*, Wulf Herzogenrath (dir.), Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, (1969), 1982.

SCONCE Jeffrey, « from Introduction to *Haunted Media* », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres, Bloomsbury Publishing, 2013.

SEYFARTH Ludwig, « Space for thinking between the images: On the genesis of the "photographic collection" as an artistic genre », dans *Dear Aby Warburg: What can be done with images?*, cat. exp. (« Dear Aby Warburg, what can be done with images?: Dealing with photographic material », Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2 décembre 2012 – 3 mars 2013), Eva Schmidt (dir.), Ines Rüttinger (dir.), Berlin, Kehrer Heidelberg Berlin, 2012.

SMYRNAIOS Nikos, « Privatisation de l'internet et concentration oligopolistique », dans *Les GAFAM contre l'internet : Une économie politique du numérique*, Bry-sur-Marne, Institut National de l'Audiovisuel Éditions, 2017.

SOMAINI Antonio, « Turner, Ruskin, Goethe : L'atmosphère comme médium », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, Larisa Dryanski (dir.), Antonion Somaini (dir.), Riccardo Venturi (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2022.

SIEGEL Elizabeth, « Society Cutups », dans *Playing with Pictures: the Art of Victorian Photocollage*, Elizabeth Siegel (dir.), Chicago / New Haven / Londres, The Art Institute of Chicago / Yale University Press, 2009.

STEYERL Hito, « Un océan de données. Apophénie et (mé-)reconnaisances des formes », dans *Hito Steyerl : Formations en mouvement : Textes choisis*, Paris, Spector Books / Éditions du Centre Pompidou, (2016-2017), 2021, trad. de l'anglais par A. Chrétien, C. Jouanlanne et N. Viaud.

STILLPASS Zoe, « Remembrance of Things to Come », dans *Philippe Parreno: Anywhen*, cat. exp., (« Hyundai Commission: Philippe Parreno – Anywhen », Londres, Tate Modern, 4 octobre 2016 – 2 avril 2017), Andrea Lissoni (dir.), Londres, Tate Publishing, 2016.

SZENDY Peter, « Vers une stéganographie générale : *Redacted*, ou la plus-définition », dans *La haute et la basse définition des images : Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Francesco Casetti (dir.), Antonio Somaini (dir.), Éditions Mimésis, coll. « Images, médiums », 2021.

SZENDY Peter, « Voiries du visible, iconomies de l'ombre », dans *Le supermarché des images, Le supermarché des images*, cat. exp. (« Le supermarché des images », Paris, Jeu de Paume, 11 fév. 2020 – 7 juin 2020), Peter Szendy (dir.), Paris, Gallimard, 2020.

TERRAY Emmanuel, « Réflexions sur la violence symbolique », dans *Travailler avec Bourdieu*, Pierre Encrevé (dir.), Rose-Marie Lagrave (dir.), Paris, Flammarion, 2003.

VALERY Paul, « La Conquête de l'ubiquité », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1928), 1966.

WEBER Max, « The Nature of Social Action », dans *Selections in Translations*, Max Weber, (W. G. Runciman dir.), Cambridge, Cambridge University Press, (1922), 1991, trad. par E. Matthews.

WEINSTOCK Jeffrey Andrew, « from Introduction: The Spectral Turn », dans *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, María del Pilar Blanco (dir.), Esther Peeren (dir.), Londres / New York, Bloomsbury Publishing, 2013.

ZALUSKI Tomasz, « La spécificité plastique : Les pratiques médiatiques de la néo-avant-garde polonaise des années 1970 et 1980 », dans *Repenser le médium : Art contemporain et cinéma*, Larisa Dryanski (dir.), Antonio Somaini (dir.), Riccardo Venturi (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2022, trad. du polonais par K. Kowalik, révisé par L. Dryansky.

Articles de revue et numéro de revue

AGGERI Franck, « Qu'est-ce que la performativité peut apporter aux recherches en management et sur les organisations : Mise en perspective théorique et cadre d'analyse », *M@n@gement*, [en ligne], vol. 20, n° 1, 2017, publié le 04/07/2017, consulté le 06/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-management-2017-1-page-28.htm>

ALLIEZ Éric, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus », *Multitudes*, [en ligne], n° 34, 2008/3, consulté le 03/06/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-121.htm>

ALLOA Emmanuel, « Dans l'univers des images techniques – en VF », *Flusser Studies*, [en ligne], n° 31, juillet 2021, consulté le 11/08/2022. URL : <https://flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/alloa-universum.pdf>

ALPERS Svetlana, *et al.*, « Visual Culture Questionnaire », *October*, vol. 77, été 1996.

ARNING Bill, « Sturtevant », *Journal of Contemporary Art*, vol. II, n° 2, automne-hiver,

1989.

AUBERT Marie-France, CORTOPASSI Roberta, « Les portraits du Fayoum : De superbes portraits peints de l'Égypte romaine exposé au Louvre », *Archéologia*, n° 349, octobre 1998.

AZOULAY Ariella Aïsha, « L'obligation de parler des photographies non prises », *Les carnets du BAL*, n° 3 « Les images manquantes », Paris / Paris / Paris-La Défense, LE BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2012.

BAL Mieke, « Exhibition Practices », *Publications of the Modern Language Association*, vol. 125, n° 1, 2010.

BALLARD James Graham (propos recueillis par Henriette Korthals-Altes), « Entretien avec J. G. Ballard, par Henriette Korthals-Altes », *Lire*, juillet-août 2001.

BARDINI Thierry, « Entre archéologie et écologie : Une perspective sur la théorie médiatique », *Multitudes*, vol. 62, n° 1, 2016.

BATAILLE Georges, « Le langage des fleurs », *Documents*, n°3, 1929.

BAUDELAIRE Charles, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n° 6, (1859), 1999.

BELAIR Robert R., BOCK Charles D., « Police Use of Remote Camera Systems for Surveillance of Public Streets », *Columbia Human Rights Law Review*, vol. 4, n° 143, 1972.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, [en ligne], (1931), n° 1, novembre 1996, trad. de l'allemand par A. Gunthert, publié le 18/11/2002, consulté le 12/11/2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>

BERGIN Paul, « Andy Warhol: The Artist as Machine », *Art Journal*, vol. 26, n° 4, été 1967.

BERNARD-NOURAUD Paul, « Horst BREDEKAMP, Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007 », *Questions de communication*, [en ligne], 29 | 2016, publié le 30/06/2016, consulté le 09/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10553>

BERT Jean-François, « Georges Didi-Huberman, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg », *Questions de communication*, [en ligne], n° 2, 2002, publié le 23/07/2013, consulté le 18/11/2023. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7290>

BISHOP Claire, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, vol. 110, 2004.

BLASCHKE Estelle, NERINI Davide, « Introduction : Vers l'image augmentée », *Transbordeur : Photographie histoire société*, n° 3 « Câble, copie, code. Photographie et technologies de l'information », 2019.

BOEHM Gottfried, MITCHELL William John Thomas, « Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters », *Culture, Theory & Critic*, vol. 50, n° 2-3, 2009.

BOIDY Maxime, « "I Hate Visual Culture" : L'essor polémique des *Visual Studies* et les politiques disciplinaires du visible », *Revue d'anthropologie des connaissances*, [en ligne], vol. 11, n° 3, 2017/3, publié le 15/09/2017, consulté le 02/08/2022. URL : <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2017-3-page-303.htm>

BONACCORSI Julia, CROISSANT Valérie, « L'énonciation culturelle vidée de l'institution ? : Qualifier les figurations de l'autorité dans des sites web contributifs », *Communication & langages*, [en ligne], n° 192, 2017/2, consulté le 03/06/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-2-page-67.htm>

BOYER Alain, « La rationalité ouverte », *Philosophia Scientiæ*, [en ligne], 11-1|2007, publié le 27/06/2011, consulté le 27/08/2020. URL :

<http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/313>

BRASSAT Emmanuel, « L'intrusion de l'image technique dans le réel à l'âge des appareils », *Essaim*, n° 23, 2|2009, publié le 01/01/2010, consulté le 11/08/2022, p. 37-50. URL : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2009-2-page-37.htm>

BROWN Bill, « Matérialité », *Design in Translation*, [en ligne], (titre original : « Materiality », dans *Critical Terms For Media Studies*, Mark Hansen (dir.), William John Thomas Mitchell (dir.), Chicago, University of Chicago Press, coll. « critical terms », 2010), trad. de l'anglais (américain) par Collectif DAM, consulté le 12/07/2023. URL : <https://dit.dampress.org/readers/materialite/les-grands-combats/brown>

BRULHART Nicolas, « Comment faire d'un artiste contemporain un auteur de cinéma ? : L'hommage de Locarno à Philippe Parreno », *Décadrages : Cinéma, à travers champ*, n° 18, 2011.

BRUNET François, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *Études anglaises*, [en ligne], vol. 58, n° 1, 2005, p. 82-94, consulté le 24/03/2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-82.htm>

BUCK-MORSS Susan, « De l'histoire de l'art aux *Visual Studies* », *Poli : Politiques de l'image*, n° 8, Les images de la science, 2014.

BUCHLOH Benjamin H. D., « Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive », *October*, vol. 88, printemps 1999.

BUIGNET Christine, « Images en liberté – Un nouveau milieu à apprivoiser », *Focales*, [en ligne], 1 | 2017, publié le 01/06/2017, consulté le 19/07/2023. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1326>

CALIANDRO Stefania, « L'émergence d'une psychophysique de la perception en art », *Tangence*, [en ligne], n° 69, été 2002, publié le 18/05/2004, consulté le 17/06/2022. URL : <https://doi.org/10.7202/008076ar>

CALLON Michel, « Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'année sociologique*, vol. 36, 1986, p. 169-208.

CAMPION Yannick, « Image, imagination et cinématographie dans l'œuvre de Jacob von Uexküll », *Images Re-vues*, [en ligne], 19 | 2021, consulté le 23/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/9883>

CASTELLUCCI Romeo, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », *Le Monde*, supplément Festival d'Automne à Paris, dimanche 6 - lundi 7 septembre 2015.

CATELLIN Sylvie, LAURENT Loty, « Sérendipité et indiscipline », *Hermès, La Revue*, vol. 67, n° 3, 2013, publié le 06/03/2014, consulté le 23/06/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-32.htm>

CESALLI Laurent, « Microhistoire et casuistique historique : autour de la méthode de Carlo Ginzburg », *Methodos*, [en ligne], n° 19, 2019, publié le 29/01/2019, consulté le 01/03/2022. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/5771>

CHATONSKY Gregory (propos recueillis par Aurélie Cavanna), « Grégory Chatonsky : un réalisme sans réel », *artpress*, n° 492, octobre 2021.

CHATONSKY Grégory, « Postdigital : Époque, ontologie et stylistique », *Radial*, n° 1, « En finir avec le post-internet », (2015), décembre 2018.

CHAYKO Mary, FLOEGEL Diana, INAMDAR Raj, SINGH Vivek K., « Female Librarians and Male Computer Programmers?: Gender Bias in Occupational Images on Digital Media Platforms », *Journal of the Association for Information Science and Technology*, vol. 71, n° 11, novembre 2020.

- CHERDEL Patrick, « M, comme manga : un abécédaire », *Vacarme*, vol. 21, n° 4, 2002.
- CITTON Yves, « Économie de l'attention et nouvelles exploitations numériques », *Multitudes*, [en ligne], n° 54, 2013/3. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-3-page-163.htm>
- CITTON Yves, « Les Lumières de l'archéologie des media », *Dix-huitième siècle*, vol. 46, n° 1, 2014.
- CITTON Yves, « Notre inconscient numérique : Comment le numérique court-circuite nos consciences », *La revue du crieur*, n° 4, juin 2016.
- COCCIA Emanuele, « Pierre Huyghe, la pensée comme métastase », *artpress*, n° 492, octobre 2021.
- COLINART Sylvie, « Faces cachées de quelques portraits du Fayoum », *Dossiers d'Archéologie*, n° 238, novembre 1998.
- COMOLLI Jean-Louis (propos recueillis par François Roussel), « Entretien avec Jean-Louis Comolli : La pensée dans la machine », *Rue Descartes*, [en ligne], n° 53, 3|2006, publié le 01/12/2007, consulté le 07/08/2022, p. 72-100. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-72.htm>
- CONILL Joana, « Une autre vie est possible : à propos du possible et de l'impossible », *EcoRev'*, [en ligne], n° 41, 2013/2. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecorev-2013-2-page-45.htm>
- COOREN François, « Ventriloquie, performativité et communication : Ou comment fait-on parler les choses », *Réseaux*, [en ligne] n° 163, 2010/5, publié le 01/11/2010, consulté le 29/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2010-5-page-33.htm>
- CUNEO Bruno, « Pratiques de piété », *Socio-anthropologie*, [en ligne], n° 34, 2016, publié le 09/02/2017, consulté le 10/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2484>
- DANEY Serge, « Montage obligé », *Cahiers du Cinéma*, avril 1991.
- DANIELS Dieter, « Television—Art or Anti-art?: Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s », *Media Art Net*, [en ligne], trad. de l'allemand vers l'anglais par M. Robinson, publié en 2004, consulté le 05/08/2022. URL : http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/1/
- DEBORD Guy-Ernest, WOLMAN Gil Joseph, « Mode d'emploi du détournement », (Les Lèvres Nues, n°8, mai 1956), *Sami.is.free : Bibliothèque virtuelle*, [en ligne], publié en 2002, consulté le 14/08/2023. URL : http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html
- DE GAULEJAC Vincent, « Entre l'individu et le sujet, il y a toute une histoire... Pour une approche socio-clinique des récits de vie », *Les Politiques Sociales*, [en ligne], vol. 1-2, n° 1, 2013, p. 108-120, publié le 12/04/2021, consulté le 05/12/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-politiques-sociales-2013-1-page-108.htm?contenu=article>
- DEKONINCK Ralph, « Idolâtrie, idéologie, iconologie », *Appareil*, [en ligne], 9 | 2012, publié le 02/07/2012, consulté le 29/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1458>
- DELBARD Nathalie, « Near Fiction – Le travail des images d'Aurélie Pétreil », *Focales*, [en ligne], n° 6, 2022, publié le 01/06/ 2022, consulté le 09/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1383>
- DELIGNY Ferdinand (propos recueillis par Serge Le Péron et Renaud Victor), « Ce qui ne se voit pas », *Cahiers du cinéma*, n° 428, février 1990.
- DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique, « L'art d'Alfred Gell », *L'Homme*, [en ligne],

193 | 2010, publié le 29/01/2012, consulté le 23/07/2023. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24354>

DERRIDA Jacques (propos recueillis par Antoine De Baecque et Thierry Jouisse), « Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du Cinéma*, avril 2001, vol. 556.

DERVILLE Grégory, « Le pouvoir des médias... selon les classiques de la "com" », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Échantillonner le chaos : Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, [en ligne], n° 27, mai 2011, publié le 18/11/2011, consulté le 26/03/2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173>

DOMIN Jean-Paul, NIEDDU Martino, « La pluralité des approches en termes de performance », *Économie et institutions*, [en ligne], 18-19 | 2012, publié le 15/10/2012, consulté le 06/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/ei/483>

DONDERO Maria Giulia, « La remédiation d'archives visuelles en vue de nouvelles iconographies : le cas de la "Media Visualization" de Lev Manovich », *Interin*, vol. 23, n° 1, p. 85-107, 2018.

DUBUISSON Daniel, RAUX Sophie, « Entre l'histoire de l'art et les *visual studies* : mythe, science et idéologie », *Histoire de l'art*, n° 70, 2012.

DUFORT Diane, TAJARIOL Federico, ROXIN Ioan, « Jeux pervasifs culturels : conception d'un outil descriptif et taxonomique », *Questions de communication*, n° 28, 2015/2.

DURAFOUR Jean-Michel, « Lettre à un ami lointain qui n'aime pas les spectacles », *Vertigo : Revue de cinéma*, n° 48, automne 2015.

EOCHE-DUVAL Brigitte, « Le "langage" des fleurs », *Revue française de psychanalyse*, [en ligne], vol. 71, n° 5, 2007, publié le 30/01/2008, consulté le 09/11/2022. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1673.htm>

FAROCKI Harun, « Phantom Images », *Public*, n° 29, 2004.

FERAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, [en ligne], n° 92, 2013/1, publié le 24/07/2013, consulté le 06/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>

FEYEUX Anaïs, « La Generative Fotografie : Entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire », *Études photographiques*, [en ligne], n° 18, mai 2016, « Les traces de l'histoire / Expérience du document », publié le 20/06/2008, consulté le 11/10/2022. URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1402?lang=en#ftn4>

FISSET Daniel, « Par-delà l'ère du post-photographique : La reconsidération de la photographie comme technologie transhistorique et l'*American Index of the Hidden and Unfamiliar* de Taryn Simon », *Captures : Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, [en ligne], vol. 1, n° 1, publié en mai 2016, consulté le 01/07/2023. URL : <https://revuecaptures.org/node/299>

FLIPO Fabrice, MONANGE Benoît, « Extractivisme : lutter contre le déni », *Écologie & politique*, [en ligne], vol. 59, n° 2, 2019, p. 15-28, publié le 31/01/2020, consulté le 03/07/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2019-2-page-15.htm>

FOSTER Hal, « Arty Party », *London Review of Books*, vol. 25, n° 25, 4 décembre 2003.

FOSTER Hal, « Signs Taken for Wonders », *Art in America*, vol. 74, 1986.

FRANCK Philippe, « Mackers/hackers cultures, l'art du co », *Facettes : Ensemble !*, n° 2, Lille, 50° nord Réseau transfrontalier d'art contemporain, 2016.

FREUD Sigmund, « Das Unheimliche », *Imago*, vol. 5, 1919, p. 297-324.

- GAILLARD Françoise, « Quand copier c'est créer », *Médium*, n° 32-33, 3 | 2012.
- GILLICK Liam, « Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics" », *October*, vol. 115, hiver 2006.
- GINZBURG Carlo, HERBERT James D., MITCHELL William John Thomas, REESE Thomas F., SPITZ Ellen Handler, « Inter/disciplinarity », *Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, 1995.
- GIRAUD Nicolas, « Balistique des images », *Inframince*, n° 12 « L'image tactique », Trézélan / Arles, Filigranes Éditions / École nationale supérieure de la photographie, novembre 2018.
- GOURAULT Nicholas, « Marcher entre les images », *Inframince*, n° 12 « L'image tactique », Trézélan / Arles, Filigranes Éditions / École nationale supérieure de la photographie, novembre 2018.
- GOURDAIN Sylvaine, « De la performativité de l'image dans une phénoménologie non intentionnelle », *Alter*, [en ligne], n° 27, 2019, publié le 22/12/2020, consulté le 01/08/2022. URL : <http://journals.openedition.org/alter/1912>
- GRANJON Fabien, « Pour une critique des approches "média-techniques" », *Variations*, [en ligne], vol. 25, 2022, publié le 23/09/2022, consulté le 29/03/2024. URL : <http://journals.openedition.org/variations/2240>
- GREENFIELD Patricia, « Inadvertent exposure to pornography on the Internet: Implications of peer-to-peer file-sharing networks for child development and families », *Journal of Applied Developmental Psychology*, n° 25, 2004, p. 741-750.
- GUILBARD Anne-Cécile, « Guibert après Barthes : "un refus de tout temps" », *Rue Descartes*, [en ligne], vol. 34, n° 4, 2001, p. 71-86, publié le 01/10/2008, consulté le 18/01/2024. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-4-page-71.htm>
- GUNTHERT André, « Au doigt ou à l'œil », *Études photographiques*, [en ligne], n° 3, novembre 1997, publié le 13/11/2002, consulté le 15/01/2024. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/91>
- GUNTHERT André, « Daguerre ou la promptitude », *Études photographiques*, [en ligne], n° 5, novembre 1998, consulté le 13/07/2023. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/163>
- ENZENSBERGER Hans Magnus, « Constituents of a theory of the media », *Monoskop*, [en ligne], 1970, consulté le 07/08/2022, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : https://monoskop.org/images/c/c2/Enzensberger_Hans_1970_Constituents_of_a_Theory_of_the_Media.pdf
- HADANI Lilach, *et al.*, « Flowers respond to pollinator sound within minutes by increasing nectar sugar concentration », *Ecology Letters*, [en ligne], n° 22 | 1, septembre 2019, consulté le 01/12/2022. URL : https://www.researchgate.net/publication/334319937_Flowers_respond_to_pollinator_sound_within_minutes_by_increasing_nectar_sugar_concentration
- HOCHMAN Nadav, MANOVICH Lev, « Zooming into an Instagram City: Reading the local through social media », *First Monday*, [en ligne], vol. 18, n° 7, publié le 01/07/2013, consulté le 25/02/2022. URL : <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/4711/3698>
- HUI Yuk, « Induction, Deduction and Transduction: on the aesthetics and logic of digital objects », *Networking Knowledge*, [en ligne], vol. 8, n° 3, publié le 06/2015, consulté le 17/08/2022. URL : http://fox.leuphana.de/portal/files/7213108/Hui_Digital_Objects_Aesthetics_2015.pdf
- HUYGHE Pierre, François Roche Architecte, « Notes d'intention : C'est du home made, une architecture sans architecte », *Exposé : Revue d'esthétique et d'art contemporain*, vol 1, n° 3, « La maison ».

JAAR Alfredo (propos recueillis par Rubèn Gallo), GALLO Rubèn, FOSTER Hal, LOTRINGER Sylvère, « Representation of Violence: Violence of Representation », *Trans*, vol. 1/2, no 3/4, 1997.

JAY Martin, « The Uncanny Nineties », *Salmagundi*, n° 108, automne 1995.

JOLINON Jean-Claude, « Les herbiers historique du Muséum et la flore parisienne », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 39-2, 1997.

JONES Christopher Robert, « Blue Cripistemologies: In and Around Derek Jarman », *Art Papers*, [en ligne], consulté le 03/04/2024. URL : <https://www.artpapers.org/blue-cripistemologies-in-and-around-derek-jarman/>

KHEDHER Adel, « Le “Bayān”, ou le visible et l’invisible : lecture sémiotique de la “spectralité” dans la culture arabo-musulmane classique », *Éla : Études de linguistique appliquée*, [en ligne], vol. 196, n° 4, 2019, publié le 18/02/2020, consulté le 08/02/2024. URL : <https://doi-org.acces-distant.bnu.fr/10.3917/ela.196.0293>

LAPLANTE Julie, « Agentivité », *Anthropen*, [en ligne], publié le 02/02/2021, consulté le 21/07/2023. URL : <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/download/40943/214/83640>

LE BLANC Guillaume, « L'étrangement selon Pinocchio », *Essais*, [en ligne], hors-série 1, 2013, publié le 05/10/2020, consulté le 28/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/essais/2157>

LEJA Michel, « Scenes from a History of the Image », *Social Research: An International Quarterly*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 78, n° 4, hiver 2011.

LENOT Marc, « Flusser et les photographes, les photographes et Flusser », *Flusser Studies*, [en ligne], n° 24, publié le décembre 2017, consulté le 11/10/2022. URL : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/marc-lenot-flusser-les-photographes-les-photographes-flusser.pdf>

LESCURE Pierre (propos recueillis par Jean-Michel Cedro), « Entretien avec Pierre Lescure », *Le Film français*, n° 2741, 2 octobre 1998.

LETOURNEUX Matthieu, « Incidence des supports dans les mutations des imaginaires sériels : Le cas d'Eichler et des *dime novels* européens », *Belphegor : Littératures populaires et culture médiatique*, [en ligne], n° 18-1, 2020, publié le 17/02/2020, consulté le 18/08/2023. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/2629>

MANOFF Marlene, « The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives », *Portal: Libraries and the Academy*, vol. 6, n° 3, juillet 2006.

MANOVICH Lev, « Comment visualiser 1 million d'images ? », *Magazine des cultures digitales*, n° 68, sept. / nov. 2012.

MARIGNIER Jean-Louis, « Histoire de la redécouverte des procédés de l'invention de la photographie par Nicéphore Niépce », *Histoire de la recherche contemporaine*, [en ligne], t. 1, 2 | 2012, publié le 11/10/2014, consulté le 30/07/2023. URL : <http://journals.openedition.org/hrc/171>

MASURE Anthony, « Résister aux boîtes noires : Design et intelligences artificielles », *Cités*, vol. 4, n° 80, 2019.

MENICK John, « The Narco-Image », *Do Not Research*, [en ligne], publié le 09/11/2023, consulté le 11/02/2024. URL : <https://donotresearch.substack.com/p/john-menick-the-narco-image>

MOLINIER ARBO Agnès, « Sous le regard du Père : les imagines maiorum à Rome à l'époque classique », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 35/1, n° 1, 2009.

MONDZAIN Marie-José (propos recueillis par Diane Scott), *Regards*, n° 47, 1^{er} janvier

2008.

MONTAGUT-LOBJOIT Myriam, « La télévision au prisme des TIC : Pratiques et perspectives », *Les Cahiers du numérique*, vol. 6, n° 2, 2010.

MORLIGHEM Sébastien, « Figure de l'atlas », *étapes*, n° 220, juillet / août 2014.

MORTON Timothy, « Hyperobjets », *Multitudes*, n° 72, 2018/3, publié le 11/10/2018, consulté le 21/08/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-3-page-109.htm>

MOUSSEAU Jacques, « La télévision aux USA », *Communication et langages*, n° 63, 1|1985.

MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Oxford Journals*, vol. 16, n° 3, automne 1975.

NEGRI Antonio, VERCELLONE Carlo, « Le rapport capital / travail dans le capitalisme cognitif », *Multitudes*, vol. 32, n° 1, 2008.

NOIROT Julie, « "À propos d'Altérations" : entretien avec Pétrél I Roumagnac (duo) », *Focales*, n° 3, mis à jour le 19/07/2021, consulté le 13/07/2022. URL : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2587>

NOIROT Julie, « Produire des "images manquantes" : Le projet *Wonder Beirut* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *Focales*, [en ligne], 1|2017, publié le 01/06/2017, consulté le 09/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1281>

OLSON Maria, « Postinternet: Art After the Internet », *Foam Magazine*, n° 29, hiver 2011.

ORTEGA Y GASSET José, « Vitalité, Âme, Esprit », *Annales de Phénoménologie*, n° 10, (1925), 2011, trad. de l'espagnol par P. Posada Varela.

PARIKKA Jussi, « Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings », *The Fibreculture Journal*, n° 17, 2011.

PASEK Adam, « Daniel Sangsue, pneumatologue », *Critique*, Yves Hersant (dir.), Irène Salas (dir.), vol. 1-2, n° 884-885, « Le Grand Retour des fantômes », 2021.

PEIGNOT Jacqueline, « Représentations ? Manga ! Addictions... », *Empan*, [en ligne], 2006/3, n° 63. URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2006-3-page-117.htm>

PIRON Sylvain, « L'Incertitude que procurent les fantômes », *Critique*, Yves Hersant (dir.), Irène Salas (dir.), vol. 1-2, n° 884-885, « Le Grand Retour des fantômes », 2021.

POIVERT Michel, « La post-photographie, et après ? », *artpress*, hors-série, n° 52, « La photographie : Pratiques contemporaines », , novembre 2019.

POLLEN Annabella, « The Rising Tide of Photographs. Not Drowning But Waving? », *Captures*, vol. 1, n° 1, mai 2016, consulté le 21/09/2021. URL : <https://revuecaptures.org/node/249>

PRENSKY Marc, « Digital Natives, Digital Immigrants », *On the Horizon*, vol. 9, n° 5, octobre 2001.

PRINCE Richard (propos recueillis par Peter Halley), « Richard Prince interviewed by Peter Halley », *ZG*, n° 10, printemps 1984.

QUAINTANCE Morgan, « On the End of Post-Internet Art », *Art Monthly*, n° 387, juin 2015.

RANCIERE Jacques (propos recueillis par Christine Palmiéri), « Jacques Rancière : "Le partage du sensible" », *ETC*, n° 59, septembre-octobre-novembre 2002.

RANCIERE Jacques, « Le travail des images », *Multitudes*, n° 28, 2007.

- REVERDY Pierre, « L'image », *Nord-Sud : Revue littéraire*, Paris, n° 13, mars 1918.
- REYNOLDS Teri, « Spacetime and Imagetext », *The Germanic Review*, vol. 73, n° 2, 2001.
- ROBB Gary C., « Police Use of CCTV Surveillance: Constitutional Implications and Proposed Regulations », *University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 13, n° 571, 1980.
- RUFFIER Clément, « Acté, acteur ou actant ? : Le statut des objets techniques en sociologie », *En Cours : publication de working paper de l'ERT transfert de techniques et d'organisations*, n° 1, 2006.
- SAINT-LAGER Jean-Baptiste, « Histoire des Herbiers », *Annales de la Société botanique de Lyon*, t. 13, « Notes et Mémoires – 1885 », 1886.
- SHEN Guohua, HORIKAWA Tomoyasu, MAJIMA Kei, KAMITANI Yukiyasu, « Deep image reconstruction from human brain activity », *PLoS Computational Biology*, [en ligne], publié le 14/01/2019, consulté le 25/06/2022, URL : <https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1006633>
- SNYDER Joel, « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, [en ligne], n° 34, printemps 2016, trad. de l'anglais par J.-F. Alain, publié le 27/05/2016, consulté le 15/01/2024. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>
- STEYERL Hito, « In Defense of the Poor Image », *e-flux Journal*, [en ligne], n° 10, publié en novembre 2009, consulté le 17/08/2022. URL : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- STILLMAN Nick, « Do You Believe in Television?: Chris Burden and TV », *east of borneo*, [en ligne], publié le 10/10/2010, consulté le 05/08/2022. URL : <https://eastofborneo.org/articles/do-you-believe-in-television-chris-burden-and-tv/>
- STILLPASS Zoe, « Philippe Parreno: Back to her future », *Parkett*, n° 86, 2009.
- SUVILAY Bounthavy, « "Kyarakutâ" : le personnage au cœur des circulations médiatiques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [en ligne], n° 18, 2019, publié le 01/12/2019, consulté le 09/08/2021. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/7747>
- TISSERON Serge, « L'image comme processus, le visuel comme fantôme », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 20, n° 1, 2003.
- TOMAS David, « From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye », *SubStance*, vol. 17, n° 1, Issue 55, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- TOSAN Iberto, « Le fantôme de l'abstraction réelle », *Période*, [en ligne], publié le 01/10/2015, consulté le 22/06/2022. URL : http://revueperiode.net/le-fantome-de-labstraction-reelle/#footnote_4_2579
- TREMEAU Tristan, « L'artiste médiateur », *artpress*, [en ligne], n° 22, hors-série, « Les écosystèmes du monde de l'art », Norbert Hillaire (dir.), Catherine Millet (dir.), novembre 2001, consulté le 04/06/2023, p. 52-57. URL : <http://tristanremeau.blogspot.com/2010/10/lartiste-mediateur-archives-artpress.html>
- VENTURI Riccardo, « Les Images techniques et leur médium : Exposer la pensée de Vilém Flusser », *Critique d'art*, n° 46, printemps / été 2016.
- VERA Adolfo, « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », *Appareil*, [en ligne], n° 14, 2014, publié le 12/12/2014, consulté le 26/11/2023. URL : <http://journals.openedition.org>
- VERNANT Denis, « La dialectique indisciplinaire en "sciences humaines" », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, [en ligne], 17.2 | 2013, publié le 13/12/2013,

consulté le 22/06/2023. URL : <http://journals.openedition.org/cem/13187>

VILLENEUVE Johanne, « Intermédialité, cinéma, musique : la symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédialités*, n° 2, 2003.

VLADOVA Tania, « Après le tournant iconique », *Images Re-vues*, [en ligne], hors-série, 5 | 2016, publié le 18/12/2016, consulté le 08/08/2022. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3996>

VUILLERMET Hélène, « Exercices par l'informe », *Methodos*, [en ligne], n° 21, 2021, publié le 25/01/2021, consulté le 28/07/2022. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/8291>

WARBURG Aby, « Mnémosyne (Introduction) », *Trafic*, n° 9, (titre original : « Einleitung zum Mnemosyne-Atlas », 1929), 1994, trad. de l'allemand par P. Rusch.

WEIZMAN Ariel, « Open Verification », *eflux Architecture: Becoming Digital*, Juin 2019, consulté le 03/06/2020. URL : <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

WIESING Lambert, « Comment penser la photographie abstraite ? », *PRATIQUES : Réflexions sur l'art*, n° 11, automne 2001, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, trad. de l'allemand par J. Lauxerois.

WOLFF Rachel M., « "We bought a virgin" The Issue of the Artist in *No Ghost Just A Shell* », *Shift : Graduate Journal of Visual and Material Culture*, [en ligne], n° 4, 2011, consulté le 02/08/2021. URL : <http://shiftjournal.org/wp-content/uploads/2014/11/wolff.pdf>

WORMS Frédéric, « Vivre avec ou sans images : Quelle différence ? », *Les carnets du BAL*, n° 3 « Les images manquantes », Paris / Paris / Paris-La Défense, LE BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2012.

ZASK Joëlle, « L'enquête et ses obstacles », *Recherche et formation*, [en ligne], n° 92, 2019, publié le 31/12/2019, consulté le 06/04/2024. URL : <http://journals.openedition.org/rechercheformation/5721>

ZERNIK Clélia, « Mésologie du cinéma : la perspective japonaise », *Cités*, vol. 77, n° 1, 2019, publié le 27/03/2019 et consulté le 12/07/2023. URL : <https://doi.org/10.3917/cite.077.0061>

ZONZAIN Pascale, « Les Bédouins du Néguev », *Pardès*, vol. 64-65, n° 1-2, 2019.

Conférences / séminaires

BAUDRILLARD Jean, « La violence faite aux images », [en ligne], dans *Exposer/montrer*, Paris, 19/05/2004, École Normale Supérieure, cycle de conférences, consulté le 16/04/2024. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=218>

CALBA Sarah, « Texte x Image », dans *Cultures visuelles : que fait la culture visuelle à la recherche ?*, Strasbourg, 01/03/2022, séminaire organisé par Vivien Philizot, Sophie Suma et Simon Zara, Université de Strasbourg.

CHATONSKY Gregory, « Les paysages latents de l'imagination artificielle », « Paysage-fiction » – 18^e édition du festival accès(s), [en ligne], *EISTI*, Pau, 2018, consulté le 14/06/2022. URL : <http://chatonsky.net/paysage-latent/>

DELBARD Nathalie, « Esthétique du pixel et éthique médiatique », dans *L'esthétique à l'heure du pixel*, Paris, 14/01/2022, séminaire organisé par Jacques Aumont, Emmanuelle André et Antonio Somaini, Jeu de Paume.

FOUCAULT Michel, « Revenir à l'histoire », conférence du 9 octobre 1970, Université

de Keiō (Japon). Texte revu par M. Foucault et publié sous le titre « Rekishi e no kaiki 歴史への回帰 » dans : *Paideia*, n° 2, 1^{er} février 1972, p. 45-60 ; puis en 1994 dans : *Dits et écrits*, 1970-1975, t. 2, Paris, Gallimard.

HAMON Philippe, « Hypotyposes : que voit-on ? », [en ligne], conférence du 5 avril 2008, Université de Tartu (Estonie), retranscription écrite publiée en mars 2019, consultée le 12/07/2023. URL : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Hypotyposes>

KLEIN Yves, « Conférence de la Sorbonne – 6 : L'époque Bleue », *yvesklein.com*, [en ligne], (1959), consulté le 04/05/2024. URL : [https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s%5B%5D=17&p%5B%5D=1958-1960&sb=serie&sd=asc#/fr/ressources/view/audio/4/conference-de-la-sorbonne-6-l-espoque-bleue?s\[\]=17&p\[\]=1958-1960&sb=serie&sd=asc](https://www.yvesklein.com/fr/ressources/index?s%5B%5D=17&p%5B%5D=1958-1960&sb=serie&sd=asc#/fr/ressources/view/audio/4/conference-de-la-sorbonne-6-l-espoque-bleue?s[]=17&p[]=1958-1960&sb=serie&sd=asc)

MECHOULAN Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, [en ligne], publié le 05/03/2017, consulté le 14/02/2022. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>

PHILIZOT Vivien, « L'horizon des images : Qu'est-ce que la critique cinématographique de l'image télévisuelle peut apporter à une épistémologie de l'horizon ? », dans *Horizons contemporains : ouverture, partition, profondeur d'espaces dans les arts de la scène et de l'écran*, Strasbourg, 28/06/2022, colloque organisé par Aurélie Coulon et Benjamin Thomas, Université de Strasbourg.

Ressources en ligne

Auteur inconnu, « Compendium of U.S. Copyright Office Practices, § 313.2 », *United States Copyright Office*, [en ligne], 22 décembre 2014, consulté le 22/04/2024. URL : <https://www.copyright.gov/comp3/docs/compendium-12-22-14.pdf>

Auteur inconnu, « Destruction and Return in al-Araqib », *forensic-architecture.org*, [en ligne], consulté le 01/02/2024. URL : <https://forensic-architecture.org/investigation/destruction-and-return-in-al-araqib>

Auteur inconnu, « Hell in Lamb UC », *Net Art Anthology*, [en ligne], consulté le 25/04/2024. URL : <https://anthology.rhizome.org/hell-in-lamb-uc>

Auteur inconnu, « Le grand désenvoûtement : Chapitre 1 », *palaisdetokyo.com*, [en ligne], consulté le 22/10/2023. URL : <https://palaisdetokyo.com/exposition/le-grand-desenvoûtement/>

Auteur inconnu, « Our story », *fleurop-interflora-sustainability.com*, [en ligne], consulté le 24/04/2024. URL : <https://www.fleurop-interflora-sustainability.com/our-story/>

Auteur inconnu, *The Daily News Leader*, [en ligne], 11 novembre 1981, consulté le 24/04/2024. URL : <https://www.newspapers.com/article/the-daily-news-leader/29440388/>

ANADOL Refik, « Machine Hallucinations : Nature Dreams », *refikanadol.com*, [en ligne], consulté le 22/06/2022, URL : <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams/>

ARTIST American, « A Declaration of the Dignity Image », *The New Inquiry*, [en ligne], publié le 13/09/2016, consulté le 13/07/2022. URL : <https://thenewinquiry.com/a-declaration-of-the-dignity-image/>

ARTIST American, « New Glory Blue: The Blue Screen of Liberation », *Medium*, [en ligne], publié le 01/09/2015, consulté le 13/07/2022. URL : <https://medium.com/@artpresident/new-glory-blue-c030ec9f6025>

ASSE Geneviève, « La ligne du bleu, entretien avec Geneviève Asse », *France Culture*, « Surpris par la nuit », [en ligne], diffusé le 05/03/2002, consulté le 04/05/2024. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-bleu-cette-couleur-rapide-ironique-ou-infinie-pour-klein-asse-et-hockney-9629734>

AUGUSTE Catherine, « Karl Blossfeldt (1865/1932) : Un Ouvrier Des Formes », *meublepeint.com*, [en ligne], consulté le 28/05/2023. URL : https://www.meublepeint.com/blossfeldt_ouvrier_des_formes.htm

AZOULAY Ariella Aïsha, « Seeing Genocide: Israel's weaponization of images since October 7 obfuscates its genocidal campaign against Palestinians », *Boston Review*, [en ligne], publié le 08/12/2023, consulté le 07/02/2024. URL : <https://www.bostonreview.net/articles/seeing-genocide/>

BARDOU Fabienne, WAN-HOÏ Isabelle, « La Télé par AB », (Planète, 2007), *YouTube*, [en ligne], publié par Dorothee Archives + Génération Récré A2, le 03/04/2022, consulté le 11/08/2023. URL : https://youtu.be/aoA_A8ZizBM

BELLET Harry, GUERRIN Michel, « L'art rattrapé par la peur de la pédophilie : Une œuvre censurée à Londres ; des mesures draconiennes prises à Paris pour la FIAC », *Le Monde*, [en ligne], publié le 21/10/2009, consulté le 06/07/2023. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/10/21/l-art-rattrape-par-la-peur-de-la-pedophilie_1256788_3246.html

BERTAIL Patrice, BOUNIE David, CLEMENÇON Stephan, WAELBROECK Patrick, « Algorithmes : biais, discrimination et équité », *Télécom ParisTech*, [en ligne], consulté le 20/04/2024. URL : <https://www.telecom-paris.fr/wp-content-EvDsK19/uploads/2019/02/Algorithmes-Biais-discrimination-equite.pdf>

BOUVIER Mathieu, « Imago : survivance », *Pour un Atlas des Figures*, [en ligne], publié en 2018, consulté le 14/01/2022. URL : www.pourunatlasdesfigures.net

BROUT Émilie, MARION Maxime, « Émilie Brout & Maxime Marion, "deux gouttes naviguant côte-à-côte à travers le vide" », *Zéro deux*, [en ligne], consulté le 02/03/2022. URL : <https://www.zerodeux.fr/interviews/emilie-brout-maxime-marion-deux-gouttes-naviguant-cote-a-cote-a-travers-le-vide/>

CAINE Ariel, « Environs », *arielcaine.net*, [en ligne], publié le 27/05/2020, consulté le 02/07/2020. URL : <http://www.arielcaine.net/>

CALDWELL Don, Triple Zed, « Pepe the Frog », *Know Your Meme*, [en ligne], publié le 26/03/2015, consulté le 15/04/2018. URL : <http://knowyourmeme.com/memes/pepe-the-frog>

CAPEL Alan, « A Brief History of Stock Photography », *alamy.com*, [en ligne], publié le 16/06/2015, consulté le 23/01/2024. URL : <https://www.alamy.com/blog/a-brief-history-of-stock-photography>

CHATONSKY Gregory, « De la postproduction néolibérale à la disproduction vectorielle », *chatonsky.net*, [en ligne], 2022, consulté le 14/06/2022. URL : <http://chatonsky.net/post-disproduction/>

CHATONSKY Gregory, « Les deux imaginations artificielles : logique et esthétique », *chatonsky.net*, [en ligne], publié le 06/2022, consulté le 28/07/2022. URL : http://chatonsky.net/double_ima/

CHEROUX Clément, GUNTHERT André, « La photographie vernaculaire », *France Culture*, « La grande table », [en ligne], diffusé le 15/11/2013, consulté le 14/06/2022. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/la-photographie-vernaculaire-5899413>

CHEROUX Clément, « L'or du temps », *rencontres-arles.com*, consulté le 01/07/2023. URL : <https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/638/from-here-on>

CITTON Yves, « Immédiatité intra-active et intermédialité esthétique », *yvescitton.net*, [en ligne], publié le 10/10/2016, consulté le 06/08/2022. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373092/document>

CITTON Yves (propos recueillis par Spintank & Renaissance Numérique), « La médiarchie n'est ni un danger, ni une opportunité, c'est un fait », *Medium*, [en ligne], publié le 05/06/2018, consulté le 25/07/2023. URL : <https://medium.com/asdn/la-m%C3%A9diarchie-nest-ni-un-danger-ni-une-opportunit%C3%A9-c-est-un-fait-yves-citton-a146abcfe392>

COCQUET Marion, « "From here on", la photo 2.0 », *Le Point*, [en ligne], publié le 08/07/2011, consulté le 01/07/2023. URL : https://www.lepoint.fr/culture/from-here-on-la-photo-2-0-08-07-2011-1350905_3.php

COSTA-KOSTRITSKY Valeria, « Délits d'initiés », *Vice*, [en ligne], publié le 09/12/2010, consulté le 10/08/2021. URL : <https://www.vice.com/fr/article/pgmxbz/delits-dinities>

COTTET Marylise (avec la contribution de : Malou Allagnat, Émilie Genelot et Julien Rodriguez), « Notion en débat : paysage », *Géococonfluences*, [en ligne], publié le 15/10/2019, consulté le 18/02/2024. URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/paysage>

COUTAGNE Gabriel, « La technologie "blockchain" est-elle l'avenir de la photographie professionnelle ? », *Le Monde*, [en ligne], publié le 16/01/2018, consulté le 16/04/2018. URL : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/01/16/la-technologie-blockchain-est-elle-l-avenir-de-la-photographie-professionnelle_5242362_4408996.html

CRAWFORD Kate, JOLER Vladan, « Anatomy of an AI System: The Amazon Echo As An Anatomical Map of Human Labor, Data and Planetary Resources », *AI Now Institute and Share Lab*, [en ligne], 2018, consulté le 8/10/2020. URL : <https://anatomyof.ai>

CRAWFORD Kate, PAGLEN Trevor, « Excavating AI: The Politics of Images in Machine Learning Training Sets », *excavating.ai*, [en ligne], consulté le 24/06/2022. URL : <https://excavating.ai/>

DEGOUTIN Stéphane, WAGON Gwenola, « Le blanchiment des images », *AOC*, [en ligne], publié le 06/04/2022, consulté le 22/01/2024. URL : <https://aoc.media/opinion/2022/04/05/le-blanchiment-des-images/>

DELREZ Anne, « La Conserverie, un lieu d'archives : Dossier de présentation », *La Conserverie, un lieu d'archives*, [en ligne], consulté le 22/04/2024. URL : http://laconserverieunlieudarchives.fr/wp-content/uploads/2020/01/LaConserverie_dossier2019-2020_web.pdf

DENARCY Léo-Guy, « Pierre Huyghe : "J'espère que l'œuvre se situe en amont du langage" », *AOC*, [en ligne], publié le 24/07/2021, consulté le 31/07/2021. URL : <https://aoc.media/entretien/2021/07/23/pierre-huyghe-jespere-que-loeuvre-se-situe-en-amont-du-langage/>

DUPORTAIL Judith, KAYSER-BRIL Nicolas, SCHACHT Kira, RICHARD Édouard, « Sur Instagram, la prime secrète à la nudité : se déshabiller pour gagner de l'audience », *Médiapart*, [en ligne], publié le 15/06/2020, consulté le 06/07/2023. URL : <https://www.mediapart.fr/journal/international/150620/sur-instagram-la-prime-secrete-la-nudite-se-deshabiller-pour-gagner-de-l-audience>

ESTRIN James, « In an Age of Likes, Commonplaces Images Prevail », *The New York Times*, [en ligne], publié le 07/09/2012, consulté le 28/07/2021. URL : <https://lens.blogs.nytimes.com/2012/09/07/in-an-age-of-likes-commonplace-images-prevail/?mtrref=undefined&qwh=3940F8D95B06D5CC92FE52657C09BADA&gwt=pay&assetType=PAYWALL>

Fontcuberta Joan, « Mot du commissaire », *Le mois de la photo à Montréal : Biennale internationale de l'image contemporaine*, [en ligne], consulté le 02/05/2024. URL :

<https://moisdelaphoto.com/wp-content/uploads/2015/04/PRESSE-FRANCAIS-FINAL-WEB.pdf>

FOREST Fred (propos recueillis par Benoit Gaboriaud), « Fred Forest, rencontre rétrospective avec "l'homme média Numéro 1" », *Fisheye Immersive*, [en ligne], publié le 16/02/2024, consulté le 08/04/2024. URL : <https://fisheyeimmersive.com/article/fred-forest-rencontre-retrospective-avec-lhomme-media-numero-1/>

FREDENBURGH Jez, « The 4,000 mile flower delivery », *bbc.com*, [en ligne], consulté le 10/04/2024. URL : <https://www.bbc.com/future/bespoke/made-on-earth/the-new-roots-of-the-flower-trade/>

GERVEREAU Laurent, « La disparition des images », *gervereau.com*, [en ligne], consulté le 01/04/2024. URL : https://gervereau.com/traces.php?id_trace=145

GOLDFINE Jael, « Instagram User Speaks Out Against Richard Prince's Rip-Offs », *Paper*, [en ligne], publié le 04/11/2019, consulté le 06/07/2023. URL : <https://www.papermag.com/richard-prince-zoe-ligon-2641214364.html#rebellitem22>

GUNTHERT André, « L'acte d'image, un acte manqué ? », *L'image sociale : Le carnet de recherches d'André Gunthert*, [en ligne], publié le 03/02/2016, consulté le 10/08/2023. URL : https://imagesociale.fr/2767#footnote_1-2767

GUNTHERT André, « La photographie, théâtre de la dépossession ? », *L'image sociale : Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [en ligne], publié le 18/11/2020, consulté le 08/07/2023. URL : <https://imagesociale.fr/9113>

GUNTHERT André, « Le "visual turn" n'a pas eu lieu », *L'image sociale : Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [en ligne], publié le 10/06/2017, consulté le 29/10/2019. URL : <https://imagesociale.fr/4603>

GUNTHERT André, « Richard Prince, l'appropriation à l'ère d'Instagram », *L'image sociale : Le carnet de recherches d'André Gunthert*, [en ligne], publié le 15/07/2015, consulté le 05/07/2023. URL : <https://imagesociale.fr/1758>

HATT Étienne, « Aurélie Pétreil : PVL, commissaire d'exposition Étienne Hatt », *Ceysson & Bénétière*, [en ligne], consulté le 17/04/2024. URL : <https://www.ceyssonbenetiere.com/fr/exhibitions/aurelie-petrel-paris-2021-1181/>

HOCKNEY David, « David Hockney : "Le monde est beau. Je viens de voir l'exposition Monet, je suis allé à Giverny c'était fantastique" », *France Culture*, « Hors Champs », [en ligne], diffusé le 26/01/2011, consulté le 04/05/2024. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/david-hockney-le-monde-est-beau-je-viens-de-voir-l-exposition-monet-je-suis-alle-a-giverny-c-etait-fantastique-8472197>

HUYGHE Pierre, « Annlee », *art21*, [en ligne], publié le 24/07/2008, consulté le 17/08/2021. URL : <https://art21.org/watch/extended-play/pierre-huyghe-anlee-short/>

JENKINS Henry, « If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Meme », *Confessions of an aca-fan*, [en ligne], publié le 11/02/2009, consulté le 31/07/2021. URL : http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html

JOHNSON Paddy, « Richard Prince Sucks: His show of Instagram printouts at Gagolian isn't just bad, it's sexist », *Artnet*, [en ligne], publié le 21/10/2014, consulté le 06/07/2023. URL : <https://news.artnet.com/art-world/richard-prince-sucks-136358>

JOIGNOT Frédéric, « Plagiat ou réappropriation ? La querelle Richard Prince vs Patrick Cariou secoue le monde de l'art. Le plasticien a-t-il volé l'œuvre du photographe en la détournant ? », *Le Monde*, [en ligne], publié le 18/03/2014, consulté le 06/07/2023. URL : <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2014/03/18/plagiaires-ou-visionnaires/>

JONES Ronald, « The Problematic Photography of Garry Gross », *Frieze*, [en ligne],

n° 44, publié le 01/01/199, consulté le 24/04/2024. URL : <https://www.frieze.com/article/garry-gross-american-fine-arts-1999-review>

JOSEPH Pierre, « 1988 : Siberia », *pierrejoseph.fr*, [en ligne], consulté le 12/04/2024. URL : <https://pierrejoseph.fr/>

KELBERMAN Dina, « I'm Google », *dinakelberman.com*, [en ligne], consulté le 11/07/2023. URL : <http://dinakelberman.com/biostatement.html>

KESSELS Erik, « Arles : Les rencontres de la photographie », *rencontres-arles.com*, [en ligne], consulté le 24/03/2020. URL : <https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/486/24hrs-of-photos>

KORDIC Angie, « Oops, He Did It Again: Richard Prince Given a Taste of His Own Medicine by Suicide Girls », *Widewalls*, [en ligne], publié le 31/05/2015, consulté le 06/07/2023. URL : <https://www.widewalls.ch/magazine/richard-prince-instagram-rephotographer-frieze-suicidegirls>

LAMY DE LA CHAPELLE Benoît, « De l'art "post-internet" », *Zéro deux*, [en ligne], consulté le 10/02/2021. URL : <https://www.zerodeux.fr/essais/de-lart-post-internet/>

LAYSTARY Émilie, « Le cas Pepe the Frog : de l'impossibilité de faire mourir un mème à l'heure d'Internet », *Mashable avec France 24*, [en ligne], publié le 09/05/2017, consulté le 14/05/2017. URL : <http://mashable.france24.com/medias-sociaux/20170509-pepe-frog-mourir-personnage-fictif-meme?ref=fb>

LEFORT Gérard, « L'histoire d'une "Petite" : Deux procès et un détournement pour la photo de Garry Gross », *Libération*, [en ligne], publié le 13/03/2009, consulté le 08/07/2023. URL : https://www.liberation.fr/culture/2009/03/13/l-histoire-d-une-petite_545757/

McHUGH Gene, *Post Internet*, [en ligne], publié le 30/12/2009, consulté le 10/07/2023. URL : <https://122909a.com.rhizome.org/?m=200912>

MISSY, « Richard Prince Suicidegirl Print », *Suicide Girls*, [en ligne], publié le 26/05/2015, consulté le 05/07/2023, trad. de l'anglais par l'auteur. URL : <https://www.suicidegirls.com/members/missy/blog/2837632/tuesday/>

MITCHELL William John Thomas, « Interview de W. J. T. Mitchell », *Institut InDisciplinAire*, [en ligne], janvier 2018, consulté le 21/06/2023, trad. de l'anglais (américain) par E. Diksa-Grand et D. Vernant. URL : <https://idaindiscipline.wixsite.com/indisciplinaire/single-post/2018/05/20/interview-de-william-john-thomas-mitchell-traduction>

MONDZAIN Marie-José, « Les images sont-elles politiques ? », *France Culture*, « Avec philosophie », [en ligne], diffusé le 18/01/2023, consulté le 18/01/2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/les-images-sont-elles-politiques-4328827>

MORTON Timothy (propos recueillis par Alexandre Lacroix), « Timothy Morton : "Nous ne sommes pas à la fin des temps mais au commencement" », *Philosophie Magazine*, [en ligne], n° 126, janvier 2019, publié le 09/01/2019, consulté le 21/08/2023. URL : <https://www.philomag.com/articles/timothy-morton-nous-ne-sommes-pas-la-fin-des-temps-mais-au-commencement>

MOSSERI Adam, « Explication du classement d'Instagram », *Instagram*, [en ligne], publié le 31/03/2023, consulté le 06/07/2023. URL : <https://about.instagram.com/fr-fr/blog/annoncements/instagram-ranking-explained>

NUZZI Olivia, « How Pepe the Frog Became a Nazi Trump Supporter and Alt-Right Symbol », *Daily Beast*, [en ligne], publié le 26/05/2016, consulté le 14/05/2017. URL : <http://www.thedailybeast.com/articles/2016/05/26/how-pepe-the-frog-became-a-nazi-trump-supporter-and-alt-right-symbol>

PAGLEN Trevor, « Hallucinations », *paglen.studio*, [en ligne], consulté le 29/06/2022. URL : <https://paglen.studio/2020/04/09/hallucinations/>

PERAZZO Carlo, RASMI Jacopo, « Les nouveaux habits de l'empereur extractiviste », *AOC*, [en ligne], publié le 14/04/2022, consulté le 03/07/2023. URL : <https://aoc.media/opinion/2022/04/13/les-nouveaux-habits-de-lempereur-extractiviste/>

PHILIZOT Vivien, SUMA Sophie, THOMAS Benjamin, « Écologie des images : une anthologie », *culturesvisuelles.org*, [en ligne], consulté le 31/03/2024. URL : <https://culturesvisuelles.org/programmes-de-recherche/ecologies-visuelles/ecologie-des-images-une-anthologie>

RATAJKOWSKI Emily, « Buying Myself Back: When does a model own her own image? », *The Cut*, [en ligne], publié le 15/09/2020, consulté le 07/07/2023. URL : <https://www.thecut.com/article/emily-ratajkowski-owning-my-image-essay.html>

RATAJKOWSKI Emily, *Twitter*, [en ligne], tweet publié le 23/04/2023, consulté le 08/07/2023. URL : <https://twitter.com/emrata/status/1385710264050454529>

RIDLER Anna, « Myriad (Tulips), 2018 », *annaridler.com*, [en ligne], consulté le 24/06/2022. URL : <http://annaridler.com/myriad-tulips>

ROEDER Oliver, « People Are Paying Thousands Of Dollars To Own Pictures Of Pepe The Frog », *FiveThirtyEight*, [en ligne], publié le 06/03/2018, consulté le 12/04/2018. URL : <https://fivethirtyeight.com/features/pepe-the-frog-symbolism-cryptoart-blockchain/>

SACHAU Joshua-Merlin, « How does anime support the sexualization of its female characters and does it reinforce Japanese gender expectations?: By the example of Neon Genesis Evangelion and female anime Archetypes », *ResearchGate*, [en ligne], publié en septembre 2023, consulté le 28/04/2024. URL : [10.13140/RG.2.2.30076.72326](https://www.researchgate.net/publication/3807672326)

SOLINAS Stéphanie, « L'Inexpliqué [The Unexplained] », *stephaniesolinas.com*, [en ligne], consulté le 01/05/2024. URL : <https://www.stephaniesolinas.com/>

STIEGLER Bernard, *et al.*, *Ars Industrialis : association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit*, [en ligne], consulté le 24/03/2020. URL : <https://arsindustrialis.org/>

STILLPASS Zoe, « Desiring Machines: The Exhibition as Automaton in Philippe Parreno's Work », *Flash Art*, [en ligne], publié le 15/10/2020, consulté le 04/12/2023. URL : <https://flash---art.com/article/desiring-machines-philippe-parreno/#>

SUMA Sophie, THOMAS Benjamin, « Écologies visuelles : *visual ecologies studies* », *culturesvisuelles.org*, [en ligne], consulté le 31/03/2024. URL : <https://culturesvisuelles.org/programmes-de-recherche/ecologies-visuelles>

SYMONS SUTCLIFFE Alexandra, « Dignity as aspiration: The privilege of representation + the obligation to attend in the work of Amalia Ulman + American Artist », *AQNB*, [en ligne], publié le 21/07/2017, consulté le 12/07/2022. URL : <https://www.aqnb.com/2017/07/21/dignity-as-aspiration-on-the-privilege-of-representation-the-obligation-to-attend-in-the-world-of-amalia-ulman-american-artist/>

SZENDY Peter (propos recueillis par Raphael Bourgois), « Peter Szendy : "La visibilité n'est qu'une part infime de ce qui arrive aux images" », *AOC*, [en ligne], publié le 15/02/2020, consulté le 15/02/2024. URL : <https://aoc.media/entretien/2020/02/14/peter-szendy-la-visibilite-nest-quune-part-infime-de-ce-qui-arrive-aux-images/>

THORN Rachel, « Do Manga Characters Look "White"? », *Committee for the Revival & Promotion of Shōjo Manga : The Blog of Committee Chair Rachel Thorn*, [en ligne], publié le 16/04/2016, consulté le 04/08/2021. URL : <https://www.en.matt-thorn.com/single-post/2016/04/16/Do-Manga-Characters-Look-White>

VELEZ Pedro (propos recueillis par Simone Krug), « The Rum Diary: An interview with

Pedro Velez », *Rhizome*, [en ligne], publié le 01/12/2017, consulté le 25/04/2024. URL : <https://rhizome.org/editorial/2017/dec/01/the-rum-diary/>

VIERKANT Artie, « The Image Objet Post-Internet », *jstchillin.org*, [en ligne], 2010, consulté le 29/06/2023. URL : <https://jstchillin.org/artie/vierkant.html>

WAGENER Albin, « Une politique du mème », *AOC*, [en ligne], publié le 04/02/2022, consulté le 18/08/2022. URL : <https://aoc.media/analyse/2022/02/03/une-politique-du-meme/?loggedin=true>

WARDEN Peter, « How many images do you need to train a neural network? », *Peter Warden's blog*, [en ligne], publié le 14/12/2017, consulté le 11/10/2022. URL : <https://petewarden.com/2017/12/14/how-many-images-do-you-need-to-train-a-neural-network/>

WATIER Eric, « il n'y a pas d'images rares », *ericwatier.info*, [en ligne], publié le 05/04/2009, consulté le 11/07/2023. URL : <https://www.ericwatier.info/textes/il-ny-a-pas-dimages-rares-3/>

WILLIAMS Holly, « The surprising ways that Victorians flirted », *bbc.com*, [en ligne], publié le 17/01/2022, consulté le 27/06/2023. URL : <https://www.bbc.com/culture/article/20220114-the-surprising-ways-that-victorians-flirted>

YAP Chin-chin, « Escaping Ghost », *ArtAsiaPacific*, [En ligne], publié en mars/avril 2012, consulté le 10/08/2021. URL : <http://artasiapacific.com/Magazine/77/EscapingGhost>

Thèses

MARTIN Julie, *Documenter le monde à l'ère des images fluides : stratégies artistiques*, thèse de doctorat, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2019.

PEREZ Wagner Morales Junior, *Visualité et contre-visualité : Les images de guerre et de conflits tournées des amateurs et leur utilisation dans l'art contemporain : Une politique des images sur un « bruit de fond » godardien*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2018.

PHILIZOT Vivien, *La construction du champ visuel par le design graphique : Une épistémologie du regard*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2016.

Romans et nouvelles

BALLARD James Graham, « Cri d'espoir, cri de fureur », (titre original : *Cry Hope, Cry Fury!*, 1967), dans *Vermillion Sands*, Auch, Éditions Tristram, (1971), 2013, trad. de l'anglais par P. Alpérine, L. Casseau, A. Dorémieux, A. le Bussy, R. Louit, L. Massun, A. Rosenblum, B. Sigaud, F. Straschitz.

BALLARD James Graham, *Vermillion Sands*, Auch, Éditions Tristram, (1971), 2013, trad. de l'anglais par P. Alpérine, L. Casseau, A. Dorémieux, A. le Bussy, R. Louit, L. Massun, A. Rosenblum, B. Sigaud, F. Straschitz.

CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles*, suivi de *De l'autre côté du miroir*, (titres originaux : *Alice's Adventures in Wonderland / Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1865 / 1871), Paris, Club des Libraires de France, 1955, trad. de l'anglais par A. Bay.

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

HAWTHORNE Nathaniel, *The Snow Image: A Childish Miracle*, [en ligne], (1851), publié le 01/05/1996, consulté le 15/04/2024. URL : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/513/pg513-images.html>

PRINCE Richard, *Pourquoi je vais au cinéma seul*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Excentricités /Excentricities », (1983), 2015, trad. de l'anglais (américain) par V. Pécoil et F. Arno.

RATAJKOWSKI Emily, *My Body*, New York, Metropolitan Books, 2021.

SHAW Bob, *Les Yeux du temps*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », (titre original : *Other Days, Other Eyes*, 1972), 1996, trad. de l'anglais (britannique) par J. Guiod.

Autres

PARRENO Philippe, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001.

QUEHEILLARD Simon, *L'image dans le papier*, Paris, Éditions Mix, 2008.

SIGAL Den, *Grapholexique du manga : Comprendre et utiliser les symboles graphiques de la BD japonaise*, Eyrolles, 2006.

