



HAL
open science

Image et pouvoir : exercices de mise en tension du regard

Marina Nunes d'Aiuto

► **To cite this version:**

Marina Nunes d'Aiuto. Image et pouvoir : exercices de mise en tension du regard. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01950277

HAL Id: dumas-01950277

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01950277>

Submitted on 10 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marina Nunes D'Aiuto
Sous la direction de M. Christophe Viart

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Mémoire de Master en Arts Plastiques
Création et Plasticités Contemporaines
Année universitaire 2017-18

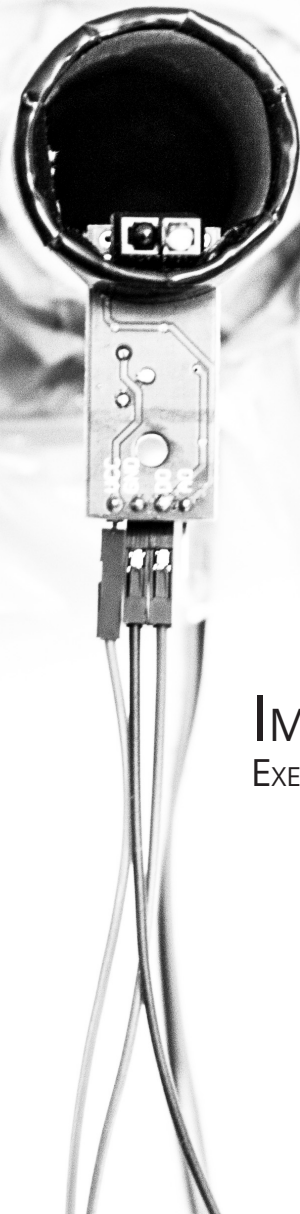


IMAGE ET POUVOIR

EXERCICES DE MISE EN TENSION DU REGARD

IMAGE ET POUVOIR

EXERCICES DE MISE EN TENSION DU REGARD

À Tatá

Je tiens à remercier M. Christophe Viart pour son respect, son attention et ses conseils.

Et je remercie Mme Véronique Verstraete pour sa bienveillance, ses indications et sa lecture.

Je remercie aussi:

À mes parents pour leur support, amour et confiance. Je vous aime.

À Benjamin Favreau pour la tendresse et pour m'accueillir chaleureusement.

À Thomas Bourget pour la profonde amitié et pour avoir partagé ce passage avec moi.

Et à tant d'autres amis qui m'ont aidé :

Clément Girardi, Yasmina Ouahid, Sophie Wasserman, Tristan Albrecht, Theo Carvalho, Hwa Guk, Leticia Carvalho, Livia del Corso, Andrés Brisson, Mariano Damelio, Léa Razy, Alice de Almeida Monteiro, Daniel et Hadrien.

Mots-clés :

Regard

Image

Pouvoir

Érotisme

Bruillage

Destruction

Archive

Bricolage

Appareil

Projection

Résumé

Dans le cadre de ma démarche personnelle en arts plastiques, cette recherche a comme objectif d'étudier des stratégies de mise en tension du regard devant l'image. À partir de la mise en rapport d'un corps hétéroclite de références théoriques et artistiques, je propose un itinéraire où se rassemblent la formation d'une banque d'images, la destruction d'images, le détournement de la perception visuelle et la création d'appareils de visualisation. En tenant en compte le pouvoir d'attraction de l'image, l'effort de cette investigation est de cerner des possibles tactiques de déstabilisation du regard.

Abstract

My research aims to study selected strategies of tensioning the gaze under the light of my own practice in fine arts. I propose an itinerary of encounters among the formation of a personal imagery archive, the destruction of imagery, the destabilization of visual perception and the creation of apparatuses of image visualization: all by the means of the dialogue between a heterogeneous body of theoretical and practical references. Above all, this investigation endeavors to experiment possible tactics of problematization of the gaze under the scope of the power of attraction intrinsic to imagery.

Table de matières

Introduction	p.9
Chapitre 1. Image et archive	p.21
1.1 Formation d'une banque d'images	p.25
1.1.1 Tableau d'images	p.25
1.2 Art Contemporain et l'archive	p.27
1.2.1 « The Archival Impulse »	p.27
1.2.2 Démarche révisionniste	p.28
1.3 Acte photographique en tant qu'acte de violence	p.29
1.3.1 Photographie et possession de l'autre	p.30
1.4 La photographie ethnographique chez Fiona Tan	p.31
1.4.1 Ethnographie et notion de primitif	p.31
1.4.2 Subjectivité du regard chez Fiona Tan	p.33
1.4.3 Binôme : image fixe/image en mouvement	p.35
1.5 <i>Caresse</i>	p.39
1.5.1 <i>Ti regardes... mais ti touches pas... !...</i>	p.39
1.5.2 Entre tendresse et violence	p.42
1.5.3 La revanche de l'image	p.43
1.6 Images qui répondent	p.44
1.6.1 archive et mémoire collective	p.45
1.6.2 Le « viol de l'archive »	p.45
Chapitre 2. La destruction de l'image	p.47
2.1 Iconoclasme et <i>iconoclash</i>	p.51
2.1.1 Entre les gestes destructif et constructif	p.52
2.1.2 « brosse l'histoire à rebrousse-poil »	p.53
2.2 Mutilation de l'image : les Guarani Yvyrupá	p.54
2.2.1 Transformer la pierre en corps	p.54
2.3 Les <i>Scalpes</i> de Dora Longo Bahia	p.58
2.3.1 Matière et représentation	p.60
2.3.2 Destruction comme critique	p.61
2.3.3 La peinture rayée	p.65
2.4 Feu et destruction : <i>les Allumeuses</i>	p.66
2.4.1 Critique au stéréotype de la femme	p.69
2.4.2 Brûler pour changer	p.71
2.4.3 Feu et plaisir	p.71
2.4.4 Feu et lumière	p.73
2.4.5 Brûler la matière de l'image	p.73
2.5 <i>Oculo</i>	p.74
2.5.1 Brûler avec la lumière	p.75

2.5.2. Projection lumineuse comme métaphore du regard	p.76
2.5.3 Destruction comme plaisir	p.77
2.5.4 Image brûlée comme image vivante	p.80
Chapitre 3. Le brouillage d'images	p.82
3.1 <i>Médium</i> et message	p.85
3.2 La notion de brouillage	p.86
3.3 Brouillage et distorsion du <i>médium</i>	p.87
3.4 <i>Bariloche</i>	p.96
3.4.1 Le brouillage et le flou	p.98
3.5 Photographie et violence	p.99
3.5.1 Violence visuelle	p.101
3.5.2 Lumière stroboscopique	p.105
3.6 Tiro ao alvo	p.107
3.6.1 Brouillage et érotisme	p.108
Chapitre 4. Image, appareil, installation	p.113
4.1 Dispositif et appareil	p.117
4.1.1 L'appareil	p.117
4.2 Appareils fait main	p.119
4.2.1 Bricolage	p.120
4.2.2 DIY Media	p.122
4.3 Matériaux ordinaires	p.123
4.4 Installation	p.129
4.4.1 Organisation spatiale	p.129
4.4.2 L'installation-projection	p.130
4.4.3 Projection diapositive	p.132
Conclusion	p.133
Bibliographie	p.139
Index de noms propres	p.149
Index de notions	p.151
Tableau d'illustrations	p.154
Anexes	p.159
Interview avec Pascal Blanchard	p. 161



Funcionamento:
Abajur de 10 minutos, de terça até sexta-feira, a partir das 10h30 horas.
Máximo de 20 pessoas cada vez.

Reserva:
120 minutos (aproximadamente 1 hora, mais 30 min).
Máximo de 20 pessoas por lote.

Image 1 - Cildo Meireles, *Abajur*, 1997 - 2010, installation, 29e Biennale de São Paulo, 2010. Vue de l'extérieur.

Introduction

Lors de la 29^e biennale de São Paulo, en 2010, l'artiste Cildo Meireles exposait l'installation *Abajur* (Abat-jour) au troisième étage du pavillon de l'exposition. Il s'agissait d'une grande boîte noire dont le public pouvait accéder à l'intérieur à travers un escalier et une entrée sur un des côtés. En regardant l'entrée frontalement depuis l'extérieur, il était possible d'entrevoir une partie de ce qu'y nous attendait dedans. Un fragment de paysage lumineux et mouvant ; la vue d'une mer calme par une journée ensoleillée. De plus, la légère déformation de l'image, courbée par le format de son support, donne l'indice du type de spectacle promis.

Une fois dans la boîte, le spectacle se révélait. Un panorama mouvant à 360° illuminé depuis son intérieur à la manière d'un abat-jour gigantesque. Cildo Meireles évoque ici les célèbres dispositifs panoramiques du XIX^e siècle, des appareils, produits par l'industrie du divertissement, qui proposait au public une expérience immersive au centre d'un paysage peint ou projeté. Certes, il s'agissait d'un vrai spectacle visuel. Excités par le développement galopant de la technologie et des sciences, ces hommes et femmes rêvaient de tout voir et à tout pouvoir accéder.

Le panorama de Cildo Meireles était composé de plusieurs couches de photographies transparentes qui tournaient doucement à différentes vitesses, en donnant l'impression de profondeur et de mouvement. La couleur du ciel changeait graduellement du bleu à l'orange en émulant le coucher du soleil, pendant qu'un morceau de terre glissait au loin, accompagné des mouettes en vol

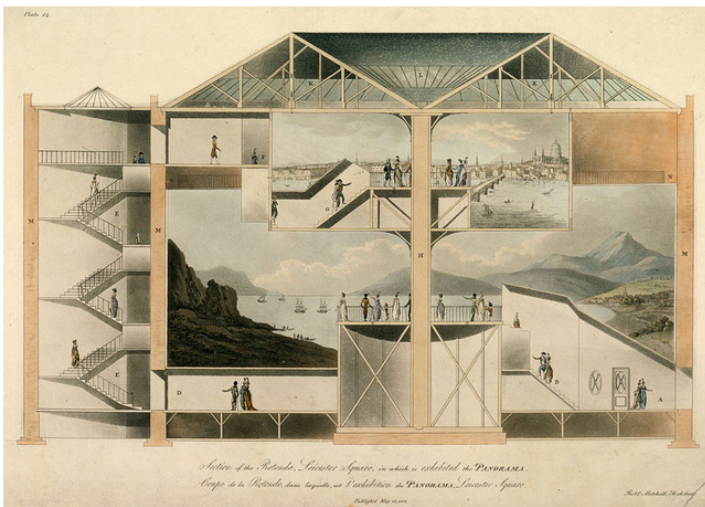
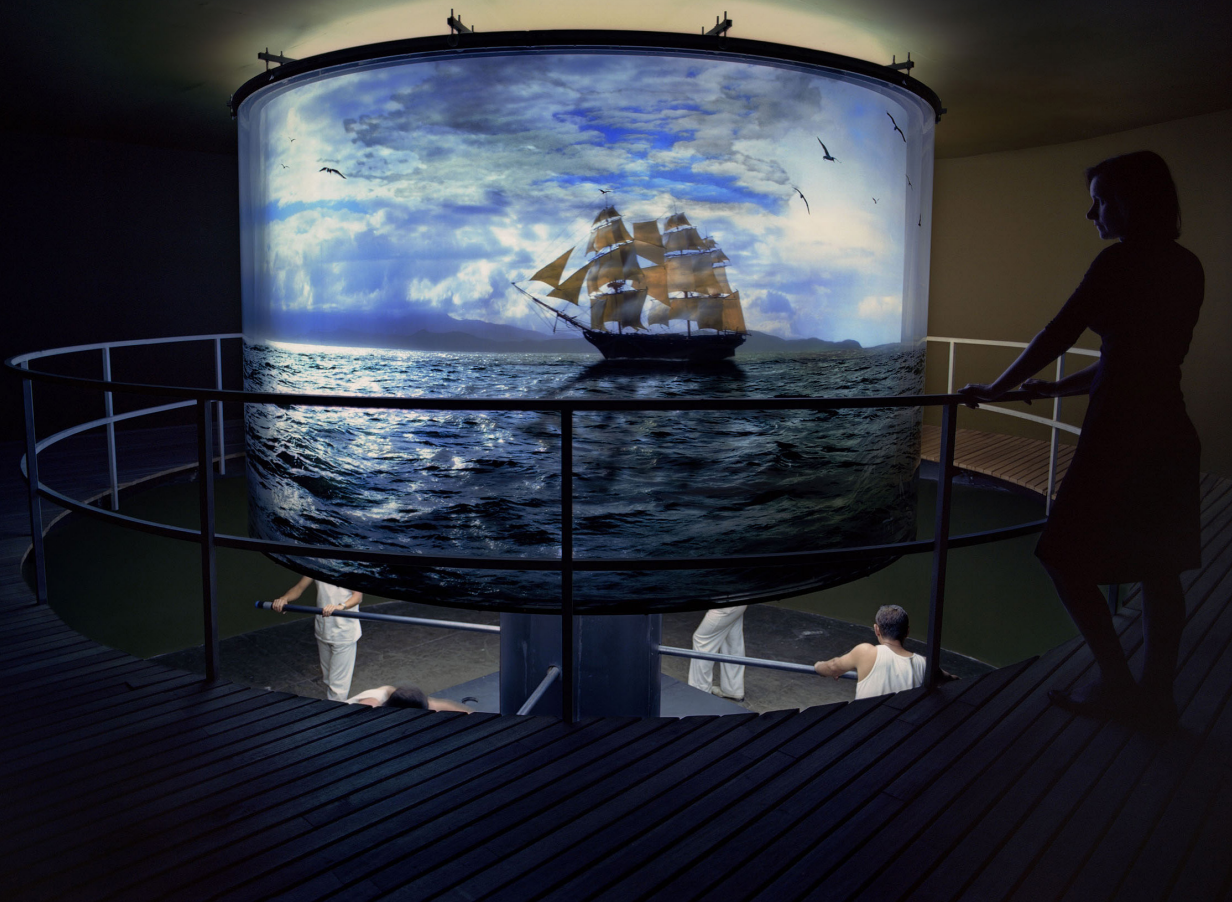


Image 2 - Robert Mitchell, coupe de la rotonde sur Leicester Square, Londres, 1801.



Images 3 et 4 - Cildo Meireles, *Abajur*, 1997 - 2010, Vue de l'intérieur.

et d'un voilier en train de naviguer. Le son participait également à évoquer l'ambiance de la plage avec le bruit de la mer, du vent et des oiseaux.

Le paysage naturel joue un rôle important dans l'imaginaire brésilien. Dans un pays qui se dit « beau par nature », il est intimement attaché à la notion d'identité nationale. De plus, l'image du voilier joue aussi un rôle particulier. Elle évoque l'arrivée du colonisateur portugais pour conquérir et occuper des nouvelles terres. C'est la merveille du nouveau, mais aussi le sang versé par le massacre et par l'esclavage¹.

Après un court moment de délectation devant le panorama illuminé, les yeux se posent sur la partie inférieure de la machine. À travers l'ouverture au milieu du sol, on pouvait observer l'autre niveau du dispositif, d'où venait sa force motrice. Cildo Meireles laisse visible le fonctionnement de l'appareil. Alors, une fois dans la boîte, on est capable de voir la source de son mouvement : quatre hommes tournent l'énorme machine manuellement, comme les esclaves qui naguère tournaient les moulins de canne à sucre.

Au delà de la référence explicite à l'histoire coloniale du Brésil,



Image 5 - Jean-Baptiste Debret, *Baía de Paranaguá*, 1827.

1 Carla Hermann et Jacqueline Siano font une analyse de *Abajur* de Cildo Meireles en s'appuyant sur la peinture de paysage au Brésil. HERMANN Carla et SIANO Jaqueline, « O Abajur de Cildo Meireles e a Paisagem Contemporânea » [en ligne] in CAVALCANTI Ana Maria Tavares et. al., *Anais do XXXII Colóquio do CBHA : direções e sentidos da história da arte*, Brasília, Universidade de Brasília, 2012, pp. 747-760. Disponible sur : https://www.academia.edu/4278473/O_Abajur_de_Cildo_Meireles_e_a_paisagem_contempor%C3%A2nea

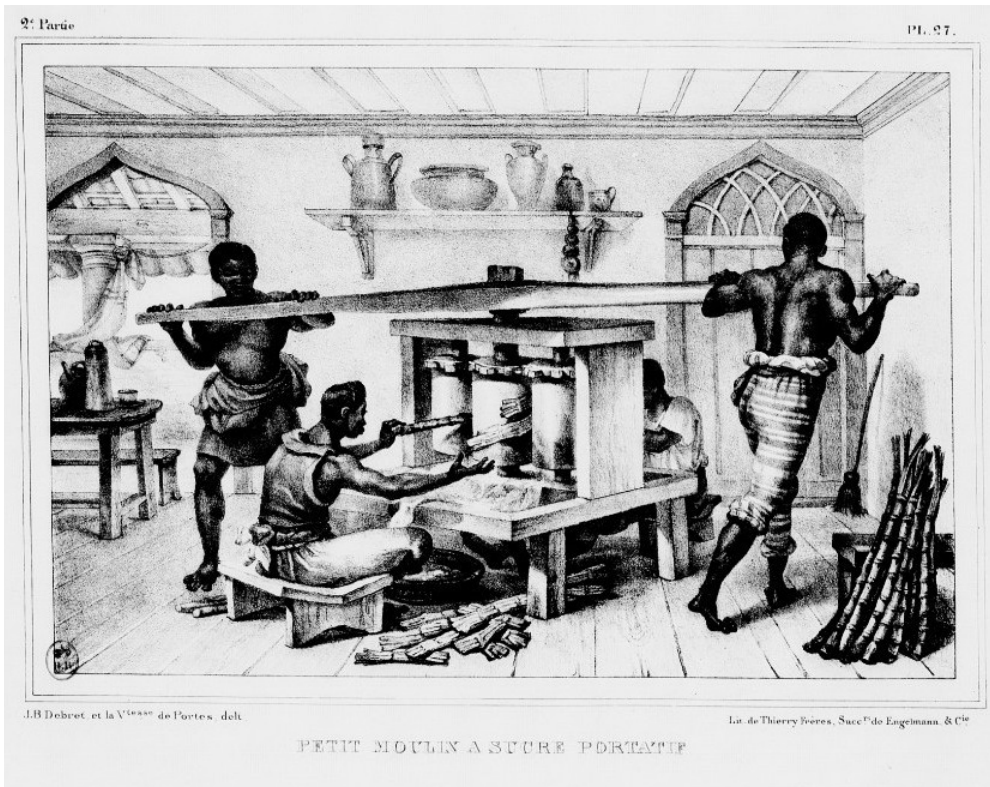


Image 6 - Jean-Baptiste Debret, *Petit moulin à sucre rotatif*, 1985.

Abajur de Cildo Meireles nous propose une réflexion sur l'image. Il nous conduit à penser sur ses origines, sa réalisation, les forces qui l'ont créée et la position que nous, leurs regardeurs, avons dans ce spectacle (de l'art). L'artiste nous donne une vue en éclaté du dispositif image, en scrutant ses pièces, son fonctionnement, ses acteurs. Bref, tout un système construit sur un narratif dont la domination de l'autre est son essence. Tout en mettant en confrontation dialectique son aspect séducteur et son côté sanglant, l'artiste joue avec les affects du spectateur, qui oscillent entre l'émerveillement et la culpabilité.

Le format de l'œuvre, une sorte de *camara obscura*, vient corroborer cette idée. Après tout, aurions-nous, en tant que consommateurs habitués à appuyer aveuglément sur le bouton déclencheur des appareils photographiques, conscience de ce que c'est que fabriquer une image ? Étions-nous conscients du pouvoir que les images ont de nous influencer, de régir les rapports entre nous et de tresser le réel ?

J'ai choisi de montrer *Abajur* dans l'introduction de ce mémoire

dans l'intention de dégager quelques éléments centraux qui seront traités ici. Comme je l'ai démontré, l'œuvre en question aborde l'image en tant qu'un produit de forces – politiques, techniques, sociales, économiques, physiques etc. – ainsi que son pouvoir d'émerveiller, fasciner et même de transporter le regard vers d'autres horizons. En effet, devant le pouvoir de fascination de l'image, le choix de Cildo Meireles a été de décortiquer sa structure et de rendre visible son fonctionnement mécanique, la force humaine qui la crée, tout en signalant son contexte social².

À ce point, il est nécessaire d'éclaircir qu'est-ce que le pouvoir de l'image. L'historien d'art Horst Bredekamp a écrit une réflexion sur le pouvoir des images de nous créer des ressentis, des pensées et à nous mener à l'action. Dans l'effort de comprendre comment les images franchissent la frontière entre l'espace de la représentation et l'espace de la vie, le livre *Théorie de l'acte de l'image* établit une typologie des « actes d'images », c'est-à-dire, les formes de présence des images dans le réel³.

L'ouvrage de Bredekamp nous est essentiel dans la mesure qu'il nous révèle une dimension dominatrice de l'image devant son regardeur. Différemment du langage verbal, purement abstrait, l'image dispose d'une corporéité, d'un corps autre que celui du regardeur⁴. L'existence de ce corps fait que l'image ne soit pas mise à la place du message, sinon à la place du locuteur. En effet, l'image se transfigure dans une entité « autonome » avec qui nous entrons en interaction.

L'image nous domine à travers notre appareil perceptif. Dans un passage du texte, Bredekamp cite la phrase de Léonard da Vinci,

2 *Meireles has always written detailed project descriptions as part of his practice, ranging from descriptions of how works operate in economic and social systems, to speculations on theories of perception.* BRADLEY Fiona (directrice) et VENANCIO FILHO Paulo, *Possibilities of the object : experiments in modern and contemporary Brazilian art*, cat. expo., The Fruitmarket Gallery, Edinburgh (6 mars – 25 mai 2015), Edinburgh, The Fruitmarket Gallery, 2015, p. 106.

3 *Le concept d'acte d'image' ici utilisé adopte cette définition faite de tension afin d'en déplacer la force d'impulsion dans le monde extérieur des artefacts.* BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, la Découverte, 2015, p. 44.

4 *Ibidem*, p. 15.

« Ne découvre pas si la liberté t'est chère, mon visage est prison d'amour ». Selon l'auteur, cette phrase traduit un phénomène répandu : les images « peuvent décider de la liberté du regardeur⁵ ».

Le travail plastique que je développe depuis quelques années enquête sur le pouvoir de l'image : sa fascination, son pouvoir de faire rêver et de faire désirer. En effet, dans ma pratique, l'effort principal c'est mettre en tension le rapport du regardeur à l'image. À travers un ensemble d'actions, je tente de donner à l'image un aspect inquiétant qui soit, alors, capable de provoquer ou même de détourner la perception du regardeur.

Dans cette démarche, je me suis intéressée aux images qui manifestent une dimension intrinsèque de pouvoir, domination et violence. Comme conséquence, mes actions se sont concentrées principalement sur la photographie érotique. La dimension de violence dans l'image érotique tire sa force du rapport inégal entre regardeur et le corps regardé, vu que le premier assume souvent la place du sujet, et le second, de l'objet.

La thématique de l'image érotique nous amène aux questions liées à l'imaginaire social et aux lieux-communs de notre époque. Il faut penser ici, à la dimension idéologique de l'image. À comment elle concentre un discours de pouvoir dans une instantanée. Selon l'historien Pascal Blanchard,

...l'image, elle est le fruit d'une forme de concentration d'un discours global. Quand vous faites une publicité avec un personnage noir, par exemple vous n'êtes pas en train de faire un récit de quatre cent pages sur qu'est-ce que c'est qu'un noir, vous êtes en train de fabriquer une image qui va être vu par le grand nombre et qui va donc être comprise par le grand nombre dans un instantané. (...) Vous positionnez à travers une image tout un concentrée d'idéologie et d'imaginaire à un instantané de l'histoire. Donc une image va plutôt montrer ce qui est dominant parce qu'elle passe aussi par des prismes, des

5 *Ibidem*, p. 15.

diffuseurs.⁶

Dans le cadre de cette recherche, ma problématique centrale c'est comment mettre en tension le rapport entre image et regardeur. Cette question est liée à une seconde question : Comment cette tension peut-elle être révélatrice du pouvoir de l'image sur le regardeur ?

Mon hypothèse est que la mise en tension du rapport entre image et regardeur se donne à travers un ensemble d'actions qui engendrent un jeu d'oppositions au sein de l'image. Dans ma pratique ces actions sont la destruction partielle de l'image et le brouillage d'images. En effet, ces deux gestes bloquent la pleine fruition de l'image en interpellant le regardeur avec un élément qui pose question. Cet exercice s'intéresse directement à la perception visuelle du regardeur et cherche souvent à le déstabiliser lors de son contact avec le travail plastique.

Il convient de se rappeler que les mots *crise* et *critique* ont la même racine (*krisis*). Les deux concepts parlent de rupture, de séparation⁷. Concrètement, l'œuvre de Cildo Meireles effectue une séparation critique dans l'image – d'un côté le panorama lumineux et d'autre le travail manuel souterrain – qu'à son tour révèle un rapport d'opposition – à la fois source de plaisir esthétique et produit d'une histoire de violence. Si c'est la crise, ce moment brûlant de fissure, l'heure propice pour observer avec plus de lucidité la réalité qui nous entoure, c'est un geste critique, alors, qui arrivera à l'éclater et exposer son ambivalence.

Ma seconde hypothèse, qui vient comme conséquence de la première, c'est que l'action esthétique de brouiller les images, autrement dire de perturber leur réception, peut être un geste critique révélateur de la violence intrinsèque à leur production. Telle intention s'inscrit dans les conceptions de l'art en tant qu'un exercice déstabilisateur.

6 Interview réalisée le 13 décembre 2017, reproduite dans l'annexe.

7 DAUZAT Albert, DUBOIS Jean et. al. *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971. REY Alain et MORVAN Danièle (directeurs), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

À ce titre, l'ouvrage *L'Art comme procédé*, de Victor Chklovski⁸ peut nous aider. Dans ce livre, Chklovski présente la notion *d'étrangisation*, une manœuvre esthétique qui vise libérer la perception de l'automatisme.

Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé "d'étrangisation" des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet, ce qui a été réalisé n'importe pas en art.*⁹

Accroître la difficulté de la perception c'est, pour Chklovski, un exercice de conscience et d'attention envers ce qui nous entoure. C'est une constante actualisation de la perception qui, devant l'étrangeté des choses, sera menée à ressentir différemment. En tant que proposition à sortir de la norme, à repenser et à reconfigurer, cet exercice nous intéresse dans la mesure qu'il nous aide à entrevoir ce qu'il y a dans les interstices des choses.

Des expériences récentes dans l'art contemporain semblent aller dans la même direction que les propositions de Chklovski. En effet, plusieurs artistes actuels ont recours à des archives, documents et artefacts dans l'intention de révéler d'autres significations qui étaient autrefois dissimulées. Des artistes comme Fiona Tan et Arthur Omar réactivent des images déjà existantes à travers des procédés poétiques particuliers qui mettent en question le rapport entre image et spectateur.

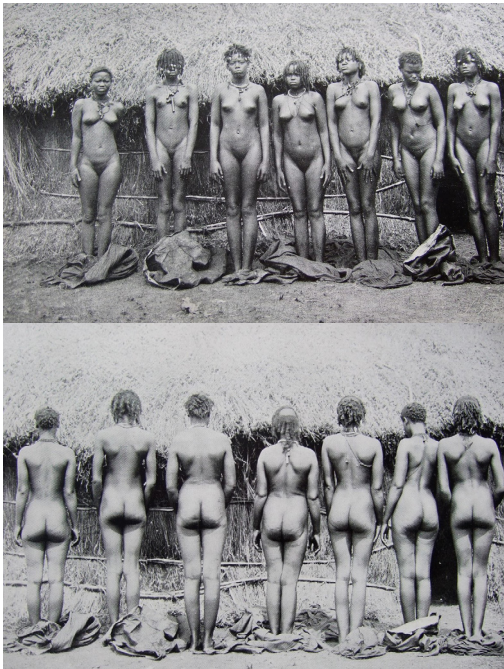
De façon similaire à certains artistes qui travaillent à partir

8 CHKLOVSKI, Victor Borissovitch, *L'Art comme procédé*, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008, c1917, 50 p.

9 *Ibidem*, pp. 23-24.



Diapositive érotique, années 1980.



Max Weiß, "Physique et Stature", 1908, photographie.

de l'archive, ma pratique s'est concentrée sur un corpus plus réduit d'images, que j'ai jugé plus propices pour problématiser les enjeux entre l'image et son regardeur.

En tant que femme latino-américaine, j'ai un intérêt particulier pour les représentations qui historiquement ont été produites de la femme et des peuples aborigènes. Étant donné que les domaines de la parole et de l'image étaient presque exclusivement dans les mains des hommes blancs pendant des siècles, ceux-ci ont fréquemment représenté les femmes en tant qu'objets sexuels et les peuples colonisés comme « sauvages » et inférieurs. Les images à côté nous servent d'exemple. La première fait partie d'une collection de diapositives érotiques et montre une modèle nue devant l'objectif photographique. Les autres deux sont des photographies ethnographiques du début du XX^e siècle, lesquelles, selon la science de l'époque, servaient de document d'étude pour mesurer, analyser et classer la physionomie et les coutumes des peuples dits « sauvages ».

D'un point de vue sociologique, la maîtrise du regard relève une inégalité entre regardeur et regardé. Elle établit une distance et un contrôle du corps de l'autre, qui se met à disposition du regard du spectateur¹⁰. La photographie, comme technique mécanique de production d'images vient à son tour capturer et cristalliser l'image de l'autre, ce qui comprend, selon la théoricienne de l'image Susan Sontag, une forme de possession¹¹.

¹⁰ *L'investissement du regard n'est pas privilégié chez les femmes comme chez les hommes. L'œil, plus que les autres sens, objective et maîtrise. Il met à distance, il maintient à distance.* HANS M.-F. et LAPOUGE G., *Les femmes la pornographie l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, p. 50.

¹¹ *Photographier, c'est s'approprier du l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc de*

Prenant en compte, alors, les formes de domination par l'image et par la représentation du corps de l'autre, j'ai choisi travailler à partir d'un ensemble d'images érotiques et/ou ethnographiques qui attestent un rapport hiérarchique avec le photographe et le regardeur. En tant qu'action critique délibérée, le travail à partir de tels documents traduit l'effort de mettre en question le rapport de pouvoir existant entre regardeur et regardé.

Dans un premier chapitre, j'aborde la constitution d'une archive d'images personnelles ainsi bien que le rapport entre des documents d'origines variées. Je me rapporte aux entrecroisements récents entre art contemporain et l'archive, en établissant des éléments en commun entre ceci et ma pratique. Dans ce sens, j'analyse une œuvre de Fiona Tan dans laquelle l'artiste problématise le regard ethnographique, et en suite, une œuvre personnelle sur regard de l'étranger. Cette partie concerne plus les images et leur dimension de violence. Sa fonction dans la réflexion qui suivra est de présenter au lecteur les images avec lesquelles je travaille.

Dans le deuxième chapitre, j'aborde une des actions de détournement du regard : l'iconoclasme, ou la destruction d'images. Ici, je donne un bref résumé de la notion et de l'histoire de l'iconoclasme, ainsi que la notion d'*iconoclash* créée par Bruno Latour. Ensuite, j'analyse un cas récent d'iconoclasme et deux œuvres des artistes Dora Longo Bahia et documentation céline duval. À travers le travail de cette dernière, j'aborde les spécificités liées au feu, phénomène dont l'imaginaire associe les dimensions du plaisir et de la destruction. À la fin du chapitre, j'analyse une œuvre personnelle à la lumière de ce qui a été discuté.

Dans le troisième chapitre, j'aborde la deuxième action de détournement, le brouillage d'images. L'intention ici c'est de passer du geste physique sur la matière de l'image au regard du spectateur. Dans cette partie, je développe ma réflexion à travers la contribution du mouvement de l'*Op Art* sur le détournement du regard et de la théorie sur les *médias* de Marshall Mc Luhan. Dans cet esprit, j'aborde

pouvoir. SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur, Coll. Choix-Essais, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, c1973, p. 16.

une œuvre de Sigmar Polke et deux films de Arthur Omar. Ensuite, j'aborde la gène dans l'œil à travers l'usage de la lumière et, à travers *Étant Donnés* de Marcel Duchamp, les questions liées au voyeurisme. De plus, j'analyse deux œuvres personnelles pertinentes par rapport à ce qui a été abordé précédemment dans ce chapitre.

Pour finir, dans le quatrième chapitre, je montre plus en détails mon processus de travail. Ici la discussion se décale un peu de l'image à la construction d'appareils et à l'installation dans l'espace. Au début du chapitre, j'aborde la notion d'appareil. Ensuite, la fabrication d'appareils dans ma pratique. Cette démarche est développée à la lumière de la notion de bricolage chez Claude Lévi-Strauss et de l'éthique DIY. Après, j'aborde l'usage de matériaux ordinaires en établissant une comparaison avec le travail de Thomas Hirshhorn. Pour finir, à travers la réflexion proposée dans l'ouvrage *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, de Pascale Weber j'analyse la mise en place de mes travaux dans l'espace, et l'usage de projections diapositives. Au-delà d'aborder la dimension technique de mon travail, le but de ce dernier chapitre est d'établir une réflexion sur l'opposition entre matériel et immatériel.

Chapitre 1. **Image et archive.**



Image 7 - Aby Warburg, *Atlas Mnémotyne*, 1925-29.

Des corps semi-nus s’allongeant lascivement sur l’herbe entourés par des arbres, d’autres se promènent indifférentes aux regards au long de la rue, nagent dans une piscine, montrent leurs seins, s’allongent sur un canapé de bordel, posent au milieu des plantes, enchantent des serpents, des hommes, ferment les yeux, regardent directement, baissent le regard, sourient, ne sourient pas.

Depuis 2014 j’ai commencé à composer une archive personnel d’images. Au début, plus diversifiée thématiquement – paysages naturels, parcs aquatiques, propagandes politiques etc. -, cette petite collection comporte désormais une iconographie centrée sur le corps humain, majoritairement, le corps féminin. *Grosso modo*, ceux sont des images érotiques, des photographies ethnologiques et physiologiques ; un assemblage dont la chosification systématique du corps, capturé par l’appareil photographique, est un élément persistant.

Concrètement, ce sont plus d’une centaine d’images dont des photographies numériques, analogiques, diapositives, images de magazines, cartes postales. Bref, des documents en format numérisé, imprimés, ou des originaux. Ils ont été achetés dans des marchés de puces, photographiés depuis des livres, ou simplement téléchargés depuis l’Internet selon les critères d’une recherche intéressée¹².

Dans le cadre de cette recherche iconographique, ces images ont été choisies en raison du rapport intense qu’elles entraînent avec l’appareil perceptif. En effet, la majorité d’entre elles sert à exciter le regard de leurs observateurs, à les attirer, à jouer avec eux et avec leur désir, mais aussi à les défier, à les frustrer, à leur échapper. Si d’un

¹² L’expérience que j’ai eue comme stagiaire en master a contribué à étendre mon répertoire d’images et de connaissances par rapport à ce sujet. J’ai fait un stage en assistance iconographique chez le groupe de recherche ACHAC (Association Connaissance de l’Histoire de l’Afrique Contemporaine) entre 2017 et 2018, dans lequel j’étais responsable pour aider à la recherche et l’organisation d’un ensemble de plus de 3.000 images. Le thème de recherche était *sexe et colonies*, et il s’agissait alors d’une iconographie qui versait sur le contrôle des peuples colonisés à travers le sexe et la représentation du corps.

côté ces images sont clairement un outil de domination – l'exemple plus frappant, c'est l'imagerie coloniale dans ses formes les plus variées -, elles sont capables aussi de mettre en place leurs pouvoirs en tant qu'images.

Dans cet esprit, il est peut-être intéressant de se rappeler du mythe de la Méduse. Figure capable d'immobiliser ses regardeurs lorsqu'ils la fixent directement, la gorgone est souvent évoquée comme métaphore du mal incarné dans une image séduisante¹³. Même après être tuée, Persée utilise sa tête pour immobiliser ses ennemis. En suivant la métaphore, les images, même en tant qu'êtres inanimés, seraient susceptibles d'affronter son observateur, lui provoquer des sensations, des questions et les mener à l'action.

Certainement, on parle du désir, mais aussi d'une notion de beauté. Une beauté fulgurante, armée d'un dispositif qui l'a produite et reproduite dans des innombrables copies et variations.

Dans ce chapitre j'essaierai d'exposer mes choix et analyser cette pratique d'accumulation dans le cadre des croisements récents entre l'art contemporain et la pratique de l'archive. Ensuite, j'analyserai un travail de l'artiste Fiona Tan, qui nous pose des questions importantes sur le regard ethnographique et son détournement. Pour finir, j'analyserai une œuvre personnelle à la lumière des questionnements évoqués. L'objectif est de réfléchir sur l'importance des documents du passé dans la démarche en question, le pouvoir de ces images devant leurs regardeurs et la validité d'une posture critique face les intentions derrière ces documents.

13 Selon Michel Ribon, la méduse a gagnée avec le temps une apparence féminine et séduisante. *Certes, l'épiphanie du siècle de Périclès fait reculer un temps l'aspect sinistre de la Méduse : exorcisée, la face démoniaque se métamorphose en beau visage qui sourit à Persée pour l'enchaîner à son charme et non par son horreur...* RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement. Essai sur l'art et l'effacement*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 45.

1.1 Formation d'une banque d'images

L'historien d'art Aby Warburg a rassemblé de 1925 jusqu'à sa mort, en 1929, des milliers de photographies juxtaposées sur une quarantaine de panneaux noirs¹⁴. Le but de cette collection, nommé *Mnémosyne* (image), était de l'aider à penser à partir d'images. En effet, les espaces laissés entre les clichés et la confrontation entre différentes images favoriseraient un plus libre échange entre elles.

Inspirée directement par *Mnémosyne* d'Aby Warburg, le rassemblement d'images présent dans la feuille pliable en annexe¹⁵ a comme but d'établir des rapports entre les documents que j'ai accumulés. Plus modeste que la collection de l'historien d'art, cet ensemble a été réuni selon un critère précis : ce sont des photographies qui attestent un rapport de domination entre le photographe et le modèle – ou, entre le regardeur et le regardé.

1.1.1 Tableau d'images

Cet exercice de mise en relation m'a servi de carte mentale pour mieux comprendre quelles caractéristiques lient mes choix ainsi que les derniers travaux réalisés en 2018. D'ailleurs, je conçois les deux productions – le tableau et la production plastique - comme parallèles et connectées. Même si approximativement la moitié des images présentes dans ce document ont été effectivement utilisées dans les œuvres, celles qui ont été mises à part ont également participé de ma réflexion.

14 FLORENT Maye-Thaïs et GILLET Alexandra, « Le livre comme miroir du je ou du collectif. Des images pornographiques, fragments d'un réel représenté » in ALVI Tariq, AMER Ghada et. al., *Sous-titre X, la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 81-85.

15 L'inventaire des images peut être trouvé en annexe. Il s'agit du côté B de la feuille pliable *Tableau de recherche et production*. Pour le rendre plus concis, j'ai sélectionné les images qui étaient plus pertinentes pour la réflexion menée pendant le master. Même si une partie des documents n'ont pas été directement utilisés dans la pratique artistique, ils ont servi de référence pour son développement.

Les rapports entre les différents objets sont créés par proximité. Étalées sur une table virtuelle, les images forment plusieurs sentiers sinueux qui se rencontrent, s'éloignent, s'arrêtent etc. Dans cette espèce de topographie d'images, je trace des chemins possibles, mais rien n'empêche de sauter d'une ligne à l'autre.

Dans le tableau on voit, par exemple, la formation de groupes plus ou moins clos, comme ceux des photographies urbaines de *stalker*¹⁶, qui sont arrangés à côté des diapositives érotiques, placées juste au-dessus. Celles-ci des photographies prises dans la forêt, sont plus stéréotypées en ce qui concerne à la pose des modèles. Au milieu d'elles, des photographies érotiques coloniales, évidemment plus anciennes que les diapositives des années 1980. Dans ces images, des femmes autochtones habitent aussi l'espace naturel. Elles sont dans leur environnement « sauvage ». Ce scénario est répliqué au côté inférieur gauche avec la couverture de la partition *L'Amour au Chili*, et remonte à travers un bloc vertical de diapositives. Dans ces images, qui s'enchaînent verticalement, deux hommes photographient une femme nue qui s'en équilibre sur un arbre. Juste à côté, une illustration du fonctionnement de l'œil et, un peu plus loin, un cliché stéréoscopique. Au dessus de ceci, une photographie et un dessin anthropométriques, en faisant référence aux premiers usages de la photographie et au contrôle du corps. Les actions de voir et mesurer sont présentes, de nouveau, de l'autre côté du groupe des *stalker*, et remontent jusqu'aux charmeuses de serpents.

En somme, l'intention est que, avec le tableau en mains, le regardeur se laisse emporter par les images. L'organisation en forme de rhizome, sans hiérarchie ni sens unique sert comme invitation à la déambulation. Sans début ni fin signalés, cette organisation invite à trouver des nouveaux liens, traces et significations.

16 Quand j'ai obtenu, cet album de diapositives était brocanté sous le nom de *stalker*. Dès le contenu des images, des femmes qui apparemment ignorent le fait de se faire photographier, j'ai décidé de maintenir la même nomenclature.

1.2 Art contemporain et l'archive

Dans l'objectif d'élucider le processus de compilation des documents ainsi que les travaux qu'ils m'ont inspiré, il serait enrichissant de réfléchir sur sa formation, ses caractéristiques et les questions qu'ils suggèrent à l'aide d'un cadre théorique. Ce qui a été écrit sur les rapports entre l'art contemporain et les archives, à l'instar des travaux de certains artistes, révèle des résonances avec ma démarche.

1.2.1 « The Archival Impulse »

Les pratiques de l'art contemporain qui font recours à des matériaux l'archive ont connu une attention particulière dans les années 2000. Un des textes critiques plus connus est l'article « An Archival Impulse », du théoricien d'art Hal Foster, publié en 2004¹⁷.

Selon l'auteur, cette tendance se caractérise par la création des archives selon certaines logiques et modes d'organisation similaires à ceux des collections et bases de données. Ainsi, ces artistes ne s'approprient pas seulement des documents, mais aussi de la méthodologie inhérente aux pratiques d'archive pour ainsi créer des nouveaux rapports entre eux. Telle démarche met en question également leur source, leur histoire et leur condition d'archive.

...the work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. Further, it often arranges these materials according to a quasi-archival logic, a matrix of citation and juxtaposition, and presents them in a quasi-

¹⁷ FOSTER Hal, « An Archival Impulse », *October*, Cambridge, MIT Press, vol. 110 automne, 2004, pp. 3-22.

archival architecture, a complex of texts and objects (again, platforms, stations, kiosks...)¹⁸

Conformément à la réflexion de Foster, à travers la création d'archives, c'est-à-dire, via l'accumulation et la mise en rapport de différents documents, les artistes établissent des nouvelles significations. Soit un ensemble de documents plutôt homogène ou, au contraire, sémantiquement éloignés, l'intention est précisément de réunir les pièces pour donner voix à un témoignage autrefois muet.

1.2.2 Démarche révisionniste

L'interprétation de la théoricienne Giovanna Zapperi aborde la dimension politique des croisements récents entre art et l'archive. Héritière des théories féministes, postcoloniales et des *cultural studies*, elle insiste sur le rôle révisionniste de cette tendance en art contemporain. Dans *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*¹⁹, l'auteur rassemble des textes sur des pratiques artistiques qui s'investissent à réinterpréter des documents du passé et les exposer comme outils de domination. Selon Zapperi, il s'agit de mettre en question le regard eurocentrique et patriarcal qui a écrit l'histoire en tant que témoignant vrai, neutre et objectif.

Selon Zapperi, l'écriture de l'histoire passe par le domaine de la vision, donc, c'est à partir des documents visuels qu'il sera possible de la réécrire.

Si les appareils conceptuels – sciences – et mécaniques – technologies – étaient presque exclusivement dans les mains des dominateurs, il faut affronter la représentation de l'autrui, dans les formats les plus divers – texte, représentation visuel etc. -, en

¹⁸ *Ibidem*, p. 5.

¹⁹ ZAPPERI Giovanna (directrice), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Coll. Arts contemporains, Rennes, Presses Universitaires de Rennes; Bourges, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges, 2016, 174 p.

tant qu'un registre tendancieux. Il s'agit, en quelque sorte, d'une appropriation de l'autre et de son histoire.

La photographie joue, à son tour, un rôle majeur. Grâce à sa capacité de capturer la lumière et directement la fixer sur un support, elle est un *médium* qui profite du statut de vérité. En effet, on a une tendance à voir la photographie comme un document vrai. On la voit comme un indice, un trace, une preuve.

1.3 Acte photographique en tant qu'acte de violence

Le roman *Étoile distante* (1996)²⁰ de Roberto Bolaño peut nous servir comme parallèle littéraire et nous aider à éclaircir le rapport entre photographie et pouvoir.

Cette fiction raconte l'histoire de Carlos Wieder, une sorte de poète d'avant-garde et pilote de la force aérienne chilienne durant la dictature d'Augusto Pinochet (1973 – 1990). Selon l'histoire, l'artiste écrivait ses poèmes dans le ciel avec les traînées de condensation de son avion, sous les regards stupéfaits et les applaudissements des militaires.

Dans un passage du livre, Carlos Wieder organise une exposition de ses photographies à Santiago. Jusque là, la nature de ces images était encore un mystère pour son public – gens du cercle des militaires, plasticiens et poètes de droite. Le poète disait qu'il s'agissait de la poésie visuelle, expérimentale, de « l'art pur », quelque chose qui les amuserait tous. Mais la réaction des spectateurs est de dégoût devant le sujet des images. De fait, tous faisaient semblant d'ignorer les crimes commis pendant la dictature, mais en réalité cette élite étatique les connaissait déjà. Il s'agissait des photos des assassinats et tortures que Wieder lui-même avait perpétrées.

La photographie, c'est le document qui apporte l'évidence d'un fait, mais elle est aussi le registre de l'agonie. Dans l'histoire de

20 BOLAÑO Roberto, *Estrella distante*, Coll. Narrativas hispánicas, Barcelona, Anagrama, 1999, c1996, p. 157.

Bolaño, la photographie est elle même un instrument de violence et de jouissance pour son photographe et, *a priori*, pour son public.

Mon intention c'est d'aborder la photographie comme un outil de pouvoir. Étant donné que le photographe peut toujours voir le modèle et celui-ci ne peut pas se voir lui-même, le photographe le cristallise en image selon ses propres intentions, en disposant ainsi du contrôle sur son corps et – au moins partiellement – sur son avenir.

1.3.1 Photographie et possession de l'autre

La philosophe et romancière états-unienne Susan Sontag a fait une réflexion épistémologique, esthétique et morale sur l'image photomécanique dans le livre *Sur la photographie*²¹. L'ouvrage scrute l'acte de photographier et la valeur des images dans des divers contextes – guerres, tourisme, entourage familial, publicité etc.- en mettant en relief le discours de véracité qui porte ce document et l'échelle globale qu'il atteint, en devenant alors omniprésent. La photographie est analysée comme objet qui atteste une possession, qui construit et multiplie une idée de beauté, et aussi qui met en place un rapport hiérarchique entre le photographe et le photographié. Selon l'auteur, la photographie dénote un rapport de violence dans la même mesure qu'elle exerce et produit un savoir.

Cependant, il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une photo. Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique. De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un est une sublimation de

21 SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur, Coll. Choix-Essais, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, c1973, 241 p.

l'assassinat : assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée²².

1.4 La photographie ethnographique chez Fiona Tan

La violence que Sontag décèle est assez évidente dans les nombreux documents coloniaux. En effet, dans un cadre de domination et exploitation, « l'occident » a toujours produit des images sur les autres peuples. Après l'apparition des appareils mécaniques de production et reproduction d'images, d'une culture de masse et des domaines scientifiques qui finissent pour justifier la domination de l'autre, s'est produit un flux jusqu'alors inconnu d'images les plus variées. Ce sont des photographies de voyageurs, des cartes postales, des affiches, de la documentation scientifique, des propagandes et de nombreux autres types de registres qui fabriquent l'image de l'autre comme celle du primitif, du sauvage et de l'exotique.

1.4.1 Ethnographie et notion de primitif

Les études d'ethnographie, investis d'analyser, mesurer et cataloguer les différents peuples et cultures, ont donc produit des vraies méthodes photographiques ; une discipline de l'image scientifique qui se croyait alors neutre et objective.

La théoricienne Giovanna Zapperi, auteur de l'étude *L'Ethnographie comme archive*²³, scrute le regard de l'ethnologue devant son objet d'étude et la création du mythe du sauvage.

²² *Ibidem*, p. 28.

²³ ZAPPERI Giovanna, *L'ethnographie comme archive*, In ZAPPERI Giovanna (éd.), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, op. cit, pp. 75-97.

La notion primitif est une notion temporelle fondée sur l'idée que l'ethnologue et l'objet de son observation ne partagent pas le même présent : les peuples dits « primitifs » étaient ainsi pensés comme éloignés dans l'espace et dans le temps. C'est ainsi que la *différence* a été identifiée avec la *distance* – géographique et temporelle – selon les procédés qui permettaient d'observer la d'hommes et de femmes comme si elle se déroulait dans le passé.²⁴

Ce décalage de temps plaçait l'ethnologue dans le poste privilégié du présent, d'où il avait le pouvoir d'observer, surveiller et créer des fantasmes.

C'est sans doute dans le cadre des rapports issus de la colonisation que l'acte de regarder s'affirme de la manière la plus évidente dans son imbrication avec le pouvoir. L'imagerie coloniale produit des figures de l'altérité à travers une multiplicité de représentations : si la position du regardeur peut s'identifier avec une forme de maîtrise.²⁵

Dans ce texte, Zapperi développe son argumentation en analysant un ensemble d'œuvres de l'artiste indonésienne néerlandaise Fiona Tan (1966, Pekanbaru, Indonésie). Plus spécifiquement, l'auteur se penche sur un ensemble d'installations vidéo réalisées dans les années 1990, dont l'artiste utilise des archives d'images coloniales. Les travaux ainsi analysés sont *Cradle* (1998), *Facing Forward* (1999) et *Tuareg* (1999).

Selon son hypothèse, l'artiste traite de l'ethnographie en tant qu'archive et avec un engagement révisionniste. Cette posture serait originaire d'une tendance critique envers les méthodes et les fondements ethnographiques, qui accompagnent les croisements entre pratique de l'archive et l'art contemporain dans les années 1990.

24 *Ibidem*, p. 76.

25 *Ibidem*, p. 75.

En partant de telle étude, et des correspondances qui peuvent être tracées entre l'œuvre de Fiona Tan et quelques éléments de mes travaux personnels, je ferai une analyse de cette dernière installation vidéo, *Tuareg* (1999).

1.4.2 Subjectivité du regard chez Fiona Tan

Fiona Tan est connue pour ses installations vidéo dont l'intensité du mouvement est assez impressionnante. En effet, l'enjeu entre image fixe et image en mouvement est porteur de sens, en étant la recherche centrale de l'artiste²⁶. Souvent, Fiona Tan opère dans la limite entre les deux registres en se saisissant d'une espèce de tension entre eux pour évoquer une dimension de subjectivité Jusqu'alors cachée. La recherche documentaire fait partie de son processus créatif, et l'artiste utilise fréquemment des archives photographiques et filmiques. À partir d'une ou plusieurs images du passé, elle mène une réflexion sur la mémoire, l'histoire, le portrait, identité et le regard.

Je propose ici une analyse de *Tuareg* (1999) à partir du texte *Ethnographie comme archive* de Zapperi. La question, c'est penser les manoeuvres pointues de Fiona Tan comme une provocation du regard ; un bouleversement de la logique du regard anthropographique, qui place son objet d'étude dans une position subalterne.

Les illustrations du travail *Tuareg* montrées ici ont été téléchargées du site du Centre Georges Pompidou, à Paris, qui a exhibé *Tuareg* dans l'exposition Cinéma du réel en 2008 (images – plante), et du site de l'artiste²⁷.

L'installation vidéo *Tuareg* est placée dans une chambre

26 Getty Research Institute, *ASCENT: A Conversation with Fiona Tan* [vidéo en ligne], YouTube, 10 janvier 2017 [vue le 16 juillet 2018]. https://www.youtube.com/watch?v=7sR-BU2b6x_w

27 Malheureusement, je n'ai jamais eu l'opportunité de regarder l'œuvre installée dans l'espace. Pourtant j'ai pu regarder la vidéo qui m'a été envoyé par la galerie Frith Street Gallery. J'ai eu également accès à des photos et à la plante de l'installation.

divisée au milieu par un écran translucide. La vidéo est projetée sur l'écran qui, grâce à sa transparence, rend possible au visiteur de regarder la vidéo de chacune des deux côtés, comme s'il pouvait voir l'image en « recto-verso ». Chaque côté de la chambre a une entrée, ce qui l'oblige en sortir de pour l'accéder à l'autre côté de la projection. Grâce à la transparence de l'écran, l'image projetée est identique des deux côtés, à la différence qu'elles sont inversées l'une par rapport à l'autre.

Dans la vidéo noir et blanc, un groupe de jeunes et enfants berbères enregistrés dans les années 1930 au Sahara occidental²⁸. La vidéo dure 30 secondes et se répète en boucle. Pendant les 5 premières secondes, l'image est figée. La majorité des douze enfants fixent la caméra, en obéissant au protocole du portrait ethnographique. Presque tous semblent porter le même type de vêtement blanc – peut-être le costume traditionnel - et sont disposés dans l'espace de manière à ce que tous soient visibles. Derrière les enfants on voit une tente, ou autre type d'habitation provisoire et, au fond, le feuillage des arbres. D'un coup, la rigueur du portrait est défaire : l'image fixe s'anime et toutes les personnes bougent, changent de place, jouent, rigolent, et se disputent entre eux. Cette partie vivante dure le restant de la vidéo, jusqu'à être lentement remplacée par la même image figée du début, qui se superpose comme une transparence chaque fois plus opaque.

L'audio provient des haut-parleurs qui sont attachés en hauteur sur les murs sur les côtés de la salle de projection. La bande son est différente de chaque côté de la salle. Celle de la première salle a été enregistrée conjointement à la vidéo, ce sont les sons originaux. On entend des oiseaux, des cigales, des mouches et la voix des enfants. En effet, cela renvoie à l'espace concret de la scène, en évoquant son scénario spécifique où jouent des différents éléments – le bruit des arbres, le vol des mouches, des cris etc.

À l'inverse, l'ambiance sonore de la deuxième chambre semble décalée par rapport à la vidéo. Dans cet espace, on entend juste le

28 Je dois cette information au texte de Françoise Parfait sur l'œuvre, disponible dans le site de l'Encyclopédie Nouveaux Médias du Centre Georges Pompidou. <http://www.new-media-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000038237&lg=FRA>



Image 8 - Fiona Tan, *Tuareg*, 1999, installation vidéo, 30 sec.

bruit du vent ; une forte bourrasque qui nous renvoi à des effets sonores génériques, créant un détachement avec l'image.

1.4.3 Binôme : image fixe/image en mouvement.

Le binôme image en mouvement/image fixe paraît ici se déployer dans l'opposition réel/représentation. En effet, le portrait frontal du début de la vidéo corrobore avec la prétendue objectivité du regard ethnographique, tandis que l'image en mouvement est hors-cadre, et échappe alors à la représentation scientifique.

Par leur mouvements, les enfants paraissent d'ailleurs jouer avec la discipline exigée par la photographie. À un moment donné, un des enfants plus âgés, qui est au fond, redirige drôlement la tête d'un autre enfant plus jeune vers l'objectif. En même temps, une jeune



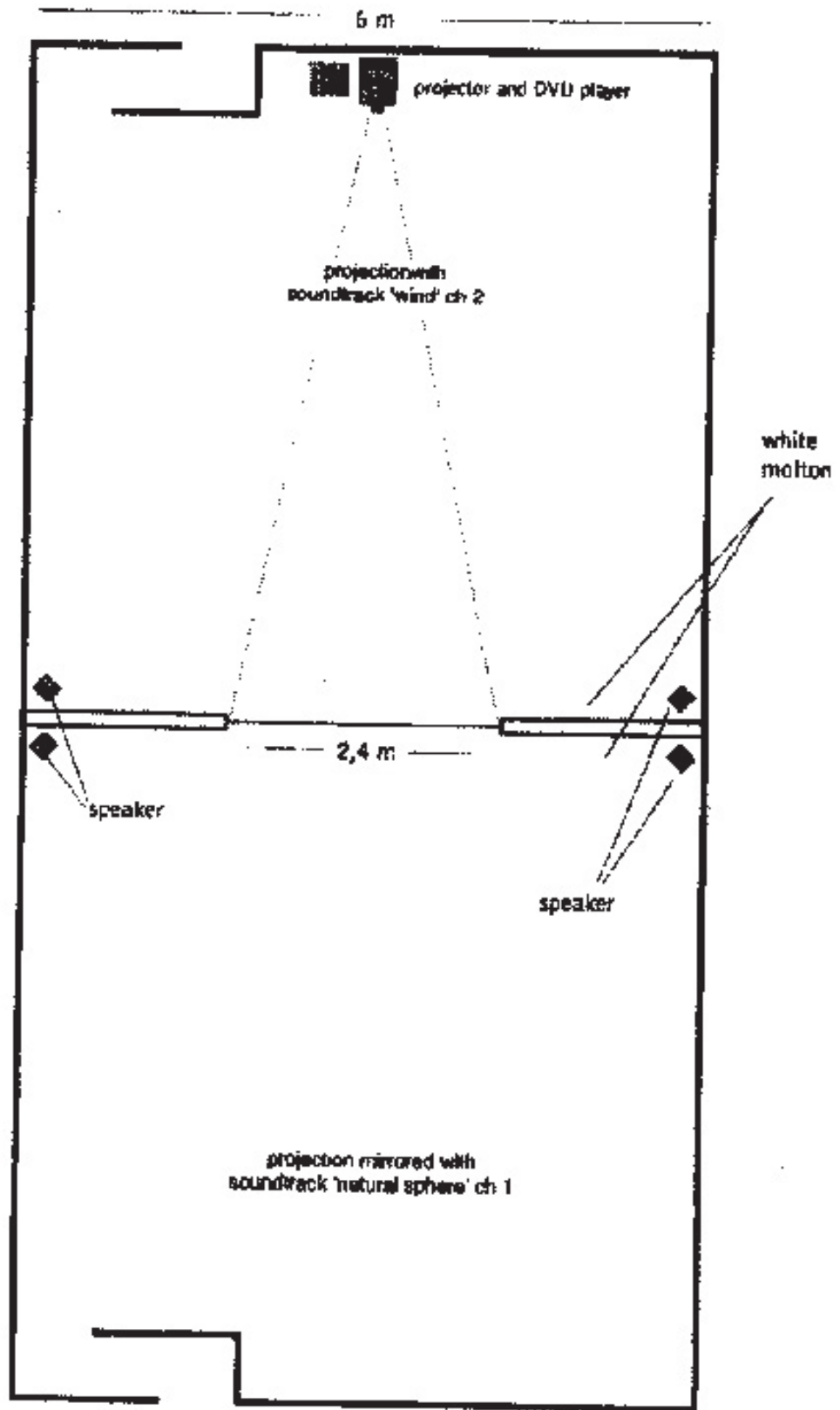


Image 11 - Fiona Tan, *Tuareg*, 1999, installation vidéo. Plante de l'installation.

filles prend différentes poses avec le bébé qu'elle a dans les bras. Entre naïveté et rébellion, les enfants paraissent mettre à preuve l'autorité de l'appareil photo.

Poser pour une photographie semble pour eux – et pour la majorité des gens dans les années 1930 – un événement spécial et digne d'excitation. Ce comportement hors norme est d'ailleurs capable de générer, peut-être, un sentiment d'empathie, en annulant le regard hiérarchique qui catégorisait les peuples originaires de l'Afrique sous la rubrique « primitifs²⁹ ».

L'usage du son, ainsi que la logique spatiale de l'installation servent à amplifier le binôme déjà évoqué. En effet, on regarde la même vidéo à partir de deux perspectives différentes. Le rapport entre les deux registres audio signale le passage du temps. Si dans la première chambre, celle dont le bruit se rapporte à l'image, on a une expérience sonore plus attachée au présent de l'image et à son déroulement, dans la seconde chambre on sent plutôt un éloignement. Le bruit de la bourrasque de vent forme une barrière entre le regardeur et l'image; c'est un artifice, une métaphore de l'éloignement temporel et géographique.

En reprenant le texte de Zapperi, l'œuvre de Fiona Tan aborde le regard ethnographique en tant qu'archive, et l'interroge à travers l'ambivalence entre la prétendue objectivité du registre photographique et la dimension subjective qui transborde du comportement chaotique des sujets.

Les œuvres de Fiona Tan interrogent les documents dans leurs implications avec un ensemble complexe de relations, de conflits et de subjectivités. Dans ce processus, le document apparaît ambivalent dans

29 Selon un court interview avec l'artiste réalisé lors de son exposition « Geography of Time » au Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (MUDAM) à Luxembourg en 2016, Fiona Tan est intéressée surtout par les images qui révèlent de l'intimité et de l'affection. Il y a dans son œuvre une recherche de l'universel. Luxembourg Online, *Fiona Tan expose au MUDAM* [vidéo en ligne], YouTube, 24 février 2016 [vue le 16 juillet 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=Og1IbkRdVok>

Voir aussi : Kunsthistorisches Museum Wien, *Fiona Tan in conversation with Jasper Sharp* [vidéo en ligne], YouTube, 5 juin 2018 [vue le 16 juillet 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=Gne3aSsMyrY&t=549s>

la mesure où son caractère de témoignage se confronte aux affects convoqués dans le rapport à ceux qui sont représentés dans l'image.³⁰

Finalement, la seule « vérité » qui émerge du document c'est celle qui atteste l'existence d'un discours de vérité, dans ce cas, le discours de l'ethnographie.

1.5 Caresse

Les incursions ethnographiques sont contemporaines et liées à l'avancement de l'industrie du tourisme, développée principalement, dans plusieurs régions d'Afrique et de l'Asie pendant le passage du XIXe au XXe siècle. Sous l'influence directe des pays européens, toute une imagerie a été créée pour servir de publicité et de propagande de guerre et ainsi diriger les regards vers les beautés des cultures et paysages exotiques à conquérir.

Dans ce contexte, une quantité énorme d'images érotiques a été produite, dont des cartes-postales. Tels images étaient censées susciter chez l'homme blanc le fantasme de la femme facile des pays lointains. Selon l'imaginaire, ces femmes étaient belles, jeunes – la plupart sont des modèles photographiques - et naturellement nues ou semi-nues. Dans ces régions « sauvages » elles pouvaient satisfaire les désirs des touristes et des soldats blancs dans les quartiers fermés et les bordels militaires.

1.5.1 *Ti regardes... mais ti toches pas !...*

La vidéo *Caresse* (2018), a été réalisée à travers le contact avec

³⁰ *Ibidem*, p. 78.



4. _Ti regardes.....mais ti toche pas !.....

Photo Flandrin

Rep. Int.

une de ces images, celle d'une carte postale du Sénégal datant des années 1920-30 (image recto-verso). Dans ce document, obtenu dans une foire de papiers anciens à Paris, on voit la photographie en noir en blanc d'une jeune femme noire qui ouvre sa robe en montrant ses seins. La femme semble rire vivement et « dire » en petit-nègre³¹ la phrase *Ti regardes... mais ti toches pas !...*, écrite juste au-dessous de l'image. La photographie a été prise à ciel ouvert au milieu des plantes, en donnant l'impression de spontanéité au geste du modèle.

Clairement, l'image a une dimension érotique, mais elle engendre aussi un sentiment de frustration de la part du regardeur, à savoir, le récepteur de la carte postale. Celui-ci ne peut que regarder une image plate imprimée sur le papier, tandis que son objet de désir demeure loin et inaccessible. De plus, un recours de l'image érotique, c'est de rester dans la suggestion, dans l'inaccompli.

En partant de la provocation de la jeune femme, j'ai décidé de caresser son image jusqu'à la limite. Ce geste simple et direct, répété avec insistance a fini par la détruire complètement³².

La vidéo *Caresse* est exhibée dans un écran tactile de 11 x 6 cm. Elle occupe la totalité de l'écran, de façon que les seuls éléments visibles soient l'image de la jeune femme, la phrase juste au dessous, et les doigts qui envahissent l'écran. L'appareil est attaché grossièrement au mur avec du scotch noir au niveau du regard, de façon similaire aux explosifs fait maison.

La vidéo a une durée totale de 11 minutes et 30 secondes. Les premières 5 minutes et 45 secondes comprennent le temps nécessaire pour arracher la couche noire de l'impression jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un fond blanc. Dans le restant du temps, l'action se déroule à l'inverse. Dans cette partie « rembobinée », l'image est progressivement

31 Petit-nègre est une expression péjorative créée pour désigner la langue créole utilisé par les noirs des anciennes colonies françaises. Aujourd'hui, cette expression est reconnue comme raciste vu qu'elle infériorise et infantilise les peuples africains. Pour plus d'informations écouter *Le français « petit-nègre » : une construction de l'armée coloniale française* [émission radio en ligne], animée par Pierre Ropert, Savoirs, France Culture, 21 février 2018 [écoutée le 18 juillet 2018]. <https://www.franceculture.fr/sciences-du-langage/le-francais-petit-negre-une-construction-de-larmee-coloniale>

32 J'ai pris la liberté de travailler sur une copie imprimée de la carte postale vu que l'utilisation ou pas de l'original ne changeait pas le sens de cet œuvre.

reconstruite jusqu'à qu'elle soit de nouveau intacte. La vidéo est lue en boucle, ce qui rend impossible de déterminer son début. L'action se déroule légèrement au ralenti afin de dramatiser les gestes de la main.

1.5.2 Entre le tendre et le violent

Le geste commence timidement. Après quelques secondes sans aucune action sur l'écran, une main³³ entre en scène. Elle glisse lentement. Progressivement, elle gagne en force et en vitesse, jusqu'au point où la caresse se transforme en une espèce de frottement intense, grossier et finisse enfin par déchirer le corps. Le centre de l'image, où se trouvent les seins de la femme, est la première partie à être violé, suivi par son ventre, épaules puis bras. Son visage souriant demeure visible encore pendant un moment quoiqu'en ruine. Enfin, le décors est la dernière partie à se désintégrer. Le noir et le blanc sont fortement contrastés, rendant la lumière plus intense à la mesure que l'image est déchirée. À la fin de cette première partie, on ne voit sur l'écran que le manque d'image traduite par une lumière blanche.

La caresse se réfère à la fois à l'absence d'objet de désir mais à la présence de son image, son substitut inanimé. Or elle marque aussi, dans l'ambivalence du geste à la fois tendre et cruel, à la violence symbolique envers le corps de la femme réelle, même si elle demeure inconnue et distante.

Les enjeux substitutifs entre réel et image sont étudiés par Bredekamp dans le chapitre intitulé « L'acte d'image substitutif : échange du corps et de l'image », de son ouvrage déjà cité³⁴. Dans cette partie, le théoricien aborde une tradition, fondée par des textes religieux, scientifiques et politiques, qui comprend l'image comme entité de valeur égale, ou même supérieur, face à l'objet qu'elle

33 J'ai utilisé mes propres mains pour la réalisation de cette vidéo. Je le jugé adéquat dans la mesure que, sans aucun traitement, vernis ou maquillage, elles ne seraient ni nécessairement féminines ni masculines.

34 H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit.

représente. Par continuation, comme la *Vera Icon*³⁵, l'image et la chose qu'elle représente seraient identiques malgré la séparation. Selon l'auteur, même des réflexions par rapport au développement de la photographie auraient comme base une notion d'interchangeabilité entre photographie et réel³⁶.

1.5.3 La revanche de l'image

Si d'un côté, l'image de la jeune sénégalaise se fait détruire par la caresse de son regardeur, de l'autre côté, elle a sa revanche. En tant qu'ombre d'un corps absent, elle ne lui offre que de la matière inanimée. De plus, elle le contamine, pénètre son appareil optique, envahit sa pensée, provoque en lui un désir qui ne sera pas rassasié.

Encore sur la théorie de Bredekamp, l'auteur développe, dans le même chapitre, une réflexion sur les « stratégies visuelles » de Thomas Hobbes. Il cite alors le passage d'une lettre envoyée à Samuel Sorbière, ami du philosophe, en 1657 :

La vision advient par l'action d'un objet brillant ou éclairé, et cette action est un mouvement local qui est occasionné par la pression continue du médium, de l'objet vers l'œil. » La vision réagit en conséquence à une pression déclenchée par les objets, dans de trépidantes variations de lumière transmises à travers l'éther. La vision est une action contrainte. Dans la mesure où le politique se réalise à travers une pression exercée dans un espace, les images, qui viennent constamment et partout à la rencontre des humains, représentent pour Hobbes le concept le plus englobant pour penser le politique.³⁷

35 Dans l'épisode biblique de la *Vera Icon* (image vraie, en latin), l'image de la face de Christ est miraculeusement imprimée sur le voile de Sainte Véronique.

36 *L'idée selon laquelle la réalité représentée serait matériellement incarnée dans la photographie se retrouve jusque dans les théories récentes de la photographie, qui prennent pour point de départ un rapport réel d'ordre magique à l'objet représenté de la photographie, ou du moins des rapports qui s'établissent sur le mode de l'"indexicalité".* H. BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit. p. 175.

37 *Ibidem*, p. 179.

Si la vision est une action contrainte, une pression vers l'œil, comme écrit Hobbes, l'image se transforme, en quelque sorte, en maître.

Dans la seconde partie de la vidéo, l'image est reconstituée. L'effet « rembobiné » fait que chaque fragment retourne à sa place, guidé par les mains naguère agressives. Comme dans un jeu de casse-têtes, c'est maintenant l'image qui guide les mouvements de la main. À la fin, la jeune sénégalaise est de nouveau intacte.

1.6 Images qui répondent

Une comparaison de *Caresse* avec *Tuareg* de Fiona Tan est productive dans la mesure qu'elle peut aider à mettre en claire le rôle ambivalent de l'image.

Les deux vidéos commencent avec l'image dans son état brut, c'est-à-dire, sans intervention. Cette première apparition se réfère à l'état de « normalité » de l'image, tel qu'on est habitué à les regarder. Elle est plate, fixe, offerte comme un objet au regard. Le bouleversement vient dans un deuxième moment et est le fruit d'une action. Pour *Tuareg*, c'est l'image qui prend vie ; pour *Caresse*, c'est l'intervention des mains, suivie par la reconstitution de l'image.

Évidemment, ces actions engendrent des significations bien différentes, mais il y a un point en commun entre les deux qui mérite d'être souligné : les deux sont une réponse *des* images.

Certes, comme disait Susan Sontag, cristalliser un sujet dans une image est un acte de violence contre lui. C'est se l'approprier, en quelque sorte, comme s'il était un trophée de chasse. En tant que conséquence de l'acte photographique, regarder l'image de l'autre, la posséder, soit dans le cadre de l'étude ethnographique ou dans l'image érotique, comme les exemples sus-nommés, dénote un savoir, un plaisir, une appartenance et donc un rapport de pouvoir envers l'autre. Mais, l'image est *aussi* une arme elle-même envers le regardeur.

1.6.1 Archive et mémoire collective

Dans le cadre d'un travail avec des documents d'archive, la réponse de l'image gagne une signification particulière. En effet, cette réponse vient informer le regardeur d'autres temps, espaces, personnes et contextes. Elle dépasse le temps individuel et réveille une mémoire collective.

Si l'image évoque en elle-même le contexte de violence d'où elle est originaire, le geste de destruction mené par les mains vient amplifier cette suggestion. En effet, le point de vue de la vidéo met le regardeur à la place de celui qui caresse l'image. Virtuellement c'est comme si c'était lui qui caressait et vers lui que l'image revenait.

Si les images ont un pouvoir de réponse face au regardeur, comment peut-on les provoquer, les faire parler ?

1.6.2 Le « viol de l'archive »

Dans l'introduction de l'ouvrage *Archive re(mix). Vues de l'Afrique*, les auteurs Maëline Le Lay, Dominique Malaquais et Nadine Siegert font une typologie des actions artistiques avec l'archive. Entre ces action, le « viol de l'archive » nous intéresse spécialement.

Selon les auteurs,

La recombinaison d'éléments d'archives aboutit à leur destruction (partielle) et engendre, au cours du processus, de nouveaux éléments et des significations en découlant, dont certains peuvent s'avérer relativement dérangeants pour l'ordre établi³⁸.

38 LE LAY Maëline, MALAQUAIS Dominique (directeurs) et al., *Archive re(mix). Vues de l'Afrique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Arts contemporains, 2015, p. 19.

Et encore,

L'iconoclasme – ou destruction délibérée d'images au motif qu'elles représentent une fausse conscience et sont, partant, nocives – a joué un rôle à part entière dans le processus de colonisation : aux mains de pouvoirs résolus à exercer leur domination, il s'est avéré être une arme redoutable. En partie en réaction, il a également été employé (quoiqu'à des fins radicalement différentes) dans la lutte contre la colonisation. La tension née de ces deux pratiques de l'iconoclasme n'appartient pas au passé, cependant³⁹.

Mais comment les pratiques iconoclastes peuvent-elles engendrer des sens nouveaux? Comment intégrer la destruction d'images dans une démarche artistique ? Comment aborder l'iconoclasme comme forme de détournement du regard ?

39 *Ibidem*, p. 20.

Chapitre 2. **La destruction de l'image.**



Image 13 - Magazine brûlé. Documentation de processus de travail personel, 2017.

Dans l'ouverture de son livre sur la théorie de l'effacement⁴⁰, le philosophe Michel Ribon présente une liste d'actions esthétiques qui peuvent être comprises sous la rubrique d'actions d'effacement. L'effacement, selon lui, est une dimension négative de l'art qui sert à éloigner le chaos à travers un ensemble de gestes. Ce sont des gestes d'effacement :

Effacer, c'est éloigner, écarter, dissiper, évaporer, dissoudre, estomper, volatiliser, soustraire, escamoter, voiler, dissimuler, mutiler, éteindre, épuiser, abandonner, exclure et, à l'extrême du sens, faire disparaître, annuler, tuer, anéantir, etc...⁴¹

Selon l'auteur, l'art aurait une vocation métaphysique à lutter contre le chaos, autrement dit, contre à ce qui nous menace de mort. Les gestes énoncés au-dessus, ils composent une dimension négative de l'art, une dimension destructive qui, par sa nature, chercherait à « effacer ce qui efface ». En effet, l'effacement est vu comme une manière d'éloigner le mal en absorbant sa pulsion négative, sa propre nature violente.

Si on donne une perspective historique à cette formulation, il est possible d'établir un lien entre « mutiler ce qui mutile » et les révoltes iconoclastes. À partir du moment où les images perdent en essentialité, deviennent des mensonges ou des entités agressives, les êtres humains les détruisent. En effet, la destruction d'images signale une position contraire, critique, indolente ou passionnelle par rapport à une représentation. C'est un phénomène complexe qui vient marquer un changement, une révolte, un ennui.

40 RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement. Essai sur l'art et l'effacement*, Paris, l'Harmattan, 2005.

41 *Ibidem*, p. 9.

La destruction est une forme de catharsis plus ou moins organisée envers les images qui nous entourent. Ce flux d'énergie envers elles dénote des composantes critiques et émotionnelles. En effet, on les affronte parce qu'on se positionne contrairement à elles. Parce qu'elles nous envahissent, nous agacent, occupent une partie de notre existence, mais aussi parce qu'on les aime, on les admire et on se projette sur elles.

Ma proposition dans ce texte c'est d'interpréter la destruction des images, l'interférence physique sur elles, comme une forme d'interaction. Autrement dire, comme une forme d'action réciproque entre l'image et son agresseur. Dans ce rapport dialectique, l'image détruite s'affirme encore plus. Paradoxalement, détruire leurs corps, c'est aussi une manière de les affirmer, de transformer la matière inerte dans un corps « vivant » et expressif. Comme dans le travail *Caresse* que j'ai analysé dans le chapitre précédent, le visage en ruines de la jeune sénégalaise devient plus expressif à la mesure qu'il est rayé. En effet, les cicatrices lui donnent du *pathos*, de l'affect.

Mon objectif est, donc, réfléchir sur le caractère paradoxal de l'action iconoclaste. C'est de l'aborder en tant que geste critique et passionnel ; destructeur et constructif. En répondant aux problématiques du mémoire, l'intention, c'est d'étudier la destruction de l'image comme un geste révélateur qui met en évidence un rapport de pouvoir entre le regardeur et l'image.

D'abord, je vais aborder la notion d'iconoclasme en évoquant très brièvement une chronologie. Également, sera présentée la notion d'*iconoclash* développée par Bruno Latour. Ce concept est intéressant puisqu'il relativise le radicalisme des positionnements iconoclastes et ouvre d'autres formes d'interprétation de ce phénomène. Après, j'analyserai un épisode d'iconoclasme récent, où j'aborderai la matérialité de l'image. Puis, j'étudierai le travail de Dora Longo Bahia, une artiste qui intègre la destruction d'image dans sa pratique. En suite, je parlerai sur l'usage du feu dans la destruction d'images à partir de la série de vidéos *Les Allumeuses*, de documentation céline duval. Pour finir, j'analyserai un travail personnel à la lumière des questions abordées auparavant.

2.1 Iconoclasme et *Iconoclash*

Etymologiquement parlant, l'iconoclasme⁴², c'est la « destruction de l'image ». Le mot « iconoclaste » vient du grec classique *eikôn* (icône) et *klân* (briser). Le terme en grec byzantin *eikonoklastês*, « briseur d'images » a été largement employé pendant la querelle iconoclaste de Byzance pendant les VIII^e et IX^e siècles. Les deux autres épisodes auxquels les historiens se reportent comme des moments clés pour l'histoire de l'iconoclasme sont l'iconoclasme protestant au XVI^e siècle et la vague iconoclaste pendant la Révolution Française.

Ce qui est en jeu pour l'iconoclaste classique c'est la communication pure, sans des intermédiaires construits par les humains. En effet, pour les iconoclastes byzantins et protestants, la visée était d'accéder à Dieu directement et d'interdire voire détruire les images créées pour le représenter. Les iconoclastes de la révolution bourgeoise détruisaient les symboles de la couronne. Pour eux, la gouvernabilité devait être accessible à tous indépendamment de son origine social, et donc être indépendante de des symboles et conventions de l'aristocratie.

Le terme « iconoclasme » a considérablement élargi son champ d'acceptions au fil du temps. Après l'avènement de la modernité, ce qui est iconoclaste c'est aussi ce qui s'oppose à la tradition et à la norme. Pendant l'éclosion des avant-gardes du début du XX^e siècle, l'adjectif « iconoclaste » était utilisé en France pour désigner les artistes qui réfutaient les conventions de l'académie.

Dans ce sens, l'iconoclasme marque les ruptures, le mépris pour le vieux et par l'ordre établi. Mais, en évitant une acception simpliste qui comprend les iconoclastes comme des révolutionnaires qui travaillent contre les formes archaïques et dépassées, le terme peut

⁴² J'utiliserai le terme « iconoclasme » en dépit de « vandalisme » pour éviter une connotation négative indésirable. Sur les différentes acceptions « d'iconoclasme » et « vandalisme », consulter GAMBONI Dario, *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la révolution française*, traduit de l'anglais par Estelle Beausigneur, Collection Œuvres en sociétés, Paris, Les presses du réel, 2015, c1997, pp. 25-26.

englober aussi des mouvements moins organisés voire inconscients. Détruire une image pour être également une action émotionnelle, individuelle, une forme de canalisation de l'énergie⁴³.

2.1.1 Entre les gestes destructif et constructif

Dans le texte « *Iconoclash* », le philosophe Bruno Latour s'investit de trouver les nuances dans ce contraste radical entre vrai et faux :

Parce que nous fouillons à la recherche des sources d'une distinction absolue – et non relative entre vrai et faux, entre un monde pur, entièrement vidé de tout intermédiaire d'origine humaine et un monde répugnant composé de médiateurs d'origine humaine, impurs mais fascinants.⁴⁴

Dans cette intention, le philosophe propose la notion « d'*iconoclash* ». L'*Iconoclash* ou *iconocrise* serait une destruction non aboutie. C'est le geste qui s'est arrêté à mi-chemin, qui hésite, qui est troublé par l'incertitude à telle point qu'on ne sais pas s'il s'agit d'un geste destructif ou constructif⁴⁵.

Peut-être, alors, tout iconoclisme serait en fait un *iconoclash*, autrement dit, une destruction suivie d'une construction. Après tout, des événements que je viens de citer, il demeure toujours les résidus, les traces, soient-elles des ruines, des écrits et des registres divers.

L'historien d'art Dario Gamboni nous conseille d'éviter

43 Dario Gamboni aborde l'histoire du terme « iconoclisme » dans le chapitre 1 « Théories et Méthodes ». D. GAMBONI, *La destruction de l'art*, *op. cit.*

44 LATOUR Bruno, « *Iconoclash* » in LATOUR Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de *Iconoclash**, Paris, Éditions La Découverte, Coll. Les empêcheurs de penser en rond, 2009, pp. 135 – 196, p. 139.

45 *Ibidem*, p. 138.

une opposition binaire entre « destruction » et « création ». « La “création” elle-même peut être le résultat – tout édifice ancien est là pour en témoigner – de plusieurs de ces intervention dont le nombre dépend du moment à partir duquel on décide de situer l’existence standard de l’objet ».⁴⁶

2.1.2 «brosser l’histoire à rebrousse-poil »

Si on interprète la notion d’*iconoclash* ou *iconocrise*, la destruction incomplète dont parle Bruno Latour, comme une fracture, un moment de scission, on se rapproche des thèses messianiques de Walter Benjamin, les thèses « Sur le concept d’histoire » qui, selon son auteur, avaient l’intention d’ « Établir une scission irrémédiable entre notre façon de voir et les survivances du positivisme »⁴⁷. Le document *Sur le concept d’histoire* a été rédigé au début 1940, peu avant le suicide de son auteur.

La thèse VI de ce document, Walter Benjamin alerte l’historien de qu’ « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître “tel qu’il a été effectivement”, mais bien plutôt devenir maître d’un souvenir tel qu’il brille à l’instant d’un péril ».⁴⁸

Selon Walter Benjamin, le matérialisme historique croyait naïvement que le cours de l’histoire découlerait automatiquement en direction au triomphe du socialisme. Pourtant, pour « gagner la partie », pour changer le cours de l’histoire il fallait la réinterpréter. Il fallait « lutter contre la vision historique des oppresseurs ».⁴⁹

Dans ce sens, l’effort de réinterprétation de l’histoire comme elle a été racontée par les vainqueurs, c’est lutter contre l’oubli. Dans la thèse VII, Walter Benjamin présente une de ses expressions les

46 D. Gamboni, *La destruction de l’art*, *op. cit.*, p. 37.

47 LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d’incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d’histoire »*, Coll. Pratiques Théoriques, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 137 p., p. 21.

48 *Ibidem*, p. 50.

49 *Ibidem*, p. 30.

plus connues. C'est la tâche du théoricien du matérialisme historique celle de « brosse l'histoire à rebrousse-poil »⁵⁰. « Brosse l'histoire à rebrousse-poil », c'est relire l'histoire dans l'objectif de saisir ce qui n'a pas été raconté.

Est-ce que l'acte iconoclaste serait-il capable de « brosse l'histoire à rebrousse poil » ? Est-ce qu'une action physique et visuel tel comme la mutilation des symboles de pouvoir peut être comprise comme une forme de réinterprétation de l'histoire ?

2.2 Mutilation de l'image: les Guarani Yvyrupá

En 1954, lors du IV^e centenaire de la ville de São Paulo, Brésil, les autorités locaux inauguraient le *Monument aux Drapeaux*. Œuvre du sculpteur moderniste Victor Brecheret, cette sculpture, comme tant d'autres réparties dans la ville, rendent hommage aux *bandeirantes*, des aventuriers de l'époque de la colonisation de l'Amérique Latine, responsables de la conquête de nouveaux territoires, et du massacre et de l'esclavage des peuples originaux.

En octobre 2013, pendant la manifestation d'une communauté de peuples autochtones de l'état de São Paulo, les Guarani Yvyrupá, le *Monumento aux Drapeaux* a été peint avec de l'encre rouge pour symboliser le sang des indigènes versé par les *bandeirantes*.

2.2.1 Transformer la pierre en corps

Selon une lettre de l'organisateur de la manifestation, Marcos Tupã, ceux qui ont peint le monument « ont aidé à transformer l'œuvre

⁵⁰ *Ibidem*, p. 55.



Images 14 à 16 - Intervention iconoclaste menée par les Guarani Yyryrupa dans le Monuments aux Drapeaux, São Paulo, Brésil, le 02/10/2013.



Image 17 - Une indigène Guajajara se peint le visage à l'intérieur de Aldeia Maracanã, Rio de Janeiro, Brésil, 21/03/2013.

pendant au moins un jour. Elle a cessé d'être pierre et a saigné »⁵¹. Il a également écrit que, pour eux – les peuples originaux -, la peinture n'est pas une forme d'agression envers le corps, mais une manière de le transformer. Il fait référence aux peintures corporelles présentes dans la culture des peuples précoloniaux : des dessins corporels qui ont une fonction rituelle et de communication. Selon lui, la peinture pourrait être enlevée de la pierre. Et d'ailleurs, si les autorités ont considéré cette action comme un acte de « vandalisme », un tel geste sert à dénoncer une violence perpétrée à une échelle beaucoup plus dévastatrice : celle du génocide indigène.

51 De l'original en portugais : Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só : com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. « “Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram”, diz liderança indígena », *Revista Forum* [en ligne], 05 octobre 2013, [consulté le 08 août 2018]. Disponible sur : <https://www.revistaforum.com.br/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>

En effet, l'action manuelle de tacher la surface de la sculpture, c'est un geste à la fois concret et symbolique qui sert à dénoncer les valeurs et l'idéologie qui ont toujours présenté les *bandeirantes* comme des héros. Pour « broser l'histoire à rebrousse-poil », les manifestants ont couvert le corps de pierre des *bandeirantes* avec le « sang des innocents ».

Ce qui nous intéresse à ce point, c'est de voir dans quelle mesure le geste d'intervention sur le monument et la lettre de Marcos Tupã aide à transfigurer le monument en un corps vivant. Dans quelle mesure cette action manuelle peut, à la fois, désacraliser le *Monument aux Drapeaux* et aussi « donner vie » à la pierre taillée?

Je reprends ici texte *Iconoclash* de Bruno Latour. En essayant de saisir l'histoire de haine derrière les iconoclasmes, le philosophe se demande pourquoi les images génèrent des passions si virulentes envers elles, souvent matérialisées comme la destruction, la reconstruction et la garde des images.

Dans un passage, l'auteur établit un rapport entre l'esprit critique et le geste physique des mains.

De manière plus générale, l'esprit critique est celui qui montre les *mains* de l'homme partout à l'œuvre, afin de démolir la sainteté de la religion, la croyance dans les fétiches, le culte de la transcendance, les icônes envoyées des cieux, la force des idéologies. Plus on voit que la main humaine a travaillé à telle image, plus diminue la prétention de cette image à transmettre la vérité.⁵²

La physicalité contenue dans le geste de mutiler une image devient une forme d'incarnation, une façon d'amener sur le plan matériel une entité abstraite. En effet, dans ce mouvement subsiste l'ambiguïté du geste iconoclaste. Il cherche à détruire, à annuler une idée en lui donnant et/ou en lui renforçant sa présence, son corps

⁵² LATOUR Bruno, « Iconoclash » in LATOUR Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Paris, Éditions La Découverte, Coll. Les empêcheurs de penser en rond, 2009, pp. 135 – 196, p. 145.

physique, et donc, en lui donnant « vie ». En effet, c'est comme si la matière du monument, sa plasticité était plus évidente, plus « théâtralisée », comme il est possible de voir dans les images.

Selon Horst Bredekamp, les images occupent et partagent avec les êtres vivants le même espace de la vie. Même en tant qu'éléments inorganiques, les images participent de la construction de la même réalité que nous. En tant qu'images agissantes, elles sont aussi vivantes. En plus, différemment du langage parlé ou écrit, les images ont une corporéité autre que le regardeur.

Alors que la langue parlée est propre des hommes, les images leur opposent une corporéité qui, pour ainsi dire, 'garde ses distances'. Les images ne peuvent être entièrement remises à la disposition de hommes, à qui elles doivent leur formation, que se soit à travers des opérations sensibles ou une exploration du langage. C'est dans cet effet même que réside la raison de la fascination exercée par l'image.⁵³

L'action des Guarani Yvyrupa, malgré son contenu esthétique, est en dehors de l'espace institutionnel de l'art. En tant qu'intervention dans l'espace public, l'espace de la vie, elle compte avec la réaction de surprise des passants. Mais il y a aussi des artistes qui travaillent dans le plan de la représentation et qui intègrent des actions destructives dans leurs travaux.

2.3 Les Scalpes de Dora Longo Bahia.

L'artiste plasticienne Dora Longo Bahia (1961, São Paulo, Brésil) travaille depuis les années 1980 sur une œuvre plastique inspirée par le contexte historique et géographique brésilien. Les sujets ressortants de cette ambiance, à savoir l'imaginaire collectif,

53 — H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 15.

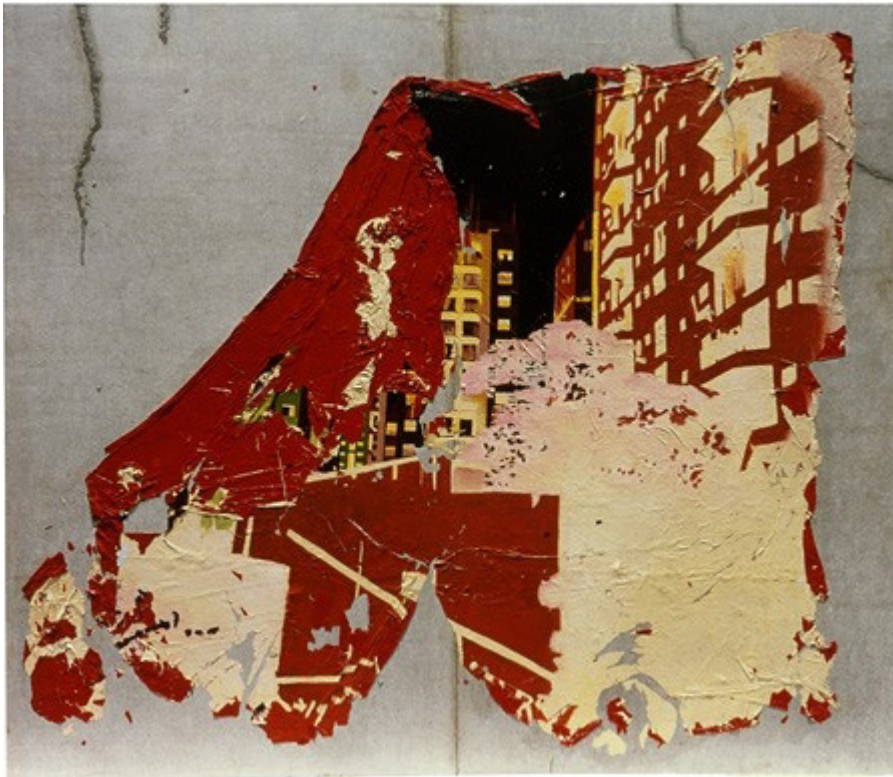


Image 18 - Dora Longo Bahia, *Escalpos Paulistas*, (*Scalpes Paulistas*), 2005, encre acrylique sur béton, 210 x 240 cm.

la violence visuelle et la culture urbaine sont développés dans l'esprit d'une volonté de révolte. Intéressée par la puissance de l'image, ses significations sociologiques, sa matérialité et corporéité, l'artiste développe une démarche dont l'usage et la déformation d'images est une action centrale.

Dora Longo Bahia s'intéresse à l'image comme un langage spécifique produit par des auteurs autres que l'artiste elle même. L'image est ici le produit d'un imaginaire, d'une volonté, d'une mémoire collective en quelque sorte. Qu'elles proviennent de cartes postales, des photos de famille, des bandes dessinées ou d'un des plusieurs tags dans l'espace publique, ce sont des images qui renvoient au banal et à la « basse culture ».

2.3.1 Matière et représentation

Intéressée surtout par l' « image »⁵⁴ plus qu'à un langage artistique en particulier, comme serait par exemple la peinture, la photographie ou la vidéo, Dora Longo Bahia développe une pratique multimédia en assemblant différents processus et supports. Ce n'est pas la technique ordinaire le plus important dans son processus, mais le passage, la transposition d'un support à l'autre, la fusion des langages et les « cicatrices » résultantes de cette permutation.

D'ailleurs, ce sont les expérimentations avec l'image et sa matérialité – papier, encre, projection lumineuse, transparence, méthodes de développement photographique etc. – qui mènent à des résultats où la matière et la représentation fusionnent et s'impliquent mutuellement. Dans la série *Escalpos (Scalpes)*, des photographies copiées à la main à l'encre acrylique sont arrachées du tableau et pendent collées sur le mur ; dans la série *Who Is Afraid Of Red ?*, des cibachromes sont grattées et attachés sur des boîtes lumineuses ; et dans l'installation *Yakuza X Bratva*, des dessins de tatouages des mafias japonaise et russe sont gravés sur la surface de verres. Ce sont des exemples qui donnent la dimension de l'importance du geste « agressif » pour son travail.

L'appropriation d'images de provenances variées est une autre constante. Cartes postales, photographies anciennes, pages de journaux, mais aussi des tableaux célèbres comme *Guernica* de Pablo Picasso ou *Marat* de Jacques-Louis David – ceux-ci soigneusement réinterprétés en peinture – sont collectés, modifiés, détruits, repeints dans l'action presque constante d'établir une

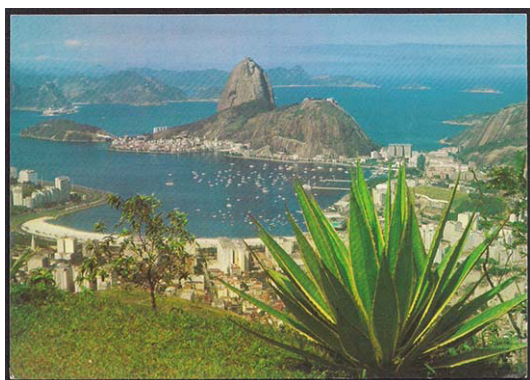


Image 19 - Vue panoramique du Bota-fogo avec le Pão de Açúcar, carte postale, s.d.

54 *Je ne suis pas peintre ou photographe mais je travaille avec des images.* De l'original : « Não sou pintora ou fotógrafa, mas trabalho com imagens ». VIANNA Luis Fernando, « Dora Longo Bahia leva "paisagens" e rock ao Rio », *Folha de São Paulo*, 14 de fevereiro de 2006. (Ma traduction).

opposition à l'image initiale.

Ce geste modificateur, voire même corrosif, est fréquemment délibéré. Il fait mention aux actions individuelles ou de groupe ; les gestes iconoclastes comme ceux des révolutionnaires russes de 1917 par rapport aux monuments monarchistes, ou les *black blocs*, qui depuis les années 2010 se mélangent à la masse de manifestants dans les protestations de rue dans les capitales brésiliennes. D'ailleurs, lieu de tensions multiples, la ville est une des thématiques plus fréquentes de l'artiste.

2.3.2 Destruction comme critique

Dora Longo Bahia évoque dans son travail ce dialogue matériel avec les idéologies et ses représentations. La série de peintures *Escalpos (Scalpes)* est inspirée des images véhiculées dans les cartes postales. Il s'agit des paysages urbains des villes du Rio de Janeiro (*Escalpos Cariocas*) et São Paulo (*Escalpos Paulistas*) peints en grand format. Comme processus de travail, l'artiste a peint à l'encre acrylique sur des surfaces lisses, comme le verre ou le plastique. Après avoir séché, le caractère élastique de l'encre a rendu possible son détachement de la surface sur laquelle il a été peint originellement. Arrachée en fragments comme des morceaux de peau, les parties colorées ont été ensuite attachées sur différentes surfaces – bois, métal ou même directement sur le mur – en formant des sortes de fragments de paysages partiellement détruits.

La série *Scalpes Cariocas* est consacrée aux célèbres vues du *Pão de Açúcar*, du *Corcovado* et des plages de Rio de Janeiro. Il s'agit des peintures faites à partir des photographies de la topographie naturelle de la ville, historiquement élevée à la condition de représentation nationale⁵⁵, un mythe de brésilianité. Dans les images

55 Le paysage joue un rôle important dans l'imaginaire brésilien. Un en avoir une dimension il suffit de citer la relevance de la peinture de paysage pour l'Académie Impériale des Beaux Arts de Rio de Janeiro au XIXe siècle. Au contraire de la hiérarchie habituelle des genres de peinture – du plus au moins important, peinture d'histoire, portrait, peinture de



Image 20 - Dora Longo Bahia, *Escalpo Carioca (Scalpe Carioca)*, 2006, encre acrylique sur bois, 400 x 720 cm.

reproduites ici, on observe le rythme et les courbes des buttes, les promontoires, les morceaux de végétation et la mer qui dessine les limites de la terre, tout en nous renvoyant à des notions d'harmonie et de beauté. L'architecture de la ville ou ses éléments humains sont presque complètement absents des images, ainsi que les éléments

genre, paysage et nature morte – le paysage naturel, en tant plus grande richesse de la nation, était dévouée à un statut spéciale. COUTO DA SILVA Maria Antonia, *A Repercussão da exposição geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1884, a última realizada durante o império*, 22° Encontro Nacional da ANPAP Ecossistemas Estéticos, Belém, Pará, du 15 au 20 Octobre 2013. <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/01/Maria%20Antonia%20Couto%20da%20Silva.pdf>

de pauvreté et violence, caractéristiques des grandes villes latino-américaines marquées par la ségrégation sociale. L'intention de Dora Longo Bahia dans cette série *carioca* est de mettre en question le fantasme de la beauté naturelle du Brésil.

Dans la série des *Scalpes*, stéréotype de beauté est problématisé. L'image initiale de la plage et les promoteurs se trouve corrompue par les caractéristiques inhérentes à l'œuvre, qui se montrent d'un coup et avec une violence déchirante. D'abord : les couleurs. Possiblement le premier élément qui brise la vue du spectateur, les couleurs altérées comme dans un négatif photographique accusent l'in vraisemblable de l'image en la renvoyant au processus photographique lui même. Autrement dit, la naturalité ou la fidélité de la photographie au « réel » est ici mise en question.

Au-delà de mettre accent sur l'artificialité de l'image, le négatif abîme l'harmonie des couleurs du paysage, avec ses dégradés, qui dans une photographie usuelle s'éloigneraient vers un horizon de plus en plus clair. À l'inverse, le résultat est ici plus sombre et dissonant. Dans *Scalpes Cariocas* ce choc est spécialement douloureux, étant donné notre imaginaire de la nature, le lieu intouchable et éternel par excellence.

Les couleurs altérées sont aussi un signe du croisement entre photographie et peinture, un mélange qui d'après l'artiste apporte un élément d'hallucination. Selon Dora Longo Bahia dans un interview réalisé au moment de son exposition *Who is afraid of red ?* dans la galerie Luiza Strina en 2002 :

Il y a une définition dans le dictionnaire de philosophie que j'aime beaucoup, que c'est la différence entre illusion et hallucination. À mon avis la peinture est une illusion et la photographie une hallucination. *L'illusion c'est quand tu vois et tu te laisses tromper, mais tu sais qu'il s'agit d'un mensonge. Et l'hallucination c'est quand tu es trompé et tu ne t'en rends pas compte, tu penses que c'est vrai.* Quand tu vois une photographie, tu la comprends comme quelque chose réelle, parce que ça a été photographié quelque part. La question c'est de savoir qu'est-ce qu'il y a été fait pour arriver à ce résultat, mais tu sais que l'origine de l'image c'est la réalité. Et quand tu vois une peinture tu pense : bon, ce sont des cocotiers,



Image 21 - Dora Longo Bahia, *Escalpo Carioca (Scalpe Carioca)*, 2006, encre acrylique sur bois, 400 x 720 cm.

mais il s'agit d'une peinture. Le ciel n'est pas noir comme ça, rien n'est si rose, mais c'est une peinture. Tout peut être créé (...) *Mon intention est d'apporter à la peinture un élément de la photographie, et à la photographie, un élément de la peinture, pour créer une discussion sur une image ou un imaginaire, que c'est à quoi l'image te renvoie*⁵⁶. (Mes italiques)

56 De l'original en portugais : *Há uma definição no dicionário de filosofia da qual eu gosto muito, da diferença entre ilusão e alucinação; e eu acho que a pintura é ilusão e a fotografia é alucinação. Porque a ilusão você vê e se deixa enganar, mas sabe que é mentira. E a alucinação você está sendo enganado, mas não sabe, pensa que é verdade. Quando você vê uma fotografia, você entende como verdade, porque foi fotografado de algum lugar. A preocupação é descobrir o que foi feito para chegar naquilo, mas sabe-se que a imagem veio da realidade. E quando você vê uma pintura você pensa: bom, são coqueiros, mas é uma pintura. O céu não é preto daquele jeito, nada é tão rosa, mas é uma pintura, tudo pode ter*

L'artiste fait référence, dans cet extrait, au sens commun selon lequel la photographie serait une copie du réel. C'est son caractère « hallucinogène » qui convainc le regardeur. Si Longo Bahia réincarne la photographie dans la peinture, elle effectue donc un passage de « l'hallucination » à « l'illusion », en révélant l'image et tant qu'image, et pas comme copie vraie et crédible du réel. On peut comprendre ce passage comme un geste de désacralisation qui garde ses similarités avec le geste iconoclaste.

2.3.3 La peinture rayée

La première transposition – de la photographie à la peinture – est suivie d'une deuxième transposition – du support lisse au bois ou au mur. Arrachée avec violence de cette surface et collée en morceaux sur une autre, la pellicule subit aussi l'agression physique des mains de l'artiste et en porte les cicatrices.

Pour Longo Bahia, la surface de la peinture détruite renvoie à une mémoire collective harcelée, et là demeure son caractère douloureux.

C'est parce que je pense que l'action réelle de rayer la peinture est plus effective que montrer la femme battue. Cela permet à la personne de voir l'action de la violence (...) La figuration est importante à cause de son rapport à la mémoire, qui t'amène à un autre lieu. Cela n'est pas qu'une surface rayée, c'est une mémoire détruite, c'est une agression sur quelque chose que tu regardes. Et tu penses à quel point il serait mieux, plus joli sans les traces de destruction.⁵⁷

sidó inventado. Interview avec Dora Longo Bahia par Ana Paula Cohen dans l'occasion de l'exposition *Who is afraid of red?* Galeria Luisa Strina. 28 mai au 24 juillet 2002, p. 5. (Ma traduction).

57 De l'original : É porque eu acho que a ação real de riscar a pintura é mais efetiva

En effet, cette violence est créée à travers un rapport d'opposition. L'évocation de la mémoire collective condensée dans les vues d'un paysage idyllique est mise en contraste avec la matière brutalisée de sa représentation en peinture. De fait, Dora Longo Bahia cherche à agresser la mémoire du regardeur, à blesser une image partagée. Ses peintures en grand format ont la prétention de ruiner des « monuments » connus des brésiliens et avec lesquels ils engendrent un rapport affectif. À travers ce dernier passage de son interview on découvre un des objectifs de l'artiste, ce de harceler le regard.

Dora Longo Bahia agit physiquement sur l'image. Ses gestes sont rayer, arracher, froisser, rompre. Bref, des actions manuelles qu'elle réalise directement avec son corps. On peut dire, alors, que l'action de détruire est complètement menée par l'artiste. Mais, pour détruire, il est possible de faire appel à d'autres phénomènes qui échappent au domaine du corps humain.

Le feu un élément présent dans l'imaginaire de la destruction. Parfois incontrôlable, on lui accorde une importance particulière aux vues des riches métaphores qu'il peut susciter.

2.4 Feu et destruction : *Les Allumeuses*

L'artiste et iconographe amateur⁵⁸, Céline Duval crée en 1998

do que mostrar a mulher espancada. Faz a pessoa ter a percepção da ação da violência (...) A figuração é importante por ter uma relação com memória, que te leva a um outro lugar. Então não é só uma superfície riscada, é uma memória riscada, é uma agressão sobre alguma coisa que você olha e pensa como ficaria melhor e mais bonita sem os riscos. *Ibidem*, p. 5. (Ma traduction).

58 Malgré avoir travaillé professionnellement comme iconographe, Céline Duval dit qu'elle maintient une dimension d'amateur dans la constitution de sa banque d'images. « J'essaie d'être professionnelle en gardant cette idée d'amateur ».

Le Magazine Jeu-de-Paume, *Le séminaire photo 2013 – documentation céline duval et Mi-*



Image 22 - Page de du livre *Guerre Paix* avec des images de documentation céline duval, ELLEINSTEIN SERGE et documentation céline duval, *Guerre et Paix*, Paris, Sémiose, 2014, non paginé 80 p.

son nom d'artiste : « documentation céline duval », avec les noms en minuscules. Son activité principale, c'était la formation d'une banque d'images personnelle avec les nombreuses photographies ressorties de magazines, des photographies de famille, photographies d'amateur etc. Il s'agit d'un travail qui, apparemment, prend la dimension de sa vie, c'est-à-dire qu'elle a développé un rapport intime avec ses images. En effet, les celles-ci semblent lui provoquer des sentiments intenses comme le plaisir de les reconnaître, de les feuilleter, de les

chel Poivert [en ligne], Maison du Geste et de l'Image, Paris, 26 juin 2013, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/06/le-seminaire-photo-documentation-celine-duval-77/>



Images 23 à 25 - documentation céline duval, images de la vidéo *Les Allumeuses-21 Lesbians*, vidéo, 8 min 20 sec.

oublier etc., mais aussi l'énervement de les revoir encore et encore.

Projet d'ambition encyclopédique, la formation de documentation céline duval était pour l'artiste le désir de constituer une banque d'images qui puisse comprendre le monde. Comme elle dit, depuis ses études aux Beaux Arts de Nantes, elle regardait les « images qui constituait notre monde et qui nous entourent⁵⁹ ».

Sa collection a été publiée dans plusieurs ouvrages. Ce sont des livres qui montrent une séquence d'images organisées page à page, et qui suivent une ligne directrice. Le rapport entre les images est créé par analogie thématique ou formelle. Souvent des rapports d'affinité ou d'opposition sont créés entre deux images comme, par exemple, dans l'ouvrage *Guerre Paix*⁶⁰. On voit dans cet ouvrage une mise côte-à-côte d'images de guerre et de paix, dont l'artiste crée un enjeu de d'opposition et similitude révélateur.

59 *Ibidem.*

60 ELLEINSTEIN Serge et documentation céline duval, *Guerre Paix*, Paris, Sémiose, 2014.

2.4.1 Critique au stéréotype de la femme

Aujourd'hui, comme elle dit, aucune image n'entre plus chez elle. Fatiguée spécialement des images de publicité qu'elle avait soigneusement découpées des magazines de mode, elle a décidé de brûler toute une partie de sa collection. Pour enregistrer le « décès » des images, elle a fait un ensemble de 60 vidéos appelées *Les Allumeuses*. Les 60 vidéos composent une sorte de typologie de l'image publicitaire. En effet, chacune des vidéos a une thématique et un nom différent : ce sont *hidden eyes, patch, mask, figures in public spaces, pictures in private spaces* etc.⁶¹, qui correspondent au type d'image publicitaire qui est brûlée. Cette typologie met en évidence les stéréotypes publicitaires ; les structures visuelles – formes, position des corps, traitement de l'image, prises photographiques etc. – qui ont prouvée leur valeur et leur pouvoir de vente.

Dans la majorité, ce sont des images de femmes. Sur-sexualisées et chosifiées par les appareils photographiques et la retouche informatique, ces images incarnent, dans sa banalité, un idéal de beauté et perfection extraordinaire. D'ailleurs, Céline Duval insiste sur la dimension critique dans l'action de les brûler⁶². Sûrement, cette sorte de vengeance contre les images qui l'ont occupée fait preuve de leur pouvoir d'influence. À la fois attrayantes et insupportables, elles affectent leurs regardeurs et en demandent des réponses.

Toutes les vidéos disponibles sur le site de l'artiste ont la même structure. C'est un plan fixe en plongée sur une pile de photographies découpée dans des magazines posées au bord d'une cheminée en briques. Elles sont classées de telle manière à ce que chaque image ait un lien avec la précédente, ce lien pouvant varier, évoluer au fil de la vidéo.

La main de Céline Duval prend les images une à une, les froisse et les jette dans les flammes, qui demeurent hors cadre. On ne voit

61 La plupart des vidéos sont disponibles dans sur Internet à l'adresse : <http://www.lesallumeuses.net/index.html>

62 « C'est complètement critique. Je suis énervée de voir comment les publicitaires prennent part du corps de la femme. Je ne me retrouve pas du tout dans ce type d'imagerie, je ne les aime pas. » *Le Magazine Jeu-de-Paume, Le séminaire photo 2013, op. cit.*



Image 26 - documentation céline duval, *Les Allumeuses*, dimensions variables, Photo de l'exposition *documentation céline duval – Les Allumeuses 1998 -2010*. Galerie Semiose, Paris May 7 – June 18, 2011.

donc pas les flammes, mais leur lumière est réfléchié par le papier satiné, et on les entend craquer. Les détails de la cheminée – une surface de briques que s'emplit peu à peu de cendres -, l'agréable bruit du feu et le calme des gestes de Céline Duval sont des signes suffisamment évocateurs pour donner l'impression d'une ambiance chaleureuse. Dans une telle ambiance, brûler les images semble être une sorte de passe-temps.

La durée de chaque vidéo est dictée par le nombre d'images à brûler. D'ailleurs, la main impartiale de Céline Duval donne le rythme à l'enregistrement, et prend à peu près le même temps pour amener chaque image au feu. Plutôt décidée que mécanique, la puissance du geste réside dans son infatigable persistance mais aussi dans ses petites irrégularités – de temps en temps il faut froisser des images plus petites ou plus grandes, il faut retirer la cendre qui s'accumule etc.

2.4.2 Brûler pour changer

Pour Céline Duval l'action de brûler une partie de sa collection dans un foyer traduit un désir de changement et, donc, de destruction. Par rapport à l'usage du feu à cette fin, une lecture de *La psychanalyse du feu*⁶³ de Gaston Bachelard peut enrichir l'analyse de *Les Allumeuses*⁶⁴.

Selon Bachelard,

Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement⁶⁵.

2.4.3 Feu et plaisir

Ce renouvellement implique pour Céline Duval un plaisir. D'ailleurs, lors de son interview, l'artiste ponctue son plaisir à oublier l'image : « ...oui, il y du plaisir. Au début surtout il y avait du plaisir, et maintenant il y a le plaisir de les oublier. Ce que j'aimais beaucoup

63 BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu* [livre électronique], Paris, Éditions Gallimard, 1949.

64 La théoricienne Anne Dietrich se saisit aussi de *Psychanalyse du Feu* pour réfléchir sur *Les Allumeuses*. DIETRICH Anne, « La destruction dans le processus de constitution de l'image : documentation céline duval », in EGAÑA Miguel et SCHEFER Olivier (directeurs), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Coll. Arts Contemporains, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 141-152.

65 G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, localisations Kindle 174-177.

c'est de les oublier⁶⁶. »

Selon Bachelard, les rêveries du feu sont liées à des sensations et sentiments antagoniques. Le feu contient, paraphrasant l'auteur, bien et mal, douceur et torture, cuisine et apocalypse. En effet, le feu en *Les Allumeuses* reflète-t-il aussi, des antagonismes : Il est à la fois le feu contrôlé du foyer, lieu chaleureux du repos à côté duquel l'artiste est assise, et lieu d'exécution pour les images.

La dimension du plaisir est visible dans les images elles-mêmes. Selon Céline Duval, « Les allumeuses sont les images, sont les images des allumeuses. Sont les images qui nous poussent à consommer⁶⁷. » Certes, les images dans *Les Allumeuses* ont un contenu sexualisant, et les métaphores du plaisir et du sexe liées au feu poussent encore plus loin la dimension sexuelle du travail.

Encore selon Bachelard,

En premier lieu, il faut reconnaître que le frottement est une expérience fortement sexualisée. On n'aura aucune peine à s'en convaincre en parcourant les documents psychologiques réunis par la psychanalyse classique. En second lieu, si l'on veut bien systématiser les indications d'une psychanalyse spéciale des impressions calorigènes, on va se convaincre que l'essai objectif de produire le feu par le frottement est suggéré par des expériences tout à fait intimes. En tout cas, c'est de ce côté que le circuit est le plus court entre le phénomène du feu et sa reproduction. L'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu. Prométhée est un amant vigoureux plutôt qu'un philosophe intelligent et la vengeance des dieux est une vengeance de jaloux⁶⁸.

Les arguments de Bachelard nous renvoient au geste de frotter comme geste sexuel. Même si dans *Les Allumeuses* le frottement

66 — Le Magazine Jeu-de-Paume, *Le séminaire photo 2013, op. cit.*

67 — *Ibidem.*

68 — G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu, op. cit.*, localisations Kindle 347-353.

n'est pas objectivement présent, le cadre de la vidéo, qui cache les images en flammes prive le regardeur du moment de la jouissance. C'est dans cette privation, ce sentiment d'atteinte jamais satisfait que réside aussi la dimension érotique de l'œuvre. La vidéo est un mystère perpétuel dont l'agonie des images n'est donnée à voir que par le reflet sur le papier satiné de la pile de magazines.

2.4.4 Feu et lumière

Un autre élément de la vidéo qui doit être souligné, c'est le rapport entre feu et lumière. Le feu, en tant que source de lumière, est impliqué dans le processus de vie et mort de l'image photographique dans *Les Allumeuses*. En effet c'est l'incidence de la lumière sur le film photographique ou sur le capteur numérique qui génère l'image. Et, dans le travail en question, c'est le feu – cette source de lumière qu'on voit reflétée sur les feuilles –, qui les détruit. En somme, comme écrit Anne Dietrich,

De la même façon que les sténopés de documentation céline duval intégraient la totalité de déroulement de l'histoire de l'objet photographique, de sa formation à sa déformation par l'excès de lumière qui voile l'image, il est question dans *Les Allumeuses*, lorsque l'image brûle, d'une mise en abîme du processus photographique⁶⁹.

2.4.5 Brûler la matière de l'image

La destruction des images de magazine en *Les Allumeuses* est complète du point de vue concret, mais elles demeurent en tant qu'image filmique. Mais, si Céline Duval a décidé d'enregistrer, pour

⁶⁹ A. Dietrich, « La destruction dans le processus de construction de l'image », *op. cit.*, p. 151.

une dernière fois, les images avant de les brûler, quel serait l'élément qui fait que nous percevons l'acte de brûler les images, en *Les Allumeuses*, comme qu'un acte de destruction ? Est-ce que ce double des images, fixé par l'appareil vidéo n'annule pas la destruction physique menée par le feu ?

Cette question nous renvoie à l'utilité de détruire des images découpées de magazines. Objectivement, les brûler, c'est une action anodine, vu qu'en tant qu'objet reproductible, ils existent, au moins, en milliers de copies. Pourtant, l'action garde sa valeur symbolique qui doit sa puissance à l'enregistrement de l'action de brûler la *matière* des images. D'ailleurs ce n'est pas arbitraire que Céline Duval donne emphase à la matérialité du papier, à son éclat et à sa texture. Selon Céline Duval dans son interview avec Michel Poivert : « Là [dans *Les Allumeuses*] j'ai eu l'intérêt de montrer la matérialité du papier. Pour les publications, ce qui m'intéressait c'était les images⁷⁰. »

Le désir de changer est accompli, ici, par la destruction physique. C'est elle qui marque ce passage. Ce sont des éléments tangibles, concrets. Comme dans *Escalpes Cariocas* de Dora Longo Bahia et le geste iconoclaste des Guarani Yvyrupá sur le *Monument aux Drapeaux*, c'est le corps de l'image qui attaqué, et c'est lui qui garde sa puissance symbolique.

2.5 *Oculo*

Dans une démarche similaire à celle de Céline Duval, le travail *Oculo* (2018) est composé, en partie, d'images ressorties de la culture de masse, et qui ont été intégrées à ma collection personnelle. Ce sont des diapositives érotiques des années 1980⁷¹ dont quelques unes ont été brûlées avec une loupe.

Le travail *Oculo* a été fait en deux moments complémentaires

⁷⁰ Le Magazine Jeu-de-Paume, *Le séminaire photo 2013*, op. cit.

⁷¹ Les diapositives érotiques de années 1980 peuvent être vues dans le côté B du Tableau de recherche et production. Ceux sont les diapositives qui montrent des femmes nues dans un paysage naturel. Certaines de ces images sont semi-détruites. Ceci est dû justement aux tests et processus liés au travail *Oculo*.

: le premier, c'est la destruction de diapositives érotiques par la lumière et, le seconde, c'est la construction d'appareils de projection fait maison pour les projéter sur le murs.

Dans cette partie, je me contenterai d'analyser les images, son processus de destruction et son appareil de projection. Les autres éléments de cet œuvre, à savoir, la construction détaillée d'instruments optiques et la mise en place de l'installation, seront traités dans le quatrième chapitre.

2.5.1 Brûler avec la lumière

D'abord, la lumière. Cette œuvre a été menée par le plaisir de détruire par le feu, plus spécifiquement, par la chaleur des rayons de lumière du soleil. Convergés à l'aide d'une loupe, ces innombrables rayons lumineux convergent à la surface de la diapositive. La pellicule de polyester s'enflamme alors légèrement. En fonction de la quantité de chaleur, la pellicule peut alors se distordre, perdre sa couleur ou être perforée.

Comme je l'ai déjà évoqué dans *Les Allumeuses* de Céline Duval, le feu, en tant que source de lumière, est lié au cycle de vie et mort de l'image. En effet, la lumière est présente dans le processus de genèse de l'image photographique et dans son processus de destruction. Brûler avec la lumière, c'est pousser le *médium* jusqu'à sa limite. La force qui l'imprime dans le monde est la même que celle qui l'efface. D'ailleurs, cette mise en abîme de la photographie est renforcée par les supports d'exposition des images. Ce sont des appareils de projection faits-maison qui les projettent sur l'espace. Jetées contre les murs, elles absorbent également les marques de l'espace « réel ». Ce sont des textures, des rayures et des traces des murs qui s'ajoutent aux cicatrices des diapositives, et aux distorsions occasionnées par les précaires appareils de projection.

Dans *Oculo*, la brûlure est aussi une métaphore de la vision. C'est un regard acide qui se jette sur l'image, qui parcourt les corps des modèles et la peau de la photographie.

Dans son ouvrage *La brûlure du visible*, la photographe et philosophe Anne-Lise Large s'interroge sur le seuil entre photographie et écriture. À travers un langage insolite et fragmenté, elle tisse des rapports entre les images et l'expérience d'écrire. Dans le chapitre *Blessure*, l'auteur écrit sur la ruine des images, qu'est-ce qui nous mène à les détruire, et la violence implicite à la photographie et au regard.

Le regard est égratignure. L'opération du regard se présente comme une « opération tranchante, sinon une boucherie : une sorte de violence » nous menant à cette assertion : « la graphie : c'est l'égratignure ». Si la graphie s'exerce sur la surface du visible, c'est d'abord dans « un mouvement coupant, une déchirure, une crise ». L'égratignure, c'est la graphie devenue blessure, gravure profonde, détérioration du visible⁷².

2.5.2 Projection lumineuse comme métaphore de regard

Comme le titre de l'oeuvre suggère, *Oculo* est la métaphore du regard. Si d'un côté le regard est, comme nous venons de voir, celui qui égratigne la surface de l'image, de l'autre côté il est aussi l'appareil qui la projette. Son structure est éclatée dans l'espace révèle son fonctionnement : un spot comme source de lumière, une diapositive et une ampoule qui sert de lentille. Le faisceau de lumière traverse chacun de ses éléments pour projeter l'image brûlée sur l'écran.

Si le regard est celui qui brûle et, parallèlement celui qui projette - celui qui détruit et celui qui construit -, il s'agit, alors, d'une contradiction. En effet, cet allé-retour contient, en partie, une annulation de l'action de détruire. De façon similaire à *Les Allumeuses* de Céline Duval, l'action d'exposer les images détruites les rend encore plus vivantes.

⁷² LARGE Anne-Lise, *La brûlure du visible. Photographie et écriture*, Coll. Eidos, Série Photographie, Paris, L'Harmattan, 2012, p.74.

2.5.3 Destruction comme plaisir

De manière similaire aux actions iconoclastes que nous avons vu, l'intention, c'est de mettre en question son « manquement essentiel⁷³ », que l'image a d'illusoire, de mensonger à travers des gestes physiques et la matérialité du support.

C'est la répétition des stéréotypes qui nous agacent, le fait de devoir se projeter sur ces modèles. Devant la boucherie des images, ce qui nous reste, c'est « mutiler ce qui mutile ». C'est ce geste, à la fois critique et passionnel d'enflammer.

Si Céline Duval insiste sur le plaisir d'oublier, c'est-à-dire, de se livrer, détruire irréversiblement les images, dans *Oculo*, il est plaisant de brûler lentement, d'observer les changements de la matière. De façon, pas complètement contrôlable, les faisceaux de lumière serpentent sur la surface de la pellicule. Le plaisir de brûler, c'est ici le plaisir d'entrer en interaction avec les envies du feu et de marquer la matière.

Les plaisirs du feu sont aussi les plaisirs de l'interdit. Selon Bachelard, le feu est « initialement l'objet d'une interdiction générale⁷⁴ ». Vu justement sa nature initialement incontrôlable, le feu est un phénomène qui peut mettre en danger. En effet, en faisant écho au mythe de Prométhée – ce qui a volé le feu des dieux de l'Olympe – depuis l'enfance, l'usage du feu est prohibé par les adultes.

L'artiste Douglas Gordon a produit, lui aussi, une série d'images mutilées par le feu. Dans la série, *Self Portrait of You + Me* (2008), l'artiste a utilisé des bougies pour brûler des photographies de visages de célébrités. En ciblant les yeux et la bouche sur les images, il a déformé leurs visages en les transformant en des sortes de

73 Comme si l'acte fou de déchirer une image révélait, non seulement sa part de blessure, mais sa part d'absence et de manquement essentiel. En ce sens, déchirer une photographie, c'est la rendre à elle-même, c'est rendre visible l'invisible douleur, enrayer la temporalité muette, en donnant à voir un temps blessé. *Ibidem*, p. 72.

74 G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, op. cit. Localisations Kindle 174-177.



78 Image 27 - Douglas Gordon, *Self Portrait of You + Me (Marylin 05)*, 2008, impression brûlée, fumée et miroir, 102 x 63,5 x 8 cm.



image 28 - Douglas Gordon. Processus de travail de *Self Portrait of You + Me (Jackie smiling II)*, 2008.

visages hantés. Après les avoir brûlés, il les a attachés sur un miroir. En fixant le travail, alors, le regardeur se voit lui-même à travers les espaces béants.

Le théoricien d'art, Russell Ferguson décrit l'action de brûler de Douglas Gordon comme une expérience de satisfaction. Selon lui, il y a du plaisir dans l'action de détruire.

Douglas Gordon's series "Self-Portrait of You + Me" consists of photographs of movie and music stars. The photographs are burned – in particular, the eyes have been burned out – and mounted on mirrors. Here, too, the artist is not immune from a certain pleasure in the destruction of these iconic images. Yet, in the end, as the title of the work indicates, the mirrored surfaces leave us looking back at ourselves, and the way in which we, as well as the artist, become implicated in a self-reinforcing pattern of attraction and repulsion. « By worshipping your idols too much, » Gordon has said, « you can pretty quickly destroy them⁷⁵.

75 FERGUNSON Russell, « The Show is over », in BROUGHER Kerry, FERGUNSON Russel et GAMBONI Dario, *Damage Control. Art and Destruction since 1950*, cat. expo., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC (24 octobre 2013 au 26 mai 2014), London, New York, Prestel/Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2013, p. 137.

Ce plaisir est dû à la destruction matérielle des images, mais aussi au rapport qu'on entretient avec ces icônes. « En les adorant trop, on termine par les détruire. » En effet, la manière dont Douglas Gordon les a brûlées – il a utilisé de la cire de bougies, comme dans un culte d'adoration ou de magie noire -, révèle aussi d'un rapport antagonique avec les images.

Dans *Self Portrait of You + Me*, la différence de *Les Allumeuses*, l'image sourit en réponse. Du fait d'avoir survécu au rituel de destruction, elles peuvent encore se retourner vers leur regardeur. En les regardant dans un miroir, elles nous racontent combien d'elles il y a en nous, combien elles nous habitent.

2.5.4 Image brûlée comme image vivante

Dans *Oculo*, l'image n'est pas non plus complètement détruite. Elle survit, mais avec des cicatrices. Sur certaines images, la brûlure touche la poitrine des modèles, comme un coup-de-feu mortel, tandis que sur d'autres, la brûlure flotte autour d'elles, tout en s'intégrant au décor. En effet, le travail dans l'ensemble révèle un air de moquerie. Les images, encore vivantes, semblent jouer avec le feu. Contrairement à *Les Allumeuses*, sorte de *vanitas* des images, les femmes de *Oculo* continuent à s'exhiber lascivement.

En effet, on rencontre de nouveau la notion d'*iconoclasme* de Bruno Latour, présentée au début de ce chapitre. L'*iconoclasme* est le rejet et l'adoration à la fois. Ambiguïté et incertitude. Loin d'être juste une destruction qui marque la fin d'une image, un passage, c'est un symptôme du pouvoir des images et du rapport complexe que nous établissons avec elles. À la fin, comme dans *Caresse*, l'image de la jeune sénégalaise déchirée, c'est l'image qui renvoie l'action à son regardeur.

Contradictoirement, cette volonté d'effacer rend l'image encore plus vivante, et notre rapport à elles plus intense.

Dans ce chapitre, nous avons étudié les questions suscitées par l'action physique de « blesser » les images. De son caractère émotif, c'est une action qui demande un corps, une matière à

mutiler. La destruction de ce corps met en tension le regard dans la mesure où elle touche nos rapports et affects avec les images. Nous les détruisons parce que nous les avons trop vues ou parce qu'elles sont trop vivantes. Or, le corps de l'image n'est pas juste un corps matériel, il est également une mémoire, un rapport que nous créons avec le monde, et en tant que mémoire il nous touche.

L'iconoclasme est une action qui vient d'en dehors de l'image, menée par un geste physique. Mais il y a d'autres formes d'interférence qui sont attachées à la matière même de l'image, à son média, à son langage.

Chapitre 3. **Le brouillage de l'image.**

Dans le chapitre deux j'ai abordé la destruction physique de l'image, j'ai présenté une brève anthologie ainsi que les questions que cet acte peut impliquer. Le but a été de traiter cette action en concordance avec des propositions critiques et des pulsions affectives ambivalentes – d'affirmation et de négation de l'image.

Dans le cadre des productions artistiques contemporaines, la destruction de l'image atteint aussi l'artiste et le regardeur. En effet, la place de ces acteurs est souvent problématisée. Céline Duval, par exemple, avait des liens affectifs avec les images qu'elle a brûlé ; Dora Longo Bahia cherchait à provoquer le regardeur à travers la mutilation des photographies de paysages. Également, les deux artistes font référence au poids critique de leurs actions.

L'objectif de ce chapitre est de se rapprocher plus de l'œil, de l'appareil perceptif. C'est de mettre en question l'action de regarder. Métaphoriquement parlant, les travaux qui seront commentés ici cherchent à « briser le regard ». Pour dire autrement, ils se saisissent de déformations, chocs visuels, effets optiques et perturbations diverses pour mettre l'accent sur des questions liées à l'action de regarder.

Certainement, l'expérience visuelle a occupé une place préminente dans l'art contemporain. Le développement de nouvelles technologies, d'appareils d'immersion, des moyens de communication qui enregistrent et partagent des images de façon chaque fois plus accélérée ont placé l'œil au centre du débat. En effet, les expérimentations visuelles liées au *Op Art* sont objet de révisions et de nouvelles analyses. Aujourd'hui des expositions, débats et réflexions sont produites dans l'idée d'établir des rapports entre les artistes engagés avec les expérimentations de « l'art optique » des années 1960 et du début de l'art vidéo aux productions contemporaines.

Un exemple c'est l'exposition *The expanded Eye : Stalking the Unseen* qui a eu lieu à la *Kunsthau Zürich* en Suisse en 2006. Le catalogue homonyme produit une analyse d'un ensemble assez

hétéroclite d'œuvres d'artistes qui travaillent des questions liées au détournement du regard.

Selon Bice Curiger, directrice du catalogue,

In Op Art, the focus shifted from passivity and contemplation to an intentionally « wild » and eccentric visual experience. Recently, younger artists, in particular, have undertaken a rehabilitation of Op Art. This art's fascination for us today rests not only in the fact that the works replaced since-abandoned metaphysical content with the experience of the present, seeking a closeness to science, but also, that the works even today, convey purely physiological feelings of instability. They emphasize a kaleidoscopic multiplying of the focal point, or indeed the focal point's dizzying, vertiginous force that corresponds to a perspective that has been broken open in a philosophical sense : a « de-centered » sense of our time, dominated by powerful network systems⁷⁶.

Dans cet esprit, j'analyserai dans ce chapitre des œuvres qui cherchent à déstabiliser l'appareil de perception visuel à travers des manoeuvres comme la fragmentation de l'image et des effets lumineux. L'intention c'est de rapprocher certains usages de l'image et de la lumière à ma pratique personnelle et comprendre comment l'utilisation de ces manoeuvres établissent une tension entre image et regardeur.

D'abord, j'aborderai la maxime du théoricien en communication Marshall Mc Luhan, « le médium, c'est le message » à partir de laquelle je vais tracer des rapports entre l'image et le *médium*. Ensuite, je vais préciser la notion de brouillage comme déstabilisation du regard. Après, à partir de la réflexion de Mc Luhan, j'analyserai la peinture *Petites Amies* de l'artiste Sigmar Polke. L'étude de ce travail nous aidera à comprendre les rapports entre *médium* et brouillage d'images. Dans la séquence, j'analyserai le travail personnel *Bariloche* à la lumière d'une réflexion sur les dispositifs optiques et l'esthétique du flou. Après je reprendrai la discussion sur la violence de l'action

⁷⁶ CURUGER Bice, BLOM Ina *et al.*, *The Expanded Eye : Stalking the Unseen*, cat. expo., Kunsthaus Zürich, Zürich (16 juin à 3 septembre 2006), Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, 256 p., p. 12.



Image 29 - Nam June Paik, *Demagnetizer*, 1965, aimant appliqué sur un téléviseur, 46 cm de diamètre, coll. de l'artiste.

photographique à travers l'œuvre de l'artiste multimédia Arthur Omar. Le but de cette partie, c'est de développer une réflexion sur l'usage déstabilisateur que l'artiste fait de l'image et de la lumière. Et, pour finir, j'analyserai le travail personnel *Tiro ao alvo* à partir des questions discutées et du concept duchampien de *inframince*.

3.1 Médium et message

Le théoricien de la communication Marshall Mc Luhan, auteur de la phrase devenue célèbre « le médium, c'est le message » a écrit en 1964 un ouvrage qui a révolutionné les études de la communication et de la technologie. Son livre *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme* a servi de référence aussi à plusieurs artistes, intéressés à l'impact des nouvelles technologies

de la communication sur la perception et les relations humaines.

La thèse principale de Mc Luhan c'est que les effets sociaux et psychologiques des nouveaux produits et modèles sur les êtres humains sont le résultat des nouvelles échelles, c'est-à-dire des nouveaux rapports spatiaux et temporels que les technologies imposent à la société. « En effet, le "message" d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines⁷⁷. » C'est-à-dire que le *médium*, en tant que moyen de transmission de l'information est à la fois le support du message et le message lui-même.

La théorie de Mc Luhan nous intéresse dans la mesure où elle donne une échelle sociale aux préoccupations de certains artistes intéressés à déstabiliser la perception. Agir dans le *médium* signifie perturber la nature du message. Dans une certaine façon, c'est un geste anti-illusionniste, ce qui nous permet, alors, d'établir des liens avec la dimension critique de la destruction de l'image, que nous avons étudiée dans le chapitre précédent.

3.2 La notion de brouillage.

La notion de brouillage mérite une définition précise. « Brouillage » est un terme largement utilisé dans les moyens de communication de l'audiovisuel. C'est un trouble dans la réception des ondes de radio ou de télévision ; le parasitage d'un autre signal, occasionnant un trouble sonore ou visuel. Le verbe « brouiller » peut signifier aussi : altérer, déranger, troubler, mélanger⁷⁸.

Dans l'appareil télévisé ce trouble est connu par l'expression « trames de neige télévisées ». Un exemple connu d'usage du brouillage dans l'art contemporain, c'est les expériences avec des aimants de

⁷⁷ MCLUHAN Marshall, « Le message c'est le médium », in *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, 1968, c1964, pp. 25-40, p. 26.

⁷⁸ REY Alain et MORVAN Danielle (direction), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

Nam June Paik. Dans ses expérimentations, l'artiste multimédia approchait des aimants forts de postes de télévision pour créer des interférences. Il désorganisait le faisceau d'électrons d'un téléviseur à tube pour générer une distorsion de l'image affichée. Le résultat ce sont des images tordues et fibreuses ; des formes créées par la force magnétique de l'aimant.

J'utilise cette notion dans son acception plus large, pas forcément attaché au support vidéo. Dans ma pratique personnelle, ce terme désigne le détournement du dispositif de visualisation de l'image dans le sens de perturber la perception. Je vois cette interférence visuelle comme une forme de mise en question de l'image, du dispositif et de la place du regardeur. Par ailleurs, cette manœuvre pourra éventuellement dégager des nouveaux sens, questionnements, dimensions cachées auparavant.

Les œuvres que j'analyserai par la suite servent à clarifier ma démarche en exposant un ensemble d'effets visuels hétérogènes. Cette petite sélection aide aussi à mettre la notion de brouillage dans une perspective historique, et nous permet d'entrevoir comment des artistes ont réagi à leurs contextes à travers la perturbation de la perception.

3.3 Brouillage et distorsion du médium.

Dans le texte du catalogue *polke/richter*, publié lors de son exposition homonyme à la Galerie h à Hanovre en mars 1966, l'artiste Sigmar Polke (Oleśnica, 1941- Cologne, 2010) déclare avec humour sa dévotion à la technique du pointillé :

... je vois mon monde vraiment en pointillé. J'aime tous les points. Je suis marié avec de nombreux points. Je voudrais que tous les points soient heureux. Les points sont mes frères. Je suis aussi un point. Autrefois, nous avons joué ensemble, aujourd'hui chacun de nous poursuit son chemin. Nous ne nous rencontrons plus que dans les fêtes de famille et nous nous demandons :

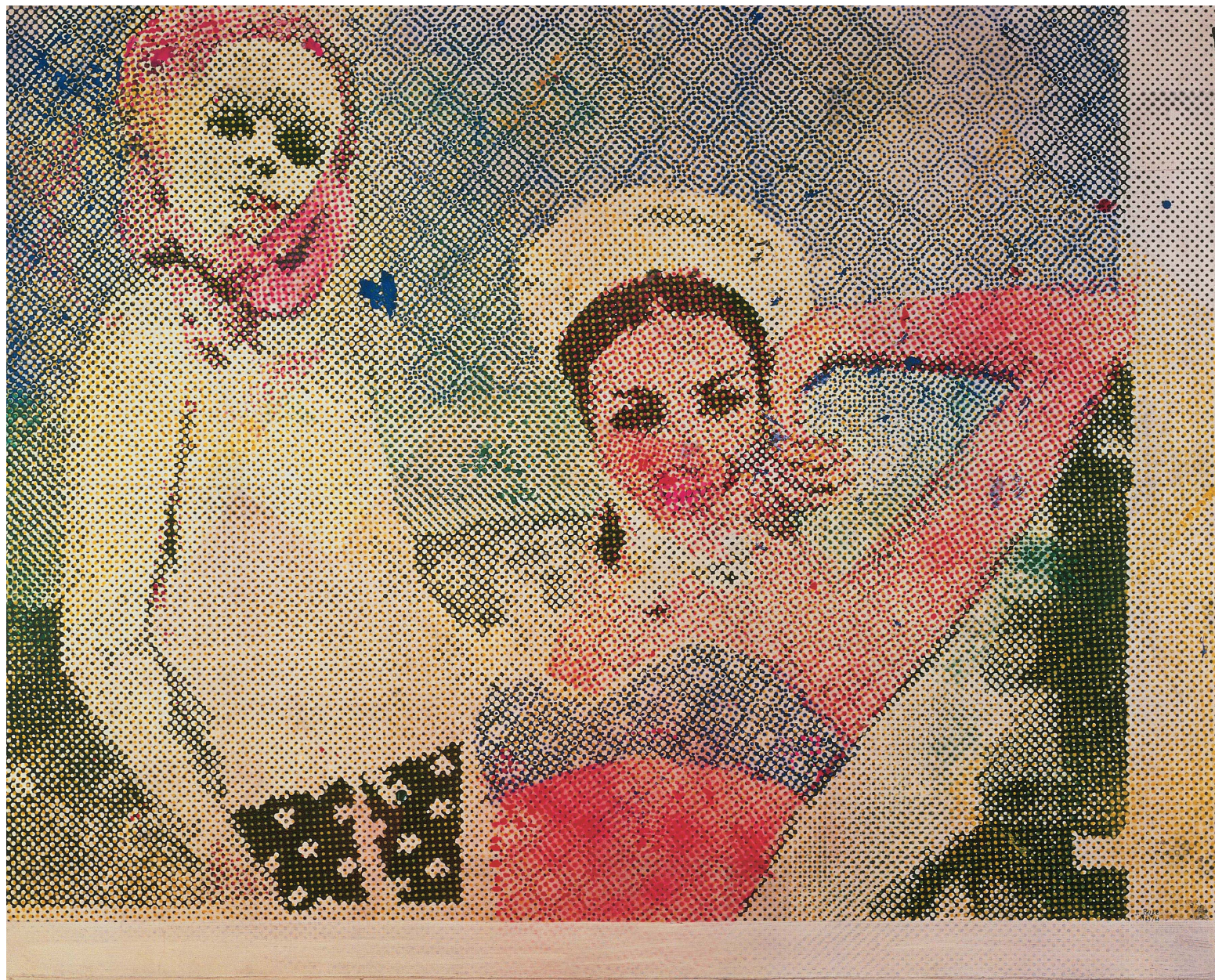


Image 30 - Sigmar Polke, *Freundinnen I (petites amies)*, 1965-66, peinture, 150 x 190 cm, Froehlich Collection, Stuttgart.



comment ça va ?⁷⁹.

Sigmar Polke est l'auteur d'une œuvre qui s'adresse codes visuels qui, selon McLuhan, conditionnent des comportements sociaux et psychiques. Comme il écrit dans le catalogue de son exposition, son monde est « vraiment pointillé », comme les pages d'un journal ou d'une bande dessinée, comme une émission télévisée ou un affiche publicitaire. Bref, la réalité n'existe pas en tant que telle ; elle est l'effet ce qui se propage par les voies de communication.

L'œuvre *Freundinnen (Petites Amies)* a été réalisé en 1965-66 dans cet esprit. Il s'agit d'une peinture faite à travers de la trame demi-teinte d'une affiche transposée manuellement sur une toile. L'image représente deux femmes qui posent lascivement pour se faire photographier. Celle qui est à droite porte un costume de bain et adopte une position qui favorise la vue de son corps. La seconde,



Image 32 — Sigmar Polke, *Freundinnen I (petites amies)*, 1967, lithographie, 464 x 587 mm, SCHIMIDT Eva, MICHELON Olivier et al, *Sigmar Polke, Die Vervielfältigung des Humors*, cat. expo., Museum für Gegenwartskunst, Siegen (31 janvier au 4 mars 2013), les Abattoires Frac-Midi Pyrénées, Toulouse (31 janvier au 4 mars 2014), Köln, Snoeck, 2014, 175p., p. 36.



Image 33 - Ralph Thomas, affiche italien du film, *Deadlier than the Male*, 1967.

à gauche, est habillée de façon plus difficile à identifier grâce à l'effet *blow-up* de la trame. Malgré leur attitude sensuelle, les deux regardent la caméra avec un air aguicheur.

Comme dans d'autres travaux de Polke, pour faire *Petites Amies*, l'artiste s'est inspiré d'images qu'il a récupérées dans les médias imprimés. Il en a probablement fait une copie ou une interprétation, toutefois ce qu'il a « copié » n'était pas l'image, mais son *médium*. En effet il a peint à la main une image à grande échelle entièrement constitué de petits points.

La première image de *Petites Amies* était différente de celle montré en peinture. Une photographie prise à l'époque⁸⁰ montre une image en demi-teinte noir et blanc assez contrastée. On aperçoit plus facilement les détails comme les motifs circulaires dans l'estampe du bikini et du short de bain et des taches grises au centre de l'image,

vestiges des phrases qui étaient imprimées au verso du papier très fin. Malgré le manque de définition de l'image due à sa taille réduite et la faible qualité de l'impression, elle est relativement plus lisible que sa « version » en peinture.

Lors de sa transposition en peinture, la basse définition de l'image est distendue jusqu'à la limite de la représentation, et d'autres trames, maintenant colorées, sont ajoutées. Les points ont été peints systématiquement à la main, probablement avec l'aide d'un projecteur, et sont étirés au delà du confort visuel. De près les détails sont à peine visibles et on a une tendance à se fixer plus dans les

⁸⁰ Cette photographie fut prise pour une publication de la Galerie h. August Haseke, le créateur de l'espace, avait demandé à Polke de choisir une photographie à être reproduite en *offset*, toute en lien avec sa production actuelle. CHERIX Christophe. « For Hire : Girlfriends I », in HALBREICH Kathy GODFREY Mark et SCHAEFER Magnus, *Alibis Sigmar Polke, 1963-2010*, New York, The Museum of Modern Art., p. 160.

formes et irrégularités des points que dans l'image générale qu'ils construisent. Les couleurs, appliquées sur certaines parties bien précises de la surface paraissent imiter une impression CMJN qui n'a pas abouti à un résultat propre. *Grosso modo*, en éclatant la trame d'impression, Polke donne à voir une image défailante et déformée par rapport à son original.

Selon Christophe Cherix,

In offset printing, different tonal gradations are created by varying the spacing between raster dots. By increasing the scale of the image, the dots, usually only noticeable with a magnifier or a very close range, are revealed, losing their uniformity as tiny printing irregularities become apparent. By emphasizing the uniqueness of the dots, Polke liberates the from the constraint of representation, as if zooming individual performers of a synchronized mass game⁸¹

Selon cette analyse, *Petites Amies* et plusieurs autres œuvres de Polke dont il se saisit de la logique de la trame, émulent manuellement un geste machinal. L'artiste copie manuellement l'organisation spatiale des points mais ceux-ci échappent à la régularité d'une machine. La donnée manuelle, agrandi à l'échelle du peintre est visible parmi la trame prétendument régulière. Il y a des taches d'encre plus larges, faites par un coup cru de pinceau et dispersées par la surface. De surcroît, il y a même les points qui, plus uniformes quand regardés de loin, accusent le geste manuel qui les a dessinés quand observés de près.

L'origine spécifique de l'image utilisée dans *Petites Amies* est une question controversée, assez débattue entre artistes et théoriciens d'art. L'historien d'art Hubertus Butin suggéra que la femme blonde à gauche serait Elke Sommer, actrice de cinéma allemande assez

81 _____
CHERIX Christophe, p. 163.

populaire à l'époque à Hollywood⁸². En développant cette idée dans son analyse *For Hire : Girlfriends* (1967), le critique d'art Christophe Chérix suggère que cette photographie aurait pu être prise durant les campagnes publicitaires pour la sortie du film *Deadlier than the Male*. Ce thriller raconte l'histoire d'un groupe de femmes, des sortes de *sexy killers*, dont leur mission était de tuer systématiquement des hommes.

Cette supposition n'a jamais été confirmée, toutefois, il est impossible d'ignorer la nature de l'image. D'ailleurs elle nous donne à voir un personnage assez reconnaissable : la femme fatale, à la fois séductrice et dangereuse.

Le rôle ambivalent de l'image de la femme mérite une attention spéciale. Elle est à la fois l'objet de désir masculin comparable à un produit, achetable, consommable tel que *Les Allumeuses* de Céline Duval. Mais elle est aussi une machine dévorante, le femme-piège prête à tirer. Par sa mise-en-scène – la position des corps, les vêtements, le cadrage etc. – le sujet de l'image devient objet désiré. L'orchestration des points colorés édifie une illusion capable de réveiller le désir, portant l'image à un double fond, puisque en réalité l'objet de désir est absent. C'est peut-être précisément là qu'on ressent l'ironie de Polke : regardée de loin la figure est visible, mais dès qu'on se rapproche, elle s'avère être simplement un *médium* de peinture pointillée. Après-tout, ce sont les points que nous aimons ?

Dans cette œuvre, Sigmar Polke crée une fusion entre contenu et médium. Évidemment, les deux dimensions – celle de la figuration et celle de la technique - sont bien apparentes depuis le premier coup d'œil, pourtant, c'est la distance entre le regardeur et le tableau qui va dicter quel aspect sera le plus évident au regard. L'effet de loupe met en évidence l'apparat de l'image publicitaire et ainsi crée une sensation de petitesse du corps par rapport à l'image. À la fin sont les visages grossièrement pointillés qui nous avalent, c'est l'image omniprésente dans les véhicules de communication qui peuplent les espaces.

82 _____
CHÉRIX Christophe, p. 163.

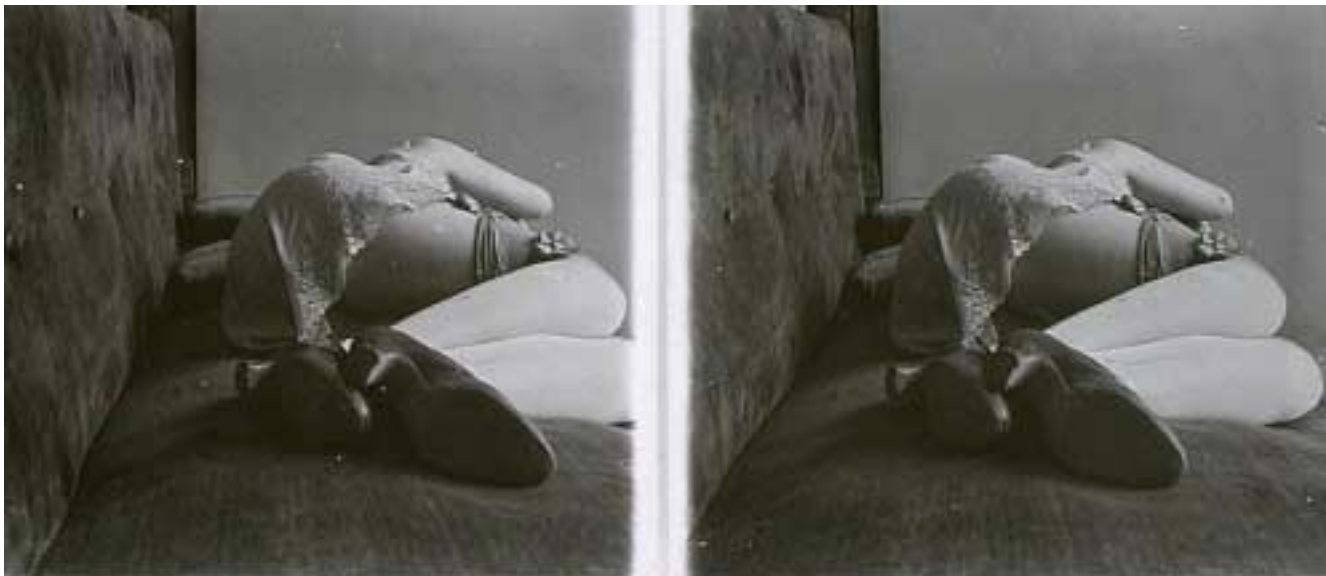


Image 34 - Anonyme, de la série de séréographies françaises, 1930, pair de photographies stéréographiques, 6 x 13 cm, Collection Bryan & Page Ginns, New York.

3.4 *Bariloche*

Je me permet ici de faire une courte analyse d'un travail personnel fait il y a un peu plus longtemps. Il s'agit de l'œuvre *Bariloche*⁸³, réalisée entre 2015 et 2016 pour l'exposition collective *PRO/CES/SOS CRI/ATIVOS*⁸⁴, qui inaugurerait la création de l'Institut Wesley Duke Lee⁸⁵ à São Paulo, Brésil.

Malgré l'écart temporel qui sépare cette œuvre de ma production actuelle, je crois être pertinent de l'aborder dans le présent texte. D'ailleurs, c'est à partir de ce travail que je me suis intéressé aux machines optiques, instruments que j'aborde dans ma démarche.

Bariloche est un travail composé d'un stéréoscope en plastique – d'une marque analogue à la *TruVue* –, et huit paires de diapositives stéréoscopiques. Ces dernières ont été photographiées sans l'aide d'un appareil photo stéréographique, mais avec un simple appareil conventionnel. Pour se rapprocher de l'effet en trois dimensions d'une image stéréographique, il fallait décaler l'appareil environs cinq centimètres horizontalement au moment de prendre la seconde photographie. Intentionnellement, je décalais légèrement plus ou

83 Ce travail a été fait avec l'artiste Janaína Nagata, avec qui je travail à l'époque dans le cadre d'un duo artistique.

84 *Pro/ces/sos Cri/ativos*, « Processus Créatifs », galerie Ricardo Camargo, 2016, São Paulo, Brésil.

85 Site de l'Institut Wesley Duke Lee : <http://wesleydukelee.com.br/>

moins que les cinq centimètres indiqués pour créer un brouillage dans l'image. En effet, certaines paires d'images donnaient un effet de vertige. Il s'agissait d'un malaise visuel intentionnel qui empêchait, alors, sa correcte visualisation.

Dans les photographies, une chambre où circulent deux femmes nues, une salle de bain et l'entrée d'un motel. Les couleurs sont fortement saturées grâce à l'éclairage ambiant et au film chromo. La scène érotique est suggérée grâce aux corps nus et l'intimité de l'ambiance, une chambre de motel. Trois des photographies ont été prises en plongée, ce qui suggère le point de vue d'une caméra cachée en haut. En effet, du fait de regarder l'image à travers le binocle du stéréoscope et aussi du comportement des figures féminines – elles sont apparemment inconscientes d'être observées –, il est possible de se percevoir en tant que « voyeur ».

La historienne de l'art Marianna Karabelnik établit un rapport entre la photographie stéréographique et le voyeurisme :

Popular wisdom has it that the devil enters through the keyhole. Voyeurism is linked to the image of the view through the « keyhole ». On this side, the observer, on the other, the object, and in between them the wall of prohibition. (...) With the aid of stereoscopy, the eye is shown a three-dimensional scene, as when looking through a keyhole. Here, the aspect of « forbidden » seeing can be experienced and tested in a positively physical manner⁸⁶.

De fait, à travers le stéréoscope, le regardeur entre dans la scène qu'avec la vision. Son corps demeure de ce côté-ci de la frontière. L'œil peut, donc, s'aventurer en sécurité, sans avoir peur d'être repéré.

Dès le raffinement de l'illusion tridimensionnelle et du fait que les yeux sont isolés des éléments extérieurs – sauf de la lumière,

86 KARABELNIK Marianne, « The Voyeurism of Art », in KARABELNIK Marianne (directrice), *Stripped Bare : The Body Reveals in Contemporary Art*, London, New York, Merrell, 2004, pp. 129-60, 130 p.

filtrée par la diapositive –, l'expérience de voir dans un stéréoscope peut provoquer une impression de participation à la scène. Comme si c'était une réalité parallèle, on entre dedans une miniature où les corps sont figés et le temps est arrêté. De fait, l'expérience de tridimensionnalité est telle qu'on a l'impression, immédiatement frustré, de pouvoir toucher les figures. Bref, cette expérience nous fait habiter momentanément dans deux espaces en même temps : celui de l'illusion avec le regard, et celui concret avec le corps.

Toutefois, dans *Bariloche*, le brouillage de quelques images⁸⁷ vient empêcher que cette expérience se donne pleinement. Le regard n'arrive pas à pénétrer proprement dans la scène. Certainement, l'espace, les meubles et les corps sont visibles, mais l'incongruité de la paire de diapositives et l'effet de vertige termine par l'expulser.

3.4.1 Le Brouillage et le flou

Le livre *Une histoire du flou. Aux frontières du visible* de Michel Makarios propose un regard historique de l'usage du flou dans différentes images. L'auteur évoque les possibles métaphores du flou évoluant avec le temps. Dans le troisième chapitre l'auteur développe une réflexion sur l'usage du flou dans la photographie et la vidéo.

Bien évidemment, l'effet de vertige provoqué dans *Bariloche* présente des caractéristiques autres que le flou en photographie, par exemple. Ceci serait plutôt la suppression de la netteté et des détails de l'image, en lui donnant un aspect nuageux, tandis que le vertige serait l'impression d'oscillation d'un corps, surtout associé à des sensations comme le déséquilibre et la perte de contrôle. Malgré cette différence, il me paraît utile de citer un passage du livre dans lequel l'auteur mentionne un texte de Jean-Claude Lemagny appelé « Le Retour du flou ».

⁸⁷ L'incongruité entre les paires diapositives est plus ou moins accentuée en dépendant de l'image. Il y a donc un intervalle qui va d'une image presque parfaitement tridimensionnelle à d'autre presque pas visible.

Dans un article de 1985 intitulé « Le retour du flou », le critique Jean-Claude Lemagny dénombreait vingt-quatre photographes de toutes nationalités recourant peu ou prou selon des modalités différentes. Le critique interprète ce retour du flou comme le moment où « la photographie devient une matière objective et présente », par-delà les différentes significations qu'il véhicule comme la fixité de l'image ou « l'étendue tactile de la lumière ». On ne peut nier que le flou détermine des effets qui lorgnent vers le tactile⁸⁸.

En rapprochant ce passage des questions suscitées dans l'analyse de *Bariloche*, cette interprétation du flou renforce l'idée de que l'effet de vertige provoquée par l'œuvre en question, au lieu de proposer au regardeur une expérience illusoire au-delà du dispositif, empêche que telle expérience se donne pleinement, en lui réitérant, alors, sa présence dans le monde concret. D'ailleurs, c'est un travail que, de forme similaire à *Petites Amies* de Sigmar Polke, exige une posture moins passive du regardeur devant l'image, une fois que celui-ci va observer un mélange conflictuel entre l'image et son dispositif – respectivement, le stéréoscope et la trame demi-teinte.

3.5 Photographie et violence

Le conte *El Ojo Silva*⁸⁹ (*L'Œil Silva*) de Roberto Bolaño raconte le voyage du photographe chilien Mauricio Silva, alias el Ojo Silva, dans une ville anonyme en Inde. Dans l'intention réaliser un reportage photographique pour illustrer le roman d'un célèbre écrivain français, il visite le quartier rouge. Là-bas, invité par un des hommes locaux, il est mené, en principe sans le savoir, à un bordel de jeunes garçons pour y avoir des rapports sexuels. Dans l'espace labyrinthique

88 LEMAGNY Jean-Claude, « Le Retour du flou », *Art Press*, n° 98, 1985. Cité dans : MAKARIUS Michel, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*, Coll. Marches du temps, Paris, Éditions du Félin, 2016, 136 p., pp. 120-121.

89 BOLAÑO Roberto, « El Ojo Silva », in *Putas Asesinas*, Barcelona, Alfaguara, 2017 c2011, pp. 13-27.

d'une sorte de temple-bordel, les souteneurs lui présentent un petit garçon castré qui était « effrayé comme une petite fille ». Sans pouvoir se contenir devant l'image de l'enfant, et en même temps en éprouvant une énorme culpabilité, el Ojo Silva le photographie.

Quelques minutes après, confronté à quelque chose qu'il ne sait pas expliquer, el Ojo « s'est converti en une autre chose, même si le mot qu'il a utilisé n'a pas été "autre chose" sinon "madre"⁹⁰ ». Ensuite, comme geste éthique, il s'échappe du bordel avec le petit garçon dans les bras.

Comme dans le roman *Étoile distante*, commenté dans le chapitre un, Roberto Bolaño encore une fois établit un rapport entre photographie et violence.

Le rôle de la photographie dans *Étoile Distante*, était celui d'un document qui sert de témoignage d'une action. Dans *El Ojo Silva*, sa fonction est plus subjective. La photographie signale un changement de comportement. En tant qu'acte de violence, elle demande une réponse éthique de la part de el Ojo Silva. Ici, la photographie joue aussi le rôle d'un miroir, elle renvoie le geste vers le photographe.

Dans le cadre de la réflexion sur le détournement de la perception, ce court commentaire sur l'emploi de la photographie dans *El Ojo Silva* nous permet de déplacer la discussion vers la violence et l'usage de la lumière dans les arts plastiques.



Image 35 - Arthur Omar, *Ressureição (Resurrection)*, 1987, film 35mm, 11 min.

90 En version originale : ...*el Ojo se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él empleó no fue « otra cosa » sino « madre »*. *Ibidem*, p. 23.

3.5.1 Violence visuelle

L'artiste Arthur Omar est un des icônes plus connus du cinéma expérimental au Brésil. Depuis les années 1960 l'artiste développe une œuvre multiforme dont la photographie et le film prennent une place préminente. Ce sont des expérimentations dont il cherche à aller jusqu'aux limites du langage photographique et cinématographique. Formé en anthropologie, l'artiste se met à orchestrer les icônes, types et habits dans la société brésilienne, diffus dans son paysage social. En effet, tels extraits d'éléments culturels et historiques se trouvent scrutés et problématisés dans une œuvre autocritique de l'appareil audio-visuel, qui tente souvent à perturber voire choquer le regardeur. Des thématiques récurrentes dans son travail sont le regard vers l'autre, l'extase esthétique et la violence visuelle et sociale.

À travers un montage fragmenté et explosif, il hausse les puissances de l'image fixe – photographique - et les organise dans une séquence éloquente. Plusieurs de ses films sont, alors, composés de nombreux cadres d'images figées qui se juxtaposent selon un rythme marqué. Tel rythme évolue en consonance - ou dissonance - par rapport à la bande sonore, caractérisé par l'hétérogénéité, la cacophonie, des changements abrupts et par l'ironie. En effet, regarder un film de Arthur Omar, c'est une expérience violente soit sur le plan du sujet – le choix des images – soit dans la dimension sensorielle plus abstraite – le montage. De fait, les yeux et les oreilles se trouvent souvent bombardés par un flux d'information excentrique et provocateur.

Dans cette démarche expérimentale – Arthur Omar traverse différentes techniques et supports -, l'artiste cherche à exposer et critiquer des composantes idéologiques qui se trouvent dans la structure narrative et dans la logique temporelle usuellement appliqué aux productions audio-visuelles « ordinaires », comme des films dites commerciaux et les documentaires anthropologiques.

C'est dans le cadre de cette déconstruction de la linéarité filmique et du choc, provoqué par les photographies et l'enjeu de la lumière, que j'irai analyser les films expérimentaux *Ressurreição*

(*Résurrection*) (1987) et *Vocês (Vous)* (1979)⁹¹. Le but c'est de réfléchir comment l'usage de l'image fixe et des effets lumineux harcèle le regard du spectateur.

Le film *Résurrection* s'agit d'une séquence de plusieurs photographies récupérées dans les archives du *Instituto Médico Legal* (Institut Médico-Légal) et dans des journaux policiers. Ceux sont des scènes de mort violente et assassinats en noir et blanc. La bande sonore est composée par des hymnes religieux populaires chantés en concert par Carmen Costa et Agnaldo Timóteo : *Coração Santo (Cœur Saint)* et *Queremos Deus (Nous voulons Dieu)*. Dans l'ouverture, un cacophonie de bruits supposés : accordage d'instruments d'orchestre, le chant des baleines et des klaxons.

Le rythme de la séquence d'images obéit le temps de la chanson religieuse. C'est un rythme de marche austère, accompagné par les applaudissements du public, qui dans certains moments s'enflamme et chante avec les musiciens. Les images restent sur l'écran approximativement sept secondes, le temps suffisant pour regarder chacune en détail.

Arthur Omar insiste sur certaines caractéristiques qui se répètent : des corps allongés sur des canapés et des lits, dans des voitures, des zooms sur les mains restreintes par des cordes et sur les visages. La séquence de photographies d'assassinats continue presque jusqu'à la fin de la vidéo – sa durée totale est de six minutes – sauf pour les dernières secondes, lors qu'elle est remplacée par des images toujours fixes des familles des victimes en train de pleurer désespérément.

L'image choque, avant tout, par la représentation crue et directe de la mort mais aussi, par l'impassible rythme de la séquence. Les images sont, sans doute, dramatiques, mais la violence reste dans les images elles-mêmes et pas dans le rythme de la séquence. Il n'y a aucun scénario, juste les images qui émergent à l'écran l'une après

91 Malheureusement, je n'ai pas pu obtenir ni de l'artiste ni de la *Cinémateca Brasileira* des images des respectifs travaux, ce qui appauvrit alors leur compréhension dans ce texte. Toutefois, pour donner une idée des effets visuels et sonores mis en place par Arthur Omar je conseille de regarder la vidéo *Congo* (1972). Arthur Omar, *Congo* [vidéo en ligne], Dailymotion, 1972, mis en ligne en 2010 [vue le 10 août 2018]. <https://www.dailymotion.com/video/xgfi13>

l'autre à des intervalles plutôt réguliers.

Selon Jacques Leenhardt, Arthur Omar confère du pouvoir à l'image statique afin de s'opposer au montage filmique vicieux. Selon lui, pour Arthur Omar, les films et documentaires banals cachent la vérité ontologique du film - son existence concrète d'une séquence de 24 cadres photographiques par seconde - et y incrustent une forme de durée narrative de nature idéologique. Cette logique temporelle couvre le pouvoir éruptif de l'image et fait qu'on l'oublie. Leenhardt caractérise les films expérimentaux de Arthur Omar en tant qu'un engagement critique et autocritique du dispositif audiovisuel. En effet, ses films se présentent comme une sorte de métadiscours figuratif dont l'image extatique, récupérée des archives, se saisit d'un dispositif capable de hausser son pouvoir cathartique.



Image 36 - Arthur Omar, *Vocês (Vous)*, 1987, film 35mm, 6 min.

Selon l'auteur,

Ces quelques films expérimentaux attestent tous une volonté de décentrer le regard cinématographique, d'utiliser peut-être d'autres recours iconiques afin de déjouer certains des pièges inhérents au *modus operandi*

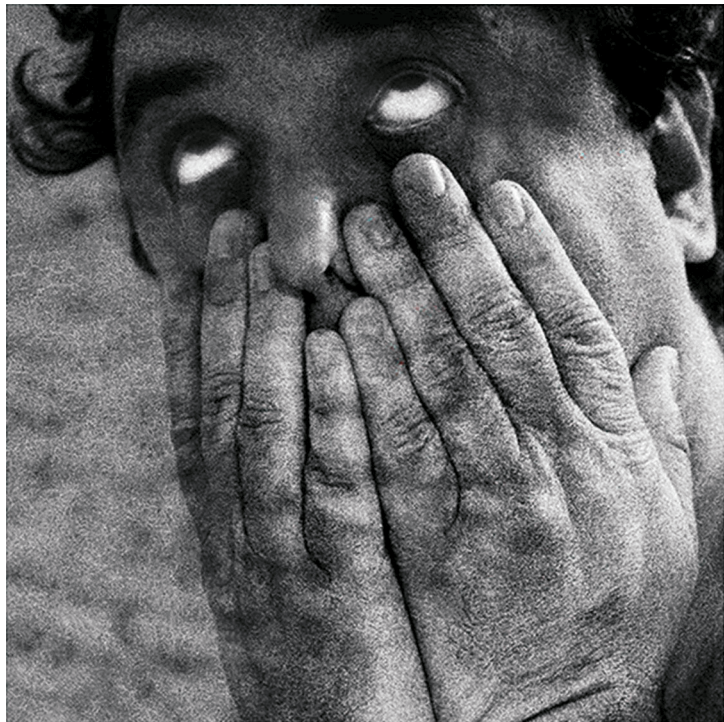


Image 37 - Arthur Omar, *Auto-portrait, Je ne te vois pas avec la pupille mais avec le blanc des yeux, de la série Anthropologie de la face glorieuse*, 1973-97, photographie, 120 x 120 cm, Galeria Anita Schwartz, São Paulo, Brésil.

cinématographique⁹².

Ce détournement filmique répond, pour Arthur Omar, à la recherche de l'image éruptive ; une expérience d'extase esthétique qui existe, selon lui, dans l'image statique. Selon Omar, l'extase est statique.

Cette posture puriste par rapport à l'image et au film corrobore avec les prémisses de la « critique de l'œil⁹³ » menée par des artistes liés au *Op Art*. Selon Diedrich Diederichsen, les artistes engagés à critiquer les « régimes visuels » et les

« formules de représentation » se tournaient vers le métadiscours pour « aider à la compréhension et développement de la relativité⁹⁴ ».

Encore selon Leenhardt,

Il ne suffit toutefois pas de noter que la continuité narrative se nourrit des instants qu'elle attache à son fil narratif, qu'elle soumet à la loi de la vraisemblance narrative. Encore faut-il pouvoir dire quelque chose de ce qui a été perdu dans ce processus, cerner la valeur de ce qui émerge et se trouve gommé par le processus narratif. En d'autres termes : quelle est la valeur de l'événementialité

92 LEENHARDT Jacques, « Le nombre de la série : Réflexions sur la méthode photographique d'Arthur Omar », in Archives de la Critique d'Art, *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation, actes du colloque 7-8 décembre 2001, Saint-Jacques de la Lande*, Organisé par Archives de la Critique d'Art, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 189-96, p. 190.

93 L'expression « Critique de l'œil » a été prise depuis le nom du chapitre de DIEDE- RICHSEN Diedrich, « Critique of the Eye – The Eye of Critique » in CURUGER Bice, BLOM Ina *et al.*, *The Expanded Eye*, *op. cit.*, pp. 61-70.

94 *Ibidem*, p. 66.

radicale de l'apparaître, de cette émergence elle-même, si on se refuse à la voir "totalisée", *aufgehoben*, comme disait Hegel de la synthèse dans le processus dialectique⁹⁵ ?

Résurrection est un film qui cherche à déloger la perception à travers de une séquence d'images statiques. Cet enchaînement comprend l'élément extatique chez Omar.

3.5.2 Lumière stroboscopique

Arthur Omar a aussi réalisé *Vocês (Vous)* en 1979, un film plus abstrait que *Résurrection* dont l'élément de choc n'est pas l'image violente sinon le flux lumineux.

Dans ouverture du film, un œil occupe entièrement l'écran. Il cligne de façon répétée comme si quelque chose le dérangeait. C'est l'œil de Arthur Omar. Cette image sert de métaphore pour ce qui vient en suite. Une lumière stroboscopique synchronisée avec le son de tirs bombarde les yeux et les oreilles du spectateur. Il s'agit de l'alternance à haute vitesse entre plans d'image et des plans blancs. En tant qu'image, on voit l'homme qui manipule une mitrailleuse en visant directement la caméra. En effet, chaque bruit de tir est combiné à un plan blanc.

L'auteur des tirs – un homme armé avec une mitrailleuse clairement fausse -, c'est un *guerrilheiro*, un personnage iconique des années 1970, qui participait de la lutte armée contre la dictature brésilienne (1964-1985).

Au long du film, il y a deux moments qui s'intercalent plusieurs fois : ceux où le personnage manipule l'arme, et ceux où il danse une chanson populaire. Les deux moments sont très contrastés. Ils font

95 *Ibidem*, p. 191.

référence à deux comportements perçus comme opposés pendant le régime dictatorial, à savoir respectivement, le héros libertaire et le « bon citoyen » aliéné. Ils font partie d'une typologie qui a cristallisé la mauvaise et la bonne conduite selon des clichés.

Vous nous fait penser au film *Arnulf Rainer* (1966) de Peter Kubelka. Similairement à l'œuvre du cinéaste autrichien, *Vous* est un film aveuglant et assourdissant, qui surcharge les sens du regardeur tout en s'auto-référençant en tant que dispositif cinématographique.

Dans une interview publiée dans le journal *Folha de São Paulo* en avril 1994, Arthur Omar parle sur son intention de remettre le regardeur au présent de l'expérience du film :

Je veux charger, imaginer mon œil de la façon la plus intense possible dans le sens de pouvoir donner au film ce qui se passe à partir de l'expérience concrète d'être devant un objet dans un moment déterminé, en le regardant à travers la caméra⁹⁶.

Charger l'œil c'est pour Omar le surexciter pour lui proportionner une expérience « haute ». Dans ce propos, il se saisit d'une puissance latente, selon lui, dans l'image elle-même. Il l'utilise armée d'un dispositif audiovisuel auto-référent qui vient la potentialiser et la projeter envers regardeur.

Dans le conte de Bolaño *L'Œil Silva*, c'est le jeune garçon cristallisé en photographie qui éveille des questionnements, qui génère un malaise, et qui amène el Ojo Silva à agir. Finalement, c'est comme si la violence de l'acte photographique se retournerait contre le photographe et, par extension, le regardeur.

96 En version originale : *Quero carregar, imaginar o meu olho da forma mais intensa possível para passar para o filme aquilo que se dá a partir da experiência concreta de estar diante de um objeto num certo momento, olhando através da câmera*. NOGUEIRA DE SÁ Junia, « Arthur Omar defende o cinema extático », *Folha de São Paulo* [en ligne], 11 avril 1993, [vue le 10 août 2018]. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/11/ilustrada/23.html>

3.6 *Tiro ao alvo*

Le travail plastique *Tiro ao alvo*⁹⁷ (*Cible de tir*) (2018) a été directement inspiré par *Vocês*. Il traduit la volonté d’harceler l’œil de son regardeur.

Il s’agit d’un appareil composé par un cylindre de carton à l’intérieur duquel une diapositive a été placée. Derrière la diapositive il y a une lampe LED blanche, actionnée par un capteur de présence physique infrarouge localisé à l’extrémité du cylindre. Dès que le capteur détecte la présence d’un objet à environ un centimètre de distance, il envoie l’information à un circuit Arduino⁹⁸, qui transmet, alors, un signal électrique pour allumer la LED pendant 0,3 secondes.

Les pièces du travail – le cylindre de carton avec la diapositive et la LED, l’Arduino et une pile de 12V – sont grossièrement attachés au mur avec du ruban adhésif marron brillant. Le cylindre fait à la fois référence à un canon de revolver et à une caméra de surveillance. Il est attaché à l’auteur du regard tandis que l’Arduino et la pile sont à l’ hauteur de la poitrine. L’intention, c’est que le regardeur se sente curieux d’observer à travers le trou du cylindre. De fait, la forme cylindrique extrudée mise à la hauteur du visage c’est à la fois une invitation au regard et une menace à son égard.

En rapprochant son visage du capteur, sa présence physique du regardeur sera détectée, déclenchant l’allumage de la LED. Pendant 0,3 secondes il est possible de voir la photographie diapositive, mais c’est un intervalle trop court pour l’observer en détails et vraiment saisir ce qu’est l’image. Si le regardeur veut toujours la voir, il doit insister sur le capteur, c’est-à-dire, il doit bouger légèrement sa tête en s’éloignant et en se rapprochant de l’extrémité du canon. Le faisceau de lumière lancé en répétition sur son œil tend à gêner la pupille et lui provoquer une sensation de malaise. Effectivement, l’image lumineuse attaque son œil tant qu’il insiste pour l’observer.

97 J’ai décidé de donner un titre en portugais à ce travail vu qu’il s’agit du nom d’une chanson brésilienne. Il s’agit de *Tiro ao Álvaro* de Adoniran Barbosa.

98 L’Arduino est une plateforme de prototypage électronique de matériel open source. Il contient une base hardware et software qui servent à développer des objets interactifs. Site de Arduino [vue le 25 août 2018] : <https://www.arduino.cc/>

Dans la diapositive, l'image d'une femme nue allongée dans le lit d'une rivière. Sur l'image, le visage et les seins ont été brûlés par le soleil avec l'aide d'une loupe⁹⁹. Son visage et ses mamelons sont alors les sources les plus intenses de lumière. Il s'agit, encore une fois, d'une image provenant de la collection de diapositives érotiques.

Clairement, on évoque ici la figure du voyeur. Comme nous avons déjà vu dans l'analyse de *Bariloche*, « Le voyeurisme est liée à l'image vue à travers un trou de serrure¹⁰⁰ ». Donc, le plaisir dans *Tiro au alvo* a comme source la curiosité du regardeur à découvrir ce qu'il y a à travers un trou. Comme « châtiment », l'image lui fera mal.

3.6.1 Brouillage et érotisme

Comme je l'avais présenté dans le sous-chapitre 3.2, je comprend en tant que brouillage, dans ma pratique, le détournement du dispositif de visualisation de l'image dans le sens de perturber la perception. Le brouillage en *Tiro ao alvo* est lié à la perturbation causée par la source lumineuse directement sur la pupille du regardeur. En effet, le faisceau de lumière va créer un malaise et l'éloigner de son objet de désir, à savoir, l'image.

Mais il y a aussi une autre dimension du brouillage dans *Tiro ao alvo*, celle-là, plus cachée.

Le titre *Tiro ao alvo* fait référence au nom d'une chanson populaire brésilienne. Les paroles de cette samba parlent d'une personne dont le regard est tellement intense qu'il « tue plus que les balles d'une arme à feu ». Ce titre ouvre, alors, l'autre dimension du brouillage : l'érotisme.

Pour expliquer la notion de brouillage attachée à l'érotisme, je vais me reporter à l'œuvre *Étant Données : 1° la chute d'eau, 2° le gaz*

99 Le processus de brûlure est décrit dans le sous chapitre 2.5. Le processus de brûlure de la diapositive est le même du travail *Oculo*.

100 KARABELNIK Marianne, « The Voyeurism of Art », *op. cit.*, p. 130.



Image 38 - Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1946-66, assemblage tridimensionnel regardé par deux petits trous dans une porte de bois massif, 153 x 111 x 300 cm, Philadelphia Museum of Art.



Image 39 - Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1° la chure d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1946-66, assemblage tridimensionnel regardé par deux petits trous dans une porte de bois massif, 153 x 111 x 300 cm, Philadelphia Museum of Art.

d'éclairage... (1946-1966) de Marcel Duchamp.

Cet œuvre, construite pendant vingt ans, est une sorte de diaporama qu'on peut observer à travers les deux trous d'une porte de bois massif. En regardant à travers les trous, on voit la scène comme si on était à l'intérieur d'une grotte. À l'intérieur du diaporama, un mannequin de femme nue taille réelle allongé sur un lit à moitié couvert de paille et de feuilles sèches. On ne voit pas son visage, mais son vagin déformé qui ressemble plutôt à une fissure. Dans sa main gauche, le mannequin tient fermement une lampe à gaz allumée. Dans le lointain, on voit une forêt et une cascade animée par un moteur et un lac couvert par la brume¹⁰¹.

Ce travail a été très étudié. Son étrangeté, la difficulté de sa réalisation et le fait d'avoir été fait en secret pendant plusieurs années a intrigué plusieurs artistes a nourrit l'intérêt des théoriciens pendant longtemps. D'entre les textes qui se penchent sur *État Données*, plusieurs évoquent la dimension érotique de ce travail.

Dans le texte « Sexe et quatrième dimension : Duchamp entre la vue et le toucher », Julian Bourg développe une réflexion sur l'érotisme et la sexualité dans *État Données* en l'analysant à la lumière du concept de *l'inframince* créée par Duchamp. En citant des réflexions de nombreux historiens d'art, Bourg précise que *l'inframince* c'est un interstice infinitésimal, une sorte de seuil entre-deux dimensions, dont c'est caractéristique une coexistence d'éléments opposés. *L'inframince* serait cette zone invisible de tension.

La différence entre les deux formes – le point où le crayon touche le papier –, Duchamp l'appelle *l'inframince*, lequel appartient lui-même à la quatrième dimension en même temps qu'il est la ligne de démarcation entre des dimensions différentes¹⁰².

101 TAYLOR Michael R., « Marcel Duchamp : État données, DOHM Katharina, GARNIER Claire *et al.*, *Dioramas*, cat. expo., Palais de Tokyo, Paris (14 juin au 10 septembre 2017), Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2017, pp. 264-69, p. 264.

102 BOURG Julian, in DÉCIMO Marc (directeur), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Coll. L'écart absolu, Dijon, Les presses du réel, 2008, pp. 79-86, p. 81.

Selon l'auteur, Duchamp aborde l'érotisme dans son œuvre selon la dynamique de l'*inframince*. En effet, l'artiste travaillait avec la suggestion, cette région floue où le non-dit prend la forme d'un ressenti à peine verbalisable.

L'érotisme, selon Bourg, existe à la condition d'être juste une suggestion inaccomplie : « Les sens sont engagés dans l'érotisme mais ils ne sont pas complètement satisfaits, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas accordés avec leurs objets¹⁰³ ». De fait, dans *État Données*, nous restons de ce côté-ci de la porte. Ce corps nu et le paysage de rêve peuvent juste être observés mais jamais touchés.

L'auteur attire l'attention aussi à la tension entre les sens de la vision et du toucher. Selon lui, les objets qui composent ce paysage en miniature présentent une texture qui, par son étrangeté, attise le désir de les toucher. Pourtant, l'accès au-delà de la porte est possible juste à travers les deux trous sur la porte.

Devant *État Données* je suis figé sur place, je fais corps avec des complexités de la multidimensionnalité duchampienne. Voici mon corps qui bouge, qui cherche à se libérer des œillères qui limitent mon champ de vision. Je suis donc intégré par et dans l'installation, mais en même temps toujours exclu, réduit à ma fonction de voyeur, provoqué, perturbé et irrité par un désir de toucher¹⁰⁴.

Le brouillage de contraires est présent également dans les machines optiques de Duchamp. Les images stéréoscopiques de *Stéréoscopie à la main* (1918-19) et les machines comme *Rotative Demi-Sphère* (1925) créent un mélange de figures incompatibles mais solidaires : respectivement, la paire d'images différentes mais qui se s'ajoutent dans un dispositif stéréoscopique, et la tension entre bidimensionnalité et tridimensionnalité dans la machine rotative.

103 *Ibidem*, p. 80.

104 *Ibidem*, p. 85.

Chapitre 4. **Image, appareil, installation**

Le théoricien Patrick De Hass aborde la mise sous tension érotique dans cet interstice entre les dimensions. Selon lui, ce seuil invisible, cette tension entre deux contraires dans les *opticeries* dénonce « la prétention de la peinture rétinienne à rendre compte de la réalité du monde en se contentant de faire confiance à l'observation visuelle¹⁰⁵ ». La dimension de l'*inframince*, au contraire, reste dans la suggestion, dans l'invisible. Cette tension immanente aux machines optiques et à Étant Données vient « déstabiliser la vision et, partant, dessaisir la sujet de sa croyance en une emprise visuelle sur les choses¹⁰⁶ ». Elle est une forme de suspension de la conclusion, « qui caractérise à la fois l'optique et l'érotique duchampiennes¹⁰⁷ ».

Dans mon travail, j'observe une volonté de mise en tension de dimensions opposées. Dans *Carresse* et *Bariloche*, je tente d'instaurer un passage inaccompli respectivement entre le voir et le toucher, et entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. Dans *Oculo* il existe une tension plutôt entre la mutilation, le mal fait aux images et le plaisir qu'elles semblent exprimer. Et, dans *Tiro ao alvo*, c'est le désir de voir ce qui est nié de façon insistante par la lumière. D'ailleurs, dans ce dernier travail, la lumière a en elle-même une fonction ambiguë, vu qu'elle est à la fois le phénomène qui permet à l'image d'être vue mais qui empêche qu'elle soit pleinement regardée.

Le brouillage, cette fusion d'éléments opposés qui met en place une tension érotique entre regardeur et image, engendre, comme conséquence de son action, une prise de pouvoir par cette dernière. En effet, elle va déstabiliser son regardeur et mettre en question sa croyance de contrôle sur les images.

105 DE HASS Patrick « Optique érotique, mécanique anémique », in DÉCIMO Marc (directeur), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Coll. L'écart absolu, Dijon, Les presses du réel, 2008, pp. 51-63, p.

52.

106 *Ibidem*, p.52.

107 *Ibidem*, p. 56.

Dans les chapitres précédents, j'ai abordé les actions qui font partie de la base de mon rapport aux images. J'ai tenté de décrire et analyser ma démarche à partir des actions suivantes : l'accumulation et organisation des images dans une banque d'images personnelle, la mutilation, destruction et brûlure d'images et, pour finir le brouillage d'images comme forme de détournement et de problématisation du regard.

Autrement, dans le présent chapitre je traiterais des objets, appareils et dispositifs autres que les images, par exemple, les projecteurs, lentilles, lampes, écrans etc. Loin d'être des éléments secondaires, ces supports conditionnent, modifient et problématisent notre rapport avec eux. En effet, ils entraînent entre eux un rapport de symbiose, dont chacun des deux éléments, les images et les supports, s'associent et profitent l'un de l'autre. Même dans ma pratique plastique, j'ai la tendance à travailler les images et les supports en même temps, en essayant d'établir une complète intégration voire une interdépendance.

Vu que ce chapitre est plus directement tourné vers ma pratique personnelle que les précédents, le style d'écriture ici est plus personnel.

D'abord, je vais définir la notion d'appareil, en justifiant pourquoi j'ai choisi d'utiliser ce terme pour désigner les objets que j'ai construits. Ensuite, j'expliquerai comment fonctionne mon processus de création des appareils, en utilisant comme référence la réflexion de Claude-Lévi Strauss sur la « pensée mythique » et le bricolage. Après, en présentant quelques caractéristiques de l'éthique DIY et je parlerai de recherche et production en électronique. Ensuite, l'effort sera d'établir une comparaison entre les aspects matériels de l'œuvre de Thomas Hirschhorn et les matériaux que j'utilise dans mon travail. Pour finir, j'utiliserai quelques passages de l'ouvrage de Pascale Weber *Le corps à l'épreuve de l'installation projection*, pour saisir quelques caractéristiques de l'œuvre *Oculo*.

4.1 Dispositif et appareil

La première question à laquelle nous faisons face par rapport à ces objets, que j'ai jusque là défini avec le terme générique de « supports », c'est quel concept utiliser pour les définir.

Dans le champ des arts plastiques il est devenu pragmatique d'appeler de « dispositif » toute sorte d'agencement d'objets dans un espace - réel ou virtuel -, ou toute sorte de relation entre objets qui amène à un but¹⁰⁸, c'est-à-dire, des installations, des machines, des formes d'exposition etc. Certainement, l'usage du concept de dispositif exprime une certaine volonté de se rapporter aux œuvres en les comprenant en tant qu'entités ouvertes et mutantes. Ancré dans la notion de réseau, c'est une façon aussi de mettre l'expérience artistique en rapport avec d'autres éléments que ceux consacrés par une tradition de l'histoire d'art comme des « œuvres d'art ». Pourtant, en cherchant un concept qui pourrait être plus spécifique, j'ai trouvé que le concept d'« appareil » serait peut-être plus adéquat, étant donné les objets et installations que j'ai produits les dernières années et le rapport que j'essaie d'entraîner avec le regard.

4.1.1 L'appareil

Dans l'introduction du livre *Miroir, appareils et autres dispositifs*, l'historienne d'art Soko Phay-Vakalis cherche à cerner le

108 GONZALES Angelica, « Le dispositif, pour une introduction », *Marges revue d'art contemporain*, n° 20, GLICENSTEIN Jérôme (édition), « Dispositif(s) dans l'art contemporain », 2015, pp. 11-17, p. 15. Et, GUELTON Bernard (directeur), *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Coll. Arts contemporains, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 194 p., pp. 10-12.

concept d'appareil. Selon l'auteur, « L'appareil est ce qui va rendre les phénomènes dignes d'apparaître¹⁰⁹ ». La racine du mot « appareil » en latin, c'est *apparatus*, qui, à son tour, signifie « préparatif ». Plus spécifique qu'un dispositif technique, l'appareil est ce qui « donne la condition de l'apparaître du visible¹¹⁰ », tout en influençant de façon significative les valeurs, les manières de voir et représenter et les manières d'être.

Encore selon l'auteur, l'appareil est une construction capable de faire apparaître l'imprévisible, un événement ou une imagination poétique, en démarquant concrètement sur un support les formes, les traces et les mesures qu'ils prennent. C'est un système qui ordonne et formule les choses et, par extension, leurs ressentis, selon une logique propre.

L'appareil crée une temporalité et un rapport aux choses spécifique. Il fonctionne comme un *médium* entre la règle et le corps ; entre les lois de son système et les ressentis des humains. Il démarque les notions et les limites entre singularité de l'individu et l'être-ensemble. En somme, c'est une forme d'ordination à la fois abstraite et concrète, et qui règle les formes de penser, faire, représenter et sentir.

L'exemple classique d'appareil, donné par l'auteur, c'est la perspective linéaire. Cette forme, théorisé par Filippo Brunelleschi au XIV^e siècle, a aidé à changer certaines valeurs sociales, hérités de la société féodal. De cette manière, elle a aidé à créer les bases d'une culture scientifique et cartésienne qui ordonne l'espace de façon mathématique et a changé la compréhension de la temporalité, en inaugurant, ainsi, l'*instant* comme un point dans un *continuum* temporel linéaire et homogène.

La notion d'appareil me paraît plus juste au regard de ma pratique une fois que ce concept est lié à l'émergence de l'image, à la forme comme elle est construite, comme elle est regardée et les ressentis qu'elle peut susciter. En effet, les objets que j'ai

109 PHAY-VAKALIS Soko (directrice), *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Coll. Esthétiques, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 7.

110 *Ibidem*, p. 8.



construits – les projecteurs de *Oculo* et la machine de *Tiro ao alvo* – sont ce qui permet de faire *apparaître* l'image, pour qu'elle puisse être vue.

4.2 Appareils fait main

À mesure que la lumière devenait une matière importante dans ma pratique – je travaillais avec la transparence et la projection d'images depuis 2015 - j'ai cru nécessaire de m'instruire pour mieux contrôler les sources et les effets lumineux dans mes installations. En effet, par manque de ressources mais aussi, et principalement, par intérêt personnel, j'ai appris de manière autodidacte la fabrication de spots d'éclairage, de loupes et de projecteurs à travers des tutoriels en ligne.

Ce sont des objets faits main construits, la plupart, avec des matériaux du quotidien : canettes, carton, bouteille en plastique, ruban adhésif, ampoules etc. Depuis le début, l'objectif était de changer la forme des objets pour les adapter à leurs fonctions, mais aussi de



Exemple d'explosif fait maison.

garder le plus possible leur plasticité et l'aspect de leurs matériaux¹¹¹. En effet, ces appareils¹¹² gardent une allure de bricolage : ils sont, dans sa majorité, crus, bruts, non traités. Ils conservent également les marques des gestes de construction – coupes, égratignures, bavures, morceaux de colle sèche etc.

4.2.1 Bricolage

L'anthropologue Claude-Levi Strauss analyse dans son célèbre ouvrage, *La Pensée sauvage*, la « pensée mythique », c'est-à-dire les formes d'organisation et des savoirs et la création des mythes chez sociétés chamaniques. Dans cet étude, l'auteur établit une analogie entre la « pensée mythique » et le bricolage, les deux en opposition à la pensée scientifique. Plus spécifiquement, il observe des similitudes concernant leur structure et leur façon d'assembler les signes.

La réflexion de Claude-Levi Strauss nous intéresse dans la mesure qu'elle met en évidence certains caractéristiques du bricolage

111 L'encre à bombe noir a été utilisé juste sur les surfaces qui devaient absorber la lumière.

112 Le lecteur peut visualiser un ensemble d'appareils lumineux et optiques produits manuellement dans le côté A du *Tableau de recherche et production*.

soit dans son plan technique soit dans son plan intellectuel, tout en soulignant un ensemble de gestes et méthodologies de travail. De fait, je trouve que certaines démarches dans mon processus de travail, notamment le recyclage, l'assemblage et la production manuelle d'objets, font écho à l'étude de Claude-Levi Strauss.

Selon, Claude-Levi Strauss, le bricoleur dispose d'un ensemble instrumental clos¹¹³, et essaie, alors, de tirer parti des résidus et des débris d'autres événements¹¹⁴. Différemment de l'ingénieur, qui cherche à obtenir de la matière primaire, « ils ne sont pas des matériaux bruts, mais des produits déjà ouvrés¹¹⁵ ». En effet, ces résidus portent déjà une forme et une mémoire, qui seront remaniés dans le but de générer des nouveaux usages et significations, mais qui seront de quelque manière apparents. En paraphrasant l'auteur, les créations du bricoleur « se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée selon qu'ils figurent dans l'ensemble instrumental ou dans l'agencement final¹¹⁶ ».

Dans les travaux *Oculo* et *Tiro ao alvo*, les matériaux utilisés sont évidents. On voit les ampoules de verre, la structure de carton coupé, les baguettes chinoises et quelques canettes. Si on regarde à l'intérieur des spots d'éclairage, il est même possible de voir des morceaux de plastique découpés de bouteilles PET, qui ont servi à converger la lumière. De plus, les câbles électriques et les multiprises sont aussi apparents. Tous ces éléments se rapportent au quotidien et donnent une dimension domestique au travail. En partie, ces matériaux, spécialement le carton, le ruban adhésif et les ampoules, évoquent l'ambiance d'un espace en changement, comme dans un jour de travaux ou de déménagement. Certainement, leur présence sont la conséquence d'une envie d'amener la matérialité du travail à l'échelle et à l'espace du commun et de l'accessible.

Le travail *Oculo*, par exemple ne rend pas visible uniquement les matériaux mais aussi le processus de projection lui-même. Cette

113 LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage* [Édition Kindle], Paris, Plon, 2014, c1974, 393 p., localisation Kindle 433-436.

114 *Ibidem*, localisation Kindle 514-519.

115 *Ibidem*, localisation Kindle 749-751.

116 *Ibidem*, localisation Kindle 497-500.

œuvre est une sorte de projecteur de diapositive éclaté, dont on observe tout le processus de projection de l'image, du faisceau de lumière qui sort du spot, passant par la diapositive, par la lentille et arrivant à l'écran. En effet *Oculo* est le projecteur de diapositives électrique le plus simple possible.

Le choix de montrer tous ces objets n'est pas gratuit. Il répond à un rapport éthique avec les matériaux et le travail manuel. La volonté, par rapport aux objets, c'est de démystifier leur construction en laissant apparents les gestes physiques qui ont attaché chaque morceau de carton, vidé, rempli et bouché chaque ampoule. Bref, s'il existe une idée de sérialité dans le travail, elle n'est pas la sérialité de la production industrielle, sinon le travail répétitif – et quelquefois même pénible – du travail intime.

Selon Claude-Levi Strauss, le bricolage

« parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi¹¹⁷.

En parlant du travail intime, je me permets de présenter une référence visuelle pour les appareils : les explosifs fait maison. Pendant la construction de ces objets j'ai cherché des images des bombes fait-maison dans des pages Internet de faits divers. Ce qui m'intéressait dans ces explosifs c'était leur forme compacte, l'assemblage de matériaux pauvres du quotidien et le caractère « mal fait » de quelques uns. En tant qu'objets illégaux, ils gardent une qualité improvisée, en assemblant comme au hasard des éléments incongrus. Également, ils font référence au danger et à la violence, tout en se remettant au travail intime et caché.

117 *Ibidem*, localisation Kindle 504-510.

Image 41 - Exemple de tutoriel regardé. Capture de écran de la vidéo de Navin Khambhala, *How to make a projector using bulb at home* [vidéo en ligne], YouTube, 6 mai 2016, 5 min 27 sec.



Image 42 - Exemple de tutoriel regardé. Capture de écran de la vidéo de Elonics - Electronics Projects on Breadboard, *IR Proximity Sensor / Obstacle Detector circuit on Breadboard / LM358 OP-Amp projects* [vidéo en ligne], YouTube 24 mars 2017.

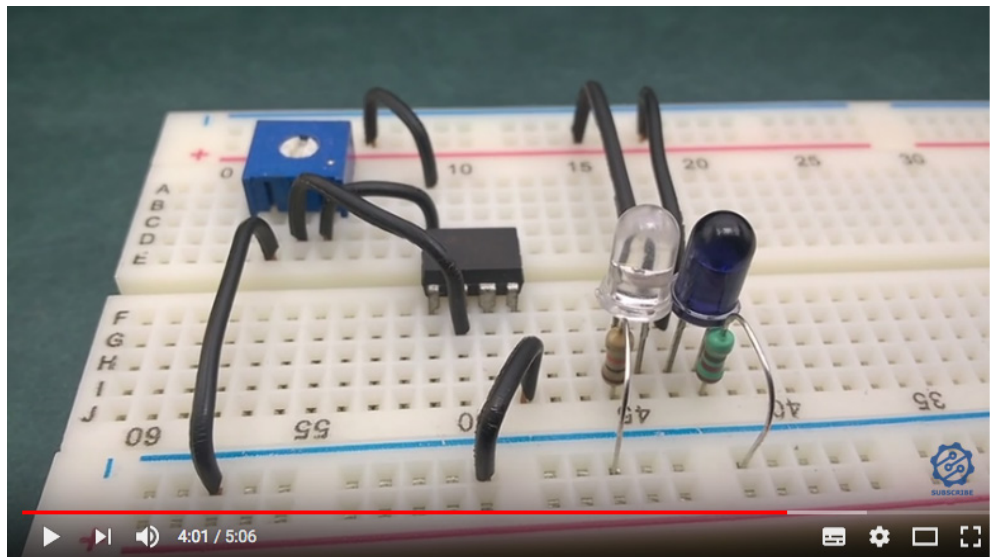


Image 43 - Exemple de tutoriel regardé. Capture de écran de la vidéo de Elonics - Electronics Projects on Bokin DIY, *How to make lenses using bottle-convex magnifying lens* [vidéo en ligne], YouTube, 10 novembre 2016.



4.2.2 DIY Media

Le bricolage propose un rapport intime et direct avec les objets. C'est une activité qui peut s'apparenter à une sortie de la logique de consommation par la réutilisation d'objets et matériaux. En effet, elle garde des liens avec l'éthique DIY (do-it-yourself).

L'expression DIY do-it-yourself a surgi avec le sens que nous connaissons aujourd'hui aux États Unis dans les années 1950. Elle faisait référence au contexte de banlieue étasunienne où certains habitants, la plupart des hommes, s'engagent à produire, réparer ou modifier des objets et outils domestiques et des voitures¹¹⁸.

Au fil du temps, le DIY a pris des nouveaux souffles avec la culture underground punk, la fabrication autonome de publications, guides et manuels, le remix de musiques, les pratiques de *footage*, la création de logiciels, production de différents types de matériel informatique, etc. Bref, la culture DIY s'est élargie, principalement après l'accessibilité à l'Internet, en se développant même commercialement. Pourtant, certains principes comme l'appropriation, l'invention, l'adaptation, la réutilisation, l'autonomie et le partage ont continué à exister.

Vu l'importance que la création d'appareils projecteurs d'images gagnait dans ma pratique, spécialement en ce qui concerne à la manipulation de la lumière, j'ai décidé d'étudier les bases de l'électronique, en ayant comme but la création de circuits électroniques basiques et d'objets interactifs. De cette manière, l'étude à travers des manuels, guides et tutoriels en ligne, ainsi que la réalisation d'exercices et prototypes ont effectivement intégré ma pratique. En effet, dans un principe d'autonomie et d'une éthique devant le savoir, je vois cette immersion dans l'étude de l'électronique comme un prolongement du rapport que j'entretien avec le bricolage.

Comme résultat de ces études primaires en électronique, notamment avec la plateforme Arduino, j'ai produit le circuit qui régit le fonctionnement du travail *Tiro ao alvo*, composé par un capteur de présence physique, un Arduino et un petit circuit avec une LED.

118 KNOBEL Michele et LANKSHEAR Colin (directeurs), *DIY media : creating, sharing, and learning with new technologies*, New York, P. Lang, 2010, 266 p., p. 5.

D'ailleurs, dans le même rapport puriste avec les matériaux et le fonctionnement des appareils, j'ai opté pour laisser visible le maximum possible des matériaux, ainsi que le principe de fonctionnement de ce travail. En effet, dans le contexte d'une exposition de *Tiro ao alvo*, le capteur de présence infrarouge et l'Arduino sont à la vue du regardeur.

4.3 Matériaux ordinaires

L'artiste suisse Thomas Hirschhorn réalise un travail tridimensionnel de caractère environnemental et changeable en multiples formats. Il produit des totems, sculptures, kiosques et « displays » à partir de matériaux ordinaires comme le papier aluminium, le carton, le ruban adhésif, sacs plastiques, des photocopies etc. Ses environnements prennent des dimensions exceptionnelles en s'adaptant aux lieux et contextes d'exposition. En effet, l'artiste a produit au fil du temps une sorte d'inventaire de formes, supports et appareils d'affichage qui exposent divers documents – photographie, cartes, textes, manifestes etc. – disposés de manière surchargée dans l'espace. Sa stratégie c'est de proposer au visiteur une immersion dans un espace chaotique, contradictoire et plein d'ironie, une sorte de pastiche d'une culture de l'information.

« Artiste, travailleur, soldat¹¹⁹ », comme il se définit, Thomas Hirschhorn s'intéresse à l'art dans un rapport avec l'humain et son histoire. En effet, l'artiste phagocyte et réorganise, selon lui de façon non-hiérarchisé, des éléments sociaux et historiques ainsi que de la production intellectuelle de figures comme Rosa Luxembourg,

119 Interview between Okwui Enwezor, Adjunct Curator of Contemporary Art, Department of Modern and Contemporary Art, The Art Institute of Chicago and Thomas Hirschhorn, January 5-6, 2000, in RONDEAU James et GHEZ Suzanne (organisateurs), *Thomas Hirschhorn : Jumbo Spoon and Big Cake. World Airport the Renaissance Society at the University of Chicago*, cat. expo., The Art Institute of Chicago, Chicago (16 janvier au 24 février 2000), Chicago, The Art Institute of Chicago, 2000, 144 p., pp. 26-35.

Gramsci et Michel Foucault dans ses sculptures¹²⁰. De cette façon, ses travaux abordent des questions comme le public et privé, égalité et inégalité, pouvoir et impuissance, accessibilité et inaccessibilité à partir d'une optique sociale et engagée.

Par rapport à sa production, je m'intéresse spécialement à l'usage qu'il fait des matériaux banals et grossiers du quotidien. De fait, son travail est spécialement concerné par la dimension du travail manuel et la façon dont il englobe et transforme la production de masse¹²¹. Ce cette façon, cette courte analyse a pour but d'établir quelques rapports entre la dimension matérielle de son travail et quelques éléments de ma pratique actuelle.

Dans un interview avec Okwui Enwezor, co-conservateur du *The Art Institute of Chicago*, publiée dans le catalogue de son exposition réalisée dans l'institution en 2000, Thomas Hirschhorn entretient une riche discussion sur le rapport engagé qu'il établit avec les matériaux dans sa production.

The choice of materials is important. I want to make simple and economical work with materials that everyone knows and uses. I don't choose them for the value of their appearance. (...) The materials I work with are precarious. This means that their temporal existence is clearly determined by human beings, not by nature¹²².

Dans ce passage, l'artiste montre clairement sa volonté de se rapprocher de l'univers des visiteurs à travers les matériaux communs. D'ailleurs, Hirschhorn tente d'établir avec son public un rapport d'égalité, en supprimant de son travail tous les éléments qui, selon lui, pourraient le mystifier en tant qu'objet d'art. Ces préoccupation ne concernent pas spécialement la forme ou le style mais surtout

120 Thomas Hirschhorn définit ses œuvres comme des sculptures. Pour lui, c'est un terme plus ouvert et ample que installation. *Ibidem*, p. 28.

121 RONDEAU James, « Essay *Jumbo Spoons and Big Cake* at The Art Institute of Chicago » in RONDEAU James et GHEZ Suzanne, *Thomas Hirschhorn : Jumbo Spoon and Big Cake*, op. cit., p. 8.

122 *Interview between Okwui Enwezor*, op. cit., p. 29.

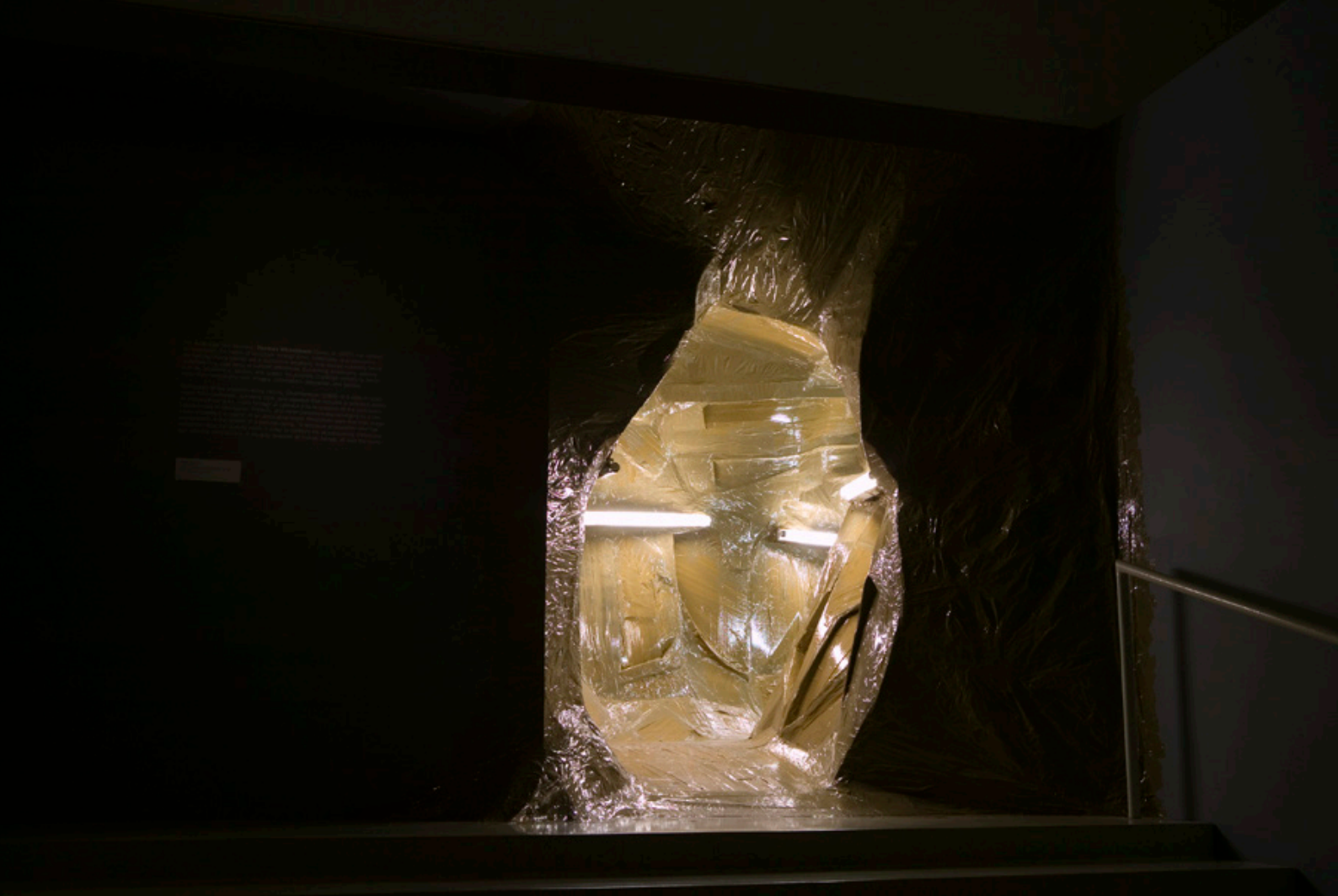


Image 44 à 47 - Thomas Hirschhorn, *Cavemanman*, 2002, carton, ruban adhésif, papier alluminum, livres, affiches, vidéos de Lascaux 2, mannequins, étagères, lumière fluorescente, éléments de fixation, dimensions variables, Walker Art Center, Minneapolis, EUA.

l'origine précaire et accessible des matériaux. En effet, l'artiste est contre la « glamourisation » de son travail. Pour lui, il est important de choisir des matériaux que n'intimident pas le public¹²³.

Le choix des matériaux écartables évoque un rapport au temps spécifique. Le travail donne l'impression d'avoir été fait de façon improvisée, avec ce que l'artiste avait à la main. Cette impression de rapidité d'exécution et de durée de l'œuvre dans l'espace apporte une idée d'un temps qui change constamment et auquel il faut toujours se réadapter. Les constructions ne sont pas stables, elles ont l'apparence de structures temporaires, mises en place pour contenir

123 « To make art politically means to choose materials that do not intimidate, a format that doesn't dominate, a device that does not seduce », *Ibidem*, p. 29. _____



provisoirement, « à l'arrache », l'imminence d'un événement explosif et destructif et créateur.

Selon le conservateur Hamza Walker,

Likewise, the tape has a painterly, expressionistic quality, signifying an urgency stylistically as commonplace as the car alarm. As with any provisional measure, the tape raises the question of time –specifically, how long before things are fixed, how long before normalcy is restored ?¹²⁴

124 WALKER Hamza, « Essay Disguise the Limit : Thomas Hirschhorn *World Airport* », in RONDEAU James et GHEZ Suzanne, *Thomas Hirschhorn : Jumbo Spoon and Big Cake*, *op. cit.*, p. 21.



Effectivement, on peut voir dans le travail *Cavermanman*, un assemblage temporaire de carton, livres, mannequins, canettes de soda, des sortes de cordes, de papier aluminium, attachés et modelés par le ruban adhésif en forme de grotte. En faisant écho à l'imaginaire de la caverne, le lieu où habitaient nos ancêtres, l'artiste évoque à partir des matériaux un espace qui peut appartenir à tous. En effet, des textes sont attachés à la surface comme s'ils étaient des sortes d'inscriptions contemporaines. Les canettes par terre et les tags peints à bombe donnent la sensation d'un espace vivant en constante mutation comme celui de la ville et de l'espace public. Malgré tout le côté optimiste de ce rapport au commun, les travaux de Hirschhorn gardent aussi une dimension sarcastique et fataliste. L'éloge de la vie de « tous les jours » se mélange avec une sorte d'ode à la consommation.

Nous trouvons chez Hirschhorn et chez les iconoclastes un rapport en commun à la matière. Les deux voient les mains en oeuvre comme une action anti-illusionniste, une désacralisation de l'objet.



Si le geste de Hirschhorn est un geste constructif - il littéralement construit des objets -, il est destructif dans la mesure qu'il propose au regardeur un rapport désacralisé avec l'art.

J'observe dans ma pratique quelques similarités par rapport aux choix matériels de Thomas Hirschhorn. Comme j'avais évoqué avant, je cherche à employer des matériaux crus et accessibles pour la construction des appareils. C'est une forme d'établissement d'un rapport avec le monde commun en constant changement. Pourtant, ce geste ne traduit pas spécifiquement une volonté d'accueillir les visiteurs en établissant avec eux un rapport égalitaire. Mon intention, c'est plutôt de fusionner des matériaux du quotidien avec des formes qui traduisent une sensation de menace. C'est pour cela que j'insiste sur la forme de canon de *Tiro ao alvo* ou d'explosif dans *Oculo*. Ce rapport d'opposition – qui d'ailleurs se répète dans d'autres dimensions de mon travail, comme une sorte de vengeance de l'image – existe comme créateur de tension entre le regardeur et le travail.

4.4 Installation

Dans cette partie j'analyserai comment serait la mise en place d'une installation conjointe des travaux *Caresse*, *Oculo* et *Tiro ao alvo* que j'ai présenté dans les chapitres précédents. Ces trois travaux peuvent être exposés dans leur ensemble comme une seule installation, dans une salle complètement sombre d'approximativement 5 x 2,5 m. Dans une salle idéale, pour que la lumière provenant de *Caresse* et *Tiro ao alvo* intervienne le moins possible sur *Oculo*, cette dernière œuvre serait à moitié isolée par un mur, ou un tissu.

4.4.1 Organisation spatiale

Juste à côté de l'entrée il y a *Caresse* – un petit écran lumineux demi-couvert et attaché au mur avec du ruban adhésif marron. Devant l'entrée, *Tiro ao alvo* est le premier travail vu par le visiteur. Cet objet cylindrique dont la forme rappelle un canon, est tourné en direction de la porte d'entrée. Il est aussi grossièrement attaché au mur avec du ruban adhésif. En tournant à droite, le travail *Oculo*, composé par six projecteurs de diapositives fait maison, est mis par terre, en occupant de façon presque homogène l'espace restant.

La mise en place des éléments dans l'espace est organisée de manière à permettre au visiteur d'accéder aisément à *Caresse* et *Tiro ao alvo*. Vu le rapport frontal suggéré par ces travaux, le visiteur a l'espace disponible pour se mettre devant chacun d'eux. Sa posture devant les œuvres est surtout fixe et il y a peu de mouvements exigés.

Tournant à droite, le rapport au corps proposé par *Oculo* est très différent. Composé de six projecteurs de diapositives faits-maison tournés dans différentes directions, le travail propose au visiteur un rapport multidirectionnel. En effet, pour regarder chacune des projections, il doit entrer à l'intérieur de l'installation. Au milieu des projecteurs, il doit se tourner dans les différentes directions, circuler entre les câbles électriques et éventuellement se baisser pour saisir les différents éléments étalés dans l'espace, posés à terre. En somme,

Oculo établit avec le corps du visiteur un rapport englobant, qui sollicite différentes réponses de son corps et une constante adaptation aux différents éléments qui croisent son regard et ses gestes. De plus, ce travail, composé d'ampoules de verre remplies d'eau, donne une impression de fragilité. En effet le visiteur a une tendance à se sentir opprimé par des objets qu'il peut casser avec une certaine facilité.

4.4.2 L'installation-projection

Le terme « installation-projection » a été utilisé par artiste et chercheuse Pascale Weber dans son ouvrage *Le corps à l'épreuve de l'installation projection*¹²⁵. Cette expression désigne les installations d'art dans lesquelles le phénomène de la projection d'images – vidéos et diapositives – est une partie intégrante du dispositif de l'installation, en établissant des rapports significatif entre l'espace « réel » et l'image projetée.

Dans cette partie, j'essaierai d'établir un parallèle entre le travail *Oculo* et quelques éléments de la réflexion de l'auteur. Je trouve que les observations de Weber révèlent une grande pertinence par rapport à ce travail, vu que le processus de projection el lui-même est au cœur de son sujet.

Pour commencer, il serait important de détailler le fonctionnement de *Oculo*.

Chaque appareil projecteur de *Oculo* est composé d'une source de lumière, une diapositive et une ampoule de verre transparente remplie d'eau, qui lui sert de lentille. Des supports de carton et de plastique servent à soutenir ces composants en ligne droite ascensionnelle, de façon à rendre possible la projection de l'image jusqu'à l'écran ou le mur.

Vu qu'il s'agit d'un appareil rudimentaire, la projection n'est pas complètement nette. À cause de la forme et l'épaisseur de la

¹²⁵ WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003.

lentille, l'image projetée est toujours distordue. Les bords sont flous, donnant à l'image une apparence fantasmagorique.

Dans son livre, Weber établit une opposition entre l'image dans « l'espace perceptif construit » et « l'espace de projection ». Selon l'auteur, ce dernier espace serait chaotique et déstabilisant par rapport au premier. En effet, elle constate une « indépendance » de l'image projetée face son appareil de projection, comme si, en se libérant de son corps matériel, l'image pourrait habiter l'espace différemment. C'est comme si l'image appartenait à une autre dimension, libre des règles et contraintes du monde physique. Selon l'auteur, « En ce sens l'installation diapositive propose une spatialité déconcertante, et participe à une apparente destruction ou déconstruction du lieu¹²⁶. »

Dans une installation-projection, l'espace réel se trouve dénaturalisé. D'abord à cause de l'obscurité et de l'espace enfermée auquel il est étranger, le visiteur est déjà coupé du lieu de la vie¹²⁷. Et après, à cause de l'image projetée débordante, qui désorganise l'espace en lui imposant sa propre logique, selon Weber, un « espace-temps particulier¹²⁸ ».

L'espace proposé par *Oculo*, c'est l'espace où l'alchimie de l'image se fait. Même si tout le processus de projection y est décortiqué, celui-ci reste un événement en partie « magique » ou au moins digne d'attention. Observer l'agrandissement de l'image, de la petite taille d'une diapositive jusqu'à son fantasme en taille plus grande, c'est un phénomène logique du point de vue physique, mais hors du banal pour la perception du regardeur. Selon Weber, « Les dispositifs font entrer le spectateur dans l'œuvre en l'obligeant à redéfinir son échelle de perception (à faire une sorte de mise au point de sa machine perceptive)¹²⁹ ».

126 *Ibidem*, p. 19.

127 *Ibidem*, p. 10.

128 *Ibidem*, p. 7.

129 *Ibidem*, p. 10.

4.4.3 Projection diapositive

Weber prête une partie de sa réflexion à la projection de diapositives. Selon l'auteur, ce type de projection garde des rapports spécifiques avec, la lumière, la matérialité et les « sens endormis », qui sont révélés lors de la projection. Ces rapports existent grâce à la matérialité de la diapositive qui, différemment de la projection numérique, existe en tant qu'objet palpable.

Dans *Oculo*, le rapport à la matérialité du support est un aspect notable. De fait, différemment d'un vidéo projecteur usuel, les formes, la construction et les matériaux des appareils dans l'oeuvre sont attirants par leur particularité. Les ampoules pleines d'eau, par exemple, attirent l'attention par leur éclat et ingéniosité.

Si d'un côté *Oculo* attire les regards à sa matérialité, de l'autre, il produit des images immatérielles, brumeuses et floues. Les projections qui émanent des appareils flottent sur les murs comme des fantômes, des sortes d'images du passé.

En corroborant avec cette impression, pour Weber, la relation entre la diapositive et l'image projetée se donne dans un rapport homothétique, dans lequel le changement de taille de l'image propose un autre rapport au corps du regardeur. En effet, quand la lumière traverse la diapositive, c'est comme si elle était en train de « réveiller une image endormie¹³⁰ ». De plus il est important de se rappeler que la diapositive est une pièce photographique qui est tombée en désuétude. En effet, son utilisation aujourd'hui dénote un aspect de vieilleries.

Dans *Oculo*, comme j'ai essayé montré, la machine est ouverte et, le processus de projection, visible. De plus, il existe un rapport entre les images mutilées et les appareils. La forme de ce dernier est inspirée des catapultes, les machines de guerre utilisées pour lancer des objets sur l'ennemi. C'est un métaphore du pouvoir guerrier de l'image, de son aspect violent. L'objet lancé ici, c'est l'image. Comme écrit Weber, « L'image projetée des dispositifs apparaît comme une

130 *Ibidem*, p. 77

trouée dans l'espace : elle semble capable de repousser les murs, d'agrandir le lieu. Mais butant contre la paroi, elle fait retour vers le spectateur, se cognant à nouveau¹³¹. »

Dans ce chapitre, j'ai cherché à détailler mon processus de travail avec la création des appareils. Cette production a été analysée en consonance avec toute une dimension du travail manuel et autonome, qui passe par le bricolage et l'éthique DIY. Certainement, l'aventure avec les matériaux et le bricolage constituent une étape intime de ma pratique et se révèle, également, dans la mise en place de l'oeuvre.

Étant donnée telle dimension manuel, je voit cette dimension de ma pratique en tant qu'une constellation d'actions - l'apprentissage technique, le travail avec les matériaux, l'improvisation etc. - intimement liée à la destruction d'images. En effet, même s'il s'agit ici de la construction d'objets, ce sont des objets qui posent question, des objets, en quelque sorte, destructifs. D'ailleurs, comme nous avons bien vu au long du mémoire, la construction et la destruction sont envisagées comme deux étapes d'une seule posture.

131 *Ibidem*, p. 18.

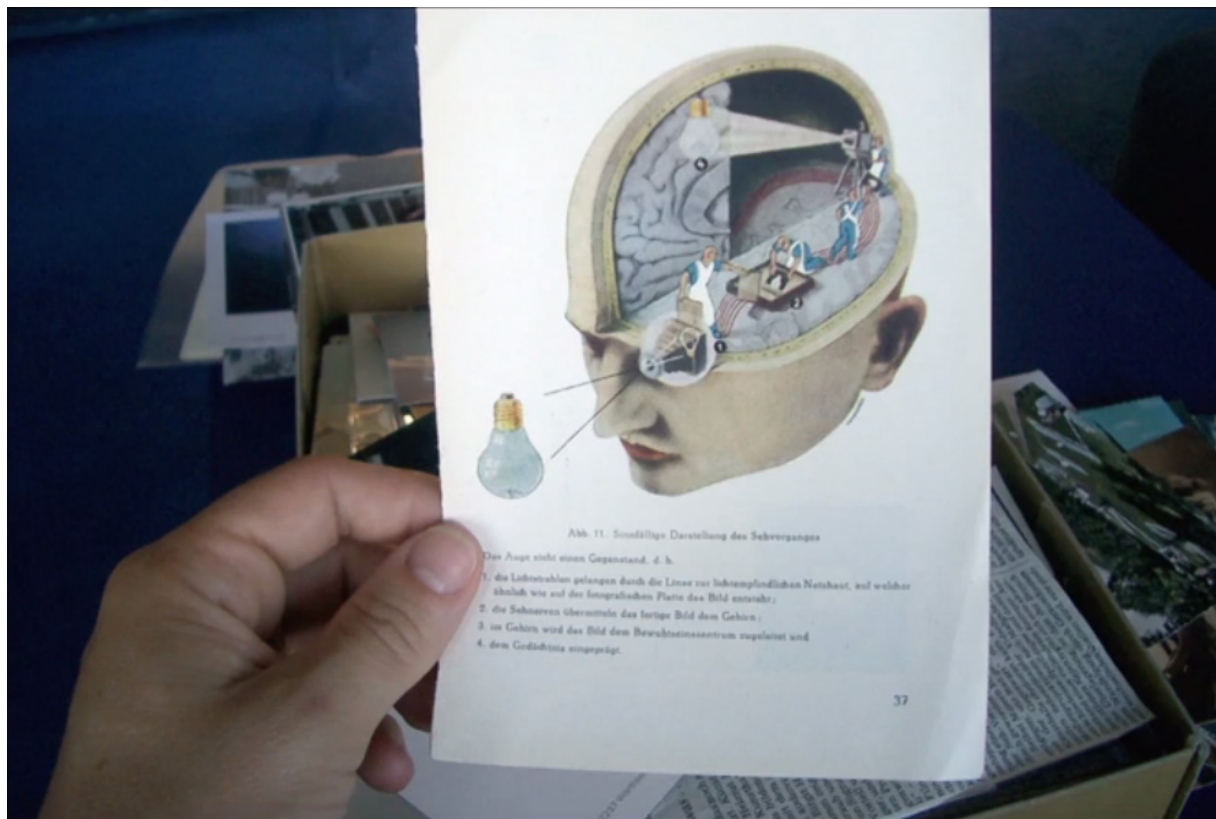


Image 49 - Le Magazine Jeu-de-Paume, *Le séminaire photo 2013* – documentation céline duval et Michel Poivert [vidéo en ligne], Maison du Geste et de l'Image, Paris, 26 juin 2013

Conclusion

Devant le pouvoir de fascination de l'image, le but de cette démarche a été de mettre en œuvre des actions esthétiques et d'observer comment de tels gestes peuvent mettre en tension le rapport entre image et regardeur. J'ai essayé, depuis le début, d'aborder l'image comme un entité changeante, organique et multiforme, à travers laquelle nous tissons des rapports significatifs entre nous.

Comme nous pouvons constater, les artistes sont conscients du pouvoir des images. D'ailleurs, la plupart des artistes que j'ai analysé travaillent à partir d'images qui circulent au milieu du flux d'information. Cette pratique dénote une préoccupation par rapport à ce que nous regardons quotidiennement. En effet, s'approprier des images, les changer, les mutiler et les déformer, c'est une façon de questionner la place qu'elles occupent dans le monde et le rapport que nous établissons avec elles.

La problématique centrale de ce texte était : comment mettre en tension le rapport entre image et regardeur ? Complétée par une seconde question : Comment créer une tension qui soi révélatrice du pouvoir des images sur nous ?

Nous avons vu dans l'introduction que Cildo Meireles décortiquait l'image en deux dans *Abajur*. La tension entre image et regardeur existait dans la mesure qu'il se rendait compte que la force motrice de l'image venait du dur travail physique des hommes tournant la machine. C'est la surprise de ce contraste qui modifie le rapport de l'image au regardeur.

Nous avons bien vu comment Fiona Tan établit un binôme entre image fixe et image en mouvement dans son installation vidéo *Tuareg*. Cette manœuvre donne au regardeur une dimension cachée derrière la photographie ethnographique. En effet, le contraste entre la posture fixe et les mouvements libres des enfants nous révèlent une dimension de subjectivité, et créé un rapport d'intimité avec

le regardeur. De fait, il est frappé par le contraste entre ces deux moments de la vidéo qui se juxtaposent dans la mesure où le temps coule. *Tuareg* est un exemple parfait d'œuvre qui réveille les images du passé.

L'intervention des Guarani Yvyrupá sur le *Monument aux Drapeaux* cherche aussi à réveiller un passé effacé. Ici, c'est l'action manuelle et directe sur la « corporéité » de l'image qui déclenche d'autres sens. C'est la superposition de deux corps différents – celui du monument et celui de l'encre rouge –, cet acte de « vandalisme » incomplet qui est censé attirer l'attention du passant.

La mutilation de la peinture chez Dora Longo Bahia a la fonction de déchirer violemment l'image du paysage naturel brésilien. Le but de l'artiste, comme elle l'exprime dans un interview, c'est de harceler un imaginaire culturel. Sa peinture rayée donne aux regards habitués à voir ces photographies depuis leur enfance, l'impression d'un passage, d'un « avant/après » destruction.

Dans *Les Allumeuses* de documentation céline duval, la destruction des images de magazines reste aussi ambiguë. En même temps que l'artiste brûle complètement ces images, elle les enregistre une dernière fois. En effet, en même temps que nous voyons la destruction d'images, nous voyons sa constitution en vidéo. Cette action entre en consonance avec les métaphores du feu, phénomène que selon Bachelard, est ce qui manifeste le plus nettement les valeurs contraires de bien et de mal¹³².

On voit dans ces trois derniers exemples que la destruction crée une tension une fois qu'elle pousse les images à la limite de leur existence matérielle. Contradictoirement, plus elles sont détruites, plus elles sont vivantes. Sa destruction peut mettre en tension le rapport image-regardeur par l'affect qu'il établit avec les images. Dans les cas des Guarani Yvyrupá et de Dora Longo Bahia, c'est l'imaginaire collectif qui est mutilé, et pour Céline Duval, c'est via le rapport intime est personnel qu'elle entretient avec les images.

Nous avons vu que chez Sigmar Polke, le brouillage entre sujet de l'image et *médium* crée l'impossibilité de saisir l'image pleinement.

132 — G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, op. cit., localisation Kindle 118-123. —

En effet, c'est la mise en tension des codes de représentation qui oblige le regardeur à redéfinir constamment son échelle de perception.

Dans les vidéos de Arthur Omar, c'est la lumière stroboscopique et le montage vidéo d'images de violence qui frappent les yeux. Comme nous avons vu, dans un mouvement presque contraire à celui de Fiona Tan en *Tuareg* – qui « anime » une image fixe -, dans *Résurrection*, Omar utilise le support du film pour montrer une séquence d'images fixes. Au-delà de leur caractère violent, c'est cette incohérence par rapport au support du film qui accroît la tension visuelle.

La dimension érotique dans l'œuvre de Marcel Duchamp mérite aussi d'être citée. Le concept d'*inframince* développé par l'artiste se corrobore avec la notion de brouillage, dans la mesure qu'il définit un espace entre deux dimensions opposées.

Comme nous pouvons constater, les différentes expériences de ces artistes convergent sur un point : tous travaillent dans la tension entre éléments divergents, soient-ils image fixe et image en mouvement, construction et destruction, haut et bas etc.

De la même manière, j'observe dans ma pratique une logique des contrastes : c'est l'image de la carte postale qui se détruit et se reconstruit, la matérialité brute de *Oculo* qui projette des images-fantôme ou la forme de *Tiro ao Alvo*, qui inspire danger et curiosité. De fait, cet entre-deux existe même dans la figure du voyeur, qui tire son plaisir de voir et de courir le risque d'être vu.

Cet enjeu d'opposition présuppose aussi un passage d'un côté à l'autre, comme si nous avions l'opportunité de voir les deux extrémités d'une seule chose à la fois. Cela évoque aussi le concept de *krisis* que j'avais développé dans l'introduction : la crise comme une fissure, comme un moment clair et propice pour mieux observer l'avant et le après. Serait-il lors de ce passage, lors de ce moment de lucidité, quand l'image est passée d'objet commun et anodin à image vivante et dangereuse que le regardeur se rend compte de son pouvoir ?

Bibliographie

Artistes : Monographies, écrits, interviews et sites d'artistes

Arthur Omar

ARTHUR OMAR, *Congo* [vidéo en ligne], Dailymotion, 1972, mis en ligne en 2010 [vue le 10 août 2018]. <https://www.dailymotion.com/video/xgfi13>

ARTHUR OMAR, page web de l'artiste [vue le 10 août 2018] : <http://www.arthuomar.com.br/>

LEENHARDT Jacques, « Le nombre de la série : Réflexions sur la méthode photographique d'Arthur Omar », in Archives de la Critique d'Art, *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation, actes du colloque 7-8 décembre 2001, Saint-Jacques de la Lande*, Organisé par Archives de la Critique d'Art, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 189-96.

NOGUEIRA DE SÁ Junia, « Arthur Omar defende o cinema extático », *Folha de São Paulo* [en ligne], 11 avril 1993 [vue le 10 août 2018]. Disponible sur : <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/11/ilustrada/23.html>

Cildo Meireles

BRETT Guy, *Cildo Meireles*, cat. expo., Tate Modern, London, (14 octobre 2008 au 11 janvier 2009), London, Tate publishing, 2008, 188 p.

HERKENHOFF Paulo, MOSQUERA Gerardo et CAMERON Dan, *Cildo Meireles*. Coll. Contemporary Artists, London, Phaidon, 1999, 160 p.

HERMANN Carla et SIANO Jaqueline, « O Abajur de Cildo Meireles e a Paisagem Contemporânea » [en ligne] in CAVALCANTI Ana Maria Tavares et. al., *Anais do XXXII Colóquio do CBHA : direções e sentidos da história da arte*, Brasília, Universidade de Brasília, 2012, pp. 747-760. https://www.academia.edu/4278473/O_Abajur_de_Cildo_Meireles_e_a_paisagem_contempor%C3%A2nea

documentation céline duval

« documentation céline duval | les allumeuses 1998-2010 – Semiose Gallery, 2011 ». 2018. Consulté le août 16. <https://www.doc-cd.net/exhibitions/les-allumeuses-1998-2010-semiose->

[gallery-2011/](#).

ELLEINSTEIN Serge et documentation céline duval, *Guerre Paix*, Paris, Sémiose, 2014.

documentation céline duval. Site de la série *Les Allumeuses*.
<http://www.lesallumeuses.net/index.html>

Le Magazine Jeu-de-Paume, *Le séminaire photo 2013 – documentation céline duval et Michel Poivert* [vidéo en ligne], Maison du Geste et de l'Image, Paris, 26 juin 2013, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/06/le-seminaire-photo-documentation-celine-duval-77/>

Dora Longo Bahia

COHEN Ana Paula, « Interview avec Dora Longo Bahia par Ana Paula Cohen », *Who is afraid of red ?*, São Paulo, Galeria Luisa Strina, 2002.

FARIA Agnaldo, « Let it bleed », s.d., texte disponible dans la page <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia/textos>

LONGO BAHIA Dora, page web de l'artiste. <http://www.galeriavermelho.com.br/artista/75/dora-longo-bahia>

Douglas Gordon

BROWN Katrina M, *D. G. : Douglas Gordon*, London, Tate Publishing, 2004.

Collection Lambert en Avignon, *Douglas Gordon, Où se trouvent les clefs ? suivi de Unnaturalhistoire*, cat. expo. Hôtel de Caumont-Collection Lambert, Avignon, (6 juillet au 23 novembre 2008), Paris, Avignon, Gallimard Collection Lambert en Avignon, 2008.

GORDON Douglas et DEBBAUT Jan, *Douglas Gordon : Kidnapping*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1998.

Fiona Tan

Fiona Tan : Geography of Time, cat/ expo., Nasjonalmuseet - Museet for Samtidskunst, Oslo, (25 septembre 2015 au 31 janvier 2016), Mudam, Luxembourg, (20 février au 28 août 2016), MMK Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt Am Main, (17 septembre 2016 au 15 janvier 2017), Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, (février à mars 2017), London, Koenig Books Ltd., 2015, 208 p.

Luxembourg Online, *Fiona Tan expose au MUDAM* [vidéo en

ligne], YouTube, 24 février 2016. [vue le 16 juillet 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=Og1IbkRdVok>

Kunsthistorisches Museum Wien, *Fiona Tan in conversation with Jasper Sharp* [vidéo en ligne], YouTube, 5 juin 2018 [vue le 16 juillet 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=Gne3aSsMyrY&t=549s>

Marcel Duchamp

DÉCIMO Marc (directeur), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Coll. L'écart absolu, Dijon, Les presses du réel, 2008.

TAYLOR Michael R., « Marcel Duchamp : Étant données, DOHM Katharina, GARNIER Claire *et al.*, *Dioramas*, cat. expo., Palais de Tokyo, Paris (14 juin au 10 septembre 2017), Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2017, pp. 264-69.

Nam June Paik

HANHARDT John (commisaire), *The Worlds of Nam June Paik*, cat. expo., Solomon R. Guggenheim museum, New York (11 février – 26 avril, 2000), New York, Guggenheim Museum, 2000, 275p.

Sigmar Polke

DOMINO Xavier, *Le photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, le Point du jour, Collection Le Champ Photographique, 2007.

POLKE Sigmar; HALBREICH Kathy; GODFREY Mark et SCHAEFER Magnus, *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*, New York, Museum of Modern Art, 2014.

SCHIMIDT Eva, MICHELON Olivier *et al.*, *Sigmar Polke, Die Vervielfältigung des Humors*, cat. expo., Museum für Gegenwartskunst, Siegen (31 janvier au 4 mars 2013), les Abbatoires-Frac Midi-Pyrénées, Toulouse (31 janvier au 4 mars 2014), Köln, Snoeck, 2014, 175 p.

Thomas Hirschhorn

HIRSCHHORN Thomas et DÉSANGES Guillaume Désanges, *Thomas Hirschhorn, « Musée précaire Albinet » : quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Paris, X. Barral, Aubervilliers, les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005

RONDEAU James et GHEZ Suzanne (organisateurs), *Thomas Hirschhorn : Jumbo Spoon and Big Cake. World Airpor the Renaissance Society at the University of Chicago*, cat. expo., The Art Institute of Chicago, Chicago (16 janvier au 24 février 2000),

Chicago, The Art Institute of Chicago, 2000, 144 p.,
Thomas Hirschhorn, publié à l'occasion de l'exposition
«Invitations», Galerie nationale du Jeu de paume, Paris (31 mars au
21 mai 1994), Paris, Ed. du Jeu de paume, 1994.

Autres artistes

CHAPMAN Jake et CHAPMAN Dinos, *Flogging a Dead
Horse : The Life and Works of Jake and Dinos Chapman*, New York,
Rizzoli, 2011.

KAZOO Oswald, Interview avec Seung-Hwan OH par Oswald
Kazoo publié le 15 février 2016. [http://www.emptykingdom.com/
featured/ek-interview-seung-hwan-oh/](http://www.emptykingdom.com/featured/ek-interview-seung-hwan-oh/)

OH Seung-Hwan, site de l'artiste. [https://www.seunghwan-oh.
com/impermanence](https://www.seunghwan-oh.com/impermanence)

Catalogues d'exposition

BRADLEY Fiona (directrice) et VENANCIO FILHO
Paulo, *Possibilities of the object : experiments in modern and
contemporary Brazilian art*, cat. expo., The Fruitmarket Gallery,
Edinburgh (6 mars – 25 mai 2015), Edinburgh, The Fruitmarket
Gallery, 2015.

BROUGHER Kerry, FERGUNSON Russel et GAMBONI
Dario, *Damage Control. Art and Destruction since 1950*, cat.
expo., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC
(24 octobre 2013 au 26 mai 2014), London, New York, Prestel/
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2013.

CARRION-MURAYARI Gary et GIORNI Massimiliano,
Gustav Metzger, cat. expo., New Museum, New York, (19 mai au 3
juillet 2011), New York, New Museum, 2011.

CURUGER Bice, BLOM Ina *et al.*, *The Expanded Eye :
Stalking the Unseen*, cat. expo., Kunsthaus Zürich, Zürich (16 juin à
3 septembre 2006), Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, 256 p.

SCHIMIDT, Eva et MICHELON, Olivier *et al.*, *Sigmar Polke,
Die Vervielfältigung des Humors. Die Editionen in der Sammlung
Axel Ciesilski, Museum für Gegenwartskunst Siegen, les Abattoirs
Frac Midi-Pyrénées*, cat. expo., Köln, Snoeck, 2014.

Expositions

29^e biennale de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal, exposition du 25 septembre au 12 décembre de 2010.

Artistes et Robots, Paris, Grand Palais, Galeries Nationales, exposition du 5 avril au 9 juillet 2018.

Broomberg & Chanarin, *Divine violence*, Paris, Centre Georges Pompidou, exposition du 21 février au 21 mai de 2018.

César, *César, la rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou, exposition du 13 décembre 2017 au 26 mars 2018.

Harum Farocki, *Les images contre elles-mêmes*, Paris, Centre Georges Pompidou, exposition du 23 novembre 2017 au 7 janvier 2018.

Marcel Duchamp, *Duchamp-me*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, exposition du 15 juillet au 21 septembre 2008.

Robert Rauschenberg, *Robert Rauschenberg : Among Friends*, MOMA, New York, exposition du 21 mai au 27 septembre 2017.

Art et image

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, la Découverte, 2015.

CHKLOVSKI, Victor Borissovitch, *L'Art comme procédé*, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008, c1917, 50 p.

DANTO Arthur C., *La transfiguration du banal*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffern Paris, Seuil, 1989.

FERREIRA Glória, *Escritos de Artista*, São Paulo, Wahar, 2006.

MAKARIUS Michel, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*, Coll. Marches du temps, Paris, Éditions du Félin, 2016, 136 p.

MITCHELL William John Thomas, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement. Essai sur l'art et l'effacement*, Paris, l'Harmattan, 2005.

ZAMBUNYAN, Dork, *Que peut une image ?*, Coll. Les carnets du Bal, Paris-La Défense, Centre national des arts plastiques, 2013.

Art et archive

Archives de la Critique d'Art, *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation, actes du colloque 7-8 décembre 2001, Saint-Jacques de la Lande*, Organisé par Archives de la Critique d'Art, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

FOSTER Hal, « An Archival Impulse », *October*, Cambridge, MIT Press, vol. 110 automne, 2004, pp. 3-22.

LE LAY Maëline, MALAQUAIS Dominique (directeurs) et al., *Archive re(mix). Vues de l'Afrique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Arts contemporains, 2015.

ZAPPERI Giovanna (directrice), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Coll. Arts contemporains, Rennes, Presses Universitaires de Rennes; Bourges, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges, 2016.

Art et érotisme

CHALON Jean, *Le mauvais genre*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.

FLORENT Maye-Thaïs et GILLET Alexandra, « Le livre comme miroir du je ou du collectif. Des images pornographiques, fragments d'un réel représenté » in ALVI Tariq, AMER Ghada et al., *Sous-titre X, la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 81-85.

HANS M.-F. et LAPOUGE G., *Les femmes la pornographie l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978.

KARABELNIK Marianne (directrice), *Stripped Bare : The Body Reveales in Contemporary Art*, London, New York, Merrell, 2004.

Iconoclasme

EGAÑA Miguel et SCHEFER Olivier, *Esthétique des ruines: poïétique de la destruction*, colloque, Centre Saint-Charles, Paris, (14-15 mai 2014), Coll. Arts Contemporains, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

GAMBONI Dario, *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la révolution française*, traduit de l'anglais par Estelle Beausigneur, Collection Œuvres en sociétés, Paris, Les presses du réel, 2015, c1997.

GAMBONI Dario, *Un Iconoclasme moderne : théorie et pratique contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, Lausanne, Les Éditions d'en-bas, 1983.

LATOURE Bruno, « Iconoclash » in LATOURE Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Paris, Éditions La Découverte, Coll. Les empêcheurs de penser en rond, 2009, pp. 135 – 196.

Appareils et dispositifs

AUMONT Jacques, BEAUVAIS Yann et al., *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan, AFAA, Tourcoing, Le Fresnoy, 1997, 235p.

GONZALES Angelica, « Le dispositif, pour une introduction », *Marges revue d'art contemporain*, n° 20, GLICENSTEIN Jérôme (édition), « Dispositif(s) dans l'art contemporain », 2015, pp. 11-17.

GUELTON Bernard (directeur), *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Coll. Arts contemporains, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 194p.

LE GALL Guillaume (directeur), *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, Coll. Les carnets du Bal, Paris-La Défense, Centre national des arts plastiques, 2015, 239 p.

PHAY-VAKALIS Soko (directrice), *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Coll. Esthétiques, Paris, L'Harmattan, 2008.

WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Photographie

BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1981.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan Université, 1990.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1974.

LARGE Anne-Lise, *La brûlure du visible. Photographie et*

écriture, Coll. Eidos, Série Photographie, Paris, L'Harmattan, 2012,
SONTAG Susan, *Regarding the Pain of the Others*, New York,
Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais
par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur, Coll. Choix-
Essais, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, c1973, 241p.

Philosophie, histoire et sciences humaines

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu* [livre
électronique], Paris, Éditions Gallimard, 1949.

BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1981.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa
reproductibilité technique*, traduction de Frédéric Joly, Paris, Pavot
et Rivages, 2013, c1939.

DEBORD Guy, « La société du Spectacle », in RANSON Jean-
Louis et DEBORD Alice (éditeurs), *Guy Debord : Œuvres*, Paris,
Gallimard, 2006.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique , une
archéologie du regard médical*, Paris, Presses universitaires de
France, 1972.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la
prison*, Paris, Gallimard, 1992.

LECLERC Gérard, *Le regard et le pouvoir*, Coll. Sociologie
d'aujourd'hui. Paris, Presses universitaires de France, 2006.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage* [Édition Kindle],
Paris, Plon, 2014, c1974, 393 p.

LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie.
Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Coll. Pratiques
Théoriques, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 137 p.

MCLUHAN Marshall, « Le message c'est le médium », in
*Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques
de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Mame/Seuil,
1968, c1964, pp. 25-40.

Électronique

Livres

BARTMANN Erik, *Le grand livre d'Arduino*, Paris, Eyrolles,
2018.

SHAMIEH Cathleen. 2017. *L'électronique Pour les nuls*. Paris,
First editions, 2017.

Pages web

Arduino, site web [vue le 25 août 2018] : <https://www.arduino.cc/>

Brainy Bits, site web : <https://www.brainy-bits.com/>

Vidéos en ligne

Bokin DIY, *How to make VIRTUAL REALITY lenses using bottle-convex magnifying lens* [vidéo en ligne], YouTube, 10 novembre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Za_h1reskso

Elonics - Electronics Projects on Breadboard, *IR Proximity Sensor / Obstacle Detector circuit on Breadboard | LM358 Op-Amp projects* [vidéo en ligne], YouTube, 24 mars 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qEMtCKfZOHw>

EngineeringShock, *The Infrared Slot Sensor Relay Switch Module* [vidéo en ligne], YouTube, 19 décembre 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=-A95h1BuyPQ>

Hacktronics India, *TCRT5000 IR Proximity Sensor Arduino Demo* [vidéo en ligne], YouTube, 8 juillet 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=yuPDapN4VFs>

James hernandez, *SENSOR DE PROXIMIDAD INFRARROJO «FUNCIONAMIENTO»* [vidéo en ligne], YouTube, 15 avril 2015. https://www.youtube.com/watch?v=YnLQXIMS_Mg

Navin Khambhala # crazyNK, *How to Make a Projector using bulb at Home* [vidéo en ligne], YouTube, 6 mai 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=jKWshRgkzLU>

The King of Random, *5 Ways to Start a Fire, Using Water* [vidéo en ligne], YouTube, 27 septembre 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=HCyHC7lnMyQ>

Autres

BOLAÑO Roberto, *Estrella distante*, Coll. Narrativas hispánicas, Barcelona, Anagrama, 1999, c1996.

BOLAÑO Roberto, *Putas Asesinas*, Barcelona, Alfaguara, 2017, c2011.

COUTO DA SILVA Maria Antonia, *A Repercussão da exposição geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1884, a última realizada durante o império*, 22^o Encontro Nacional da ANPAP Ecossistemas Estéticos, Belém, Pará, du 15 au 20 Octobre 2013. <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/01/Maria%20>

[Antonia%20Couto%20da%20Silva.pdf](#)

Le français « petit-nègre » : une construction de l'armée coloniale française [émission radio en ligne], animée par Pierre Ropert, Savoirs, France Culture, 21 février 2018 [écoutée le 18 juillet 2018]. <https://www.franceculture.fr/sciences-du-langage/le-francais-petit-negre-une-construction-de-larmee-coloniale>

KNOBEL Michele et LANKSHEAR Colin (directeurs), *DIY media : creating, sharing, and learning with new technologies*, New York, P. Lang, 2010, 266 p.

« “Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram”, diz liderança indígena », *Revista Forum* [en ligne], 05 octobre 2013, [consulté le 08 août 2018]. Disponible sur : <https://www.revistaforum.com.br/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/>

DAUZAT Albert, DUBOIS Jean et. al. *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971.

REY Alain et MORVAN Danièle (directeurs), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005. Encyclopédie Nouveaux Médias du Centre Georges Pompidou. <http://www.newmedia-art.org/>

Index de noms propres

Bachelard, Gaston 71, 72, 77, 136
Benjamin, Walter 53
Blanchard, Pascal 14
Bolaño, Roberto 29, 30, 97, 98, 104
Bourg, Julien 109, 110
Bredekamp, Horst 13, 42, 43, 58
Brunelleschi, Filippo 116
Butin Hubertus 92
Chérix, Christophe 91, 92, 93
Chklovski ,Victor 16
Curiger, Bice 84
Da Vinci, Léonard 13
De Hass, Patrick 113
Diederichsen, Diedrich 102
Dietrich, Anne 71, 73
Duchamp, Marcel 19, 107, 108, 109, 110, 113, 137
Duke Lee, Wesley 94
Duval Céline 18, 50, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 83, 93, 134, 136
Enwensor, Okwui 124
Ferguson, Russell 79
Foster, Hal 27, 28
Foucault, Michel 124
Gamboni, Dario 51, 52, 53
Gordon, Douglas 77, 78, 79, 80
Hirschhorn, Thomas 114, 123, 124, 125, 126, 127, 128
Hobbes, Thomas 43, 44
Karabelnik, Marianna 95, 106
Kubelka, Peter 104
Large, Anne-Lise 76
Levi-Strauss, Claude 19, 114, 118, 119, 120
Longo Bahia, Dora 18, 50, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64 65, 66, 74, 83, 136
Latour Bruno 18, 50, 52, 53, 57, 80
Leenhardt Jacques 101, 102
Le Lay, Maëline 45
Luxembourg, Rosa 123

Mc Luhan, Marshall 18, 84, 85, 86
Makarios, Michel 96
Meireles, Cildo 9, 10, 11, 12, 13, 15, 135
Omar, Arthur 16, 19, 85, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 137
Phay-Vakalis, Soko 115, 116
Paik, Nam June 85, 87
Poivert, Michel 67, 74, 134
Pinochet, Augusto 29
Polke, Sigmar 19, 84, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 97, 136
Prométhée 72, 77
Ribon, Michel 24, 49
Siegert, Nadine 45
Sommer, Elke 92
Sontag, Susan 17, 18, 30, 31, 44
Sorbière, Samuel 43
Tan, Fiona 16, 18, 24, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 44, 135, 137
Walker, Hamza 126
Warbung, Aby 22, 25
Weber, Pascale 19, 114, 130, 131, 132
Zapperi, Giovanna 28, 31, 32, 33, 38

Index de notions

Affect 12, 38, 39, 50, 66, 81, 83, 136
Appropriation 29, 60, 122
Acte d'image 13, 42, 43, 58
Acte d'image substitutif 42
Ambiguïté 57, 80
Ambivalence 15, 38, 42
Anti-illusionniste 86
Appareil 9, 11, 12, 13, 19, 23, 28, 30, 31, 38, 41, 43, 69, 74, 75, 76, 83, 84, 86, 94, 99, 105, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 128, 130, 131, 132
Archive 16, 17, 18, 21, 23, 24, 27, 28, 31, 32, 33, 38, 45, 100, 101, 102
Banalité 69
Banque d'images 25, 66, 67, 68, 114
Binôme 35, 38, 135
Bricolage 19, 114, 118, 120, 122, 133
Brouillage 15, 18, 82, 84, 86, 87, 95, 96, 106, 110, 113, 114, 136, 137
Brûler 69, 70, 71, 73, 74, 75, 77, 79
Brûlure 75, 76, 80, 106, 114
Brut 44, 118, 119, 137
Camara obscura 12
Colonial 11, 24, 26, 28, 32, 41
Colonie 23, 41
Contraste 42, 52, 66, 91, 103, 135, 136
Corporéité 13, 58, 59, 136
Crise 15, 76, 137
Critique 15, 18, 24, 27, 32, 49, 50, 57, 61, 69, 77, 83, 86, 93, 97, 99, 101, 102
Décentrer 101
Déchirer 42, 77, 136
Déstabilisation 84
Déstabiliser 15, 84, 86, 113
Destructif 49, 52, 58, 126, 128, 133
Destruction 15, 18, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 61, 65, 66, 71, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 83, 86, 114, 131, 133, 136, 137
Diaporama 109
Diapositive 17, 19, 23, 26, 74, 75, 76, 94, 96, 105, 106, 120, 129, 130, 131, 132
Dispositif 9, 11, 12, 24, 84, 87, 97, 101, 104, 106, 110, 114, 115, 116, 130, 131, 132

Distorsion 75, 87
DIY 19, 114, 121, 122, 133
Érotique 14, 17, 18, 23, 26, 39, 41, 44, 73, 74, 75, 95, 106, 109, 113, 137
Érotisme 17, 106, 109, 110, 113
Ethnographie 31, 32, 33, 39
Ethnographique 17, 18, 24, 31, 32, 34, 35, 38, 39, 44, 135
Étrangisation 16
Extase 99, 102
Fait main 117
Fait maison 41, 75, 118, 120, 129
Feu 18, 30, 50, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 80, 106, 136
Flou 84, 96, 97, 110, 131, 132
Guarani Yvyrupá 54, 55, 58, 74, 136
Hallucination 63, 65
Iconoclash 18, 50, 51, 52, 53, 57
Iconocrise 52, 53
Iconoclasme 18, 46, 50, 51, 52, 57, 80
Iconoclaste 46, 49, 50, 51, 54, 55, 57, 61, 65, 74, 77, 127
Illusion 63, 65, 86, 93, 95, 96
Image en mouvement 33, 35, 135, 137
Image fixe 33, 34, 35, 36, 99, 100, 135, 137
Imaginaire 11, 14, 18, 39, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 127, 136
Imaginaire collectif 58, 136
Inframince 85, 109, 110, 113, 137
Installation 8, 9, 19, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 60, 75, 110, 111, 115, 117, 124, 129, 130, 131, 135
Installation-projection 19, 114, 130, 131
Intimité 38, 95, 135
Krisis 15, 137
Médium 29, 43, 75, 84, 85, 86, 87, 91, 93, 116, 136
Mémoire 33, 45, 50, 59, 65, 66, 81, 102, 119, 133
Monument 54, 55, 56, 57, 58, 61, 66, 74, 136
Mutilation 54, 83, 113, 114, 136
Mutiler 49, 57, 77
Mythe de la Méduse 24
Op Art 18, 83, 84, 102
Opposition 15, 19, 35, 53, 61, 66, 68, 118, 128, 131, 137

Optique 43, 75, 83, 84, 94, 110, 113, 118, 124
Ordinaire 19, 60, 69, 99, 123
Panorama 9, 11, 15
Pathos 50
Paysage 9, 11, 23, 39, 61, 62, 63, 66, 74, 83, 99, 110, 136
Peinture 11, 56, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 84, 90, 91, 93, 113, 136
Petit-nègre, 41
Photographie 9, 14, 17, 18, 23, 25, 26, 29, 30, 31, 35, 38, 41, 43, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 69, 75, 76, 77, 83, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 123, 135, 136
Plaisir 15, 18, 44, 67, 71, 72, 75, 77, 79, 80, 106, 113,
Primitif 31, 32, 38
Projection 19, 34, 60, 75, 76, 117, 119, 120, 129, 130, 131, 132
Propagande 23, 31, 39
Publicité 14, 30, 39, 69, 69
Quotidien 117, 119, 120, 124, 128, 135
Recyclage 119
Révisionniste 29
Rhizome 26
Sauvage 17, 26, 31, 39, 118, 119
Sexe 23, 72, 109
Stéréographique 94, 95
Stroboscopie 103, 137
Subjectivité 33, 38, 135
Stalker 26
Stéréotype 26, 63, 69, 77
Vandalisme 56
Vanitas 80
Vera Icon 43
Vertige 95, 96, 97
Vidéo 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 50, 60, 68, 69, 70, 73, 74, 83, 87, 96, 100, 121, 125, 130, 132, 134, 135, 136, 137
Violence 14, 15, 18, 29, 30, 31, 42, 44, 45, 56, 59, 63, 65, 66, 76, 97, 98, 99, 100, 104, 120 137
Voyeur 95, 106, 110, 137
Voyeurisme 19, 95, 106

Tableau d'illustrations

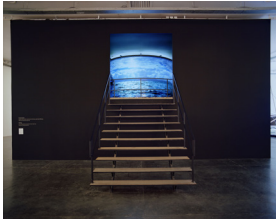


Image 1 - Cildo Meireles, *Abajur*, 1997 - 2010, installation, dimensions variables, 29e Biennale de São Paulo, 2010. Vue de l'extérieur.
<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2014/03/Abajour-2.jpg>

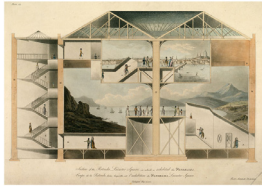


Image 2 - Robert Mitchell, coupe de la rotonde sur Leicester Square, Londres, 1801, gravure en métal et aquarelle, The British Library, Londres.
<https://www.bl.uk/collection-items/section-of-the-rotunda-leicester-square>

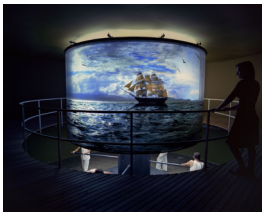


Image 3 - Cildo Meireles, *Abajur*, 1997 - 2010, installation, dimensions variables, 29e Biennale de São Paulo, 2010. Vue de l'intérieur.
<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2014/03/Abajour-2.jpg>



Image 4 - Cildo Meireles, *Abajur*, 1997 - 2010, installation, dimensions variables, 29e Biennale de São Paulo, 2010. Vue de l'intérieur.
<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2014/03/Abajour-2.jpg>



Image 5 - Jean-Baptiste Debret, *Baía de Paranaguá*, 1827, aquarelle.
<http://marcosnogueira-2.blogspot.com/2011/03/imagens-do-brasil-imperial.html>

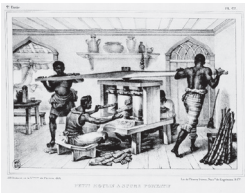


Image 6 - Jean-Baptiste Debret, *Petit moulin à sucre rotatif*, 1835, lithographie, in Firmin Didot Frères, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil vol. 2, pl. 27*, Paris, BnF.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55454875/f58.item.r=Voyage%20Pittoresque%20et%20Historique%20au%20Br%C3%A9sil>.



Image 7 - Aby Warburg, un des panneaux de *Atlas Mnémosyne*, 1925-29, photographie.
<http://ndlr.eu/atlas-mnemosyne/>



Image 8 - Fiona Tan, *Tuareg*, 1999, installation vidéo, 30", Coll. Nouveaux Médias du Centre Georges Pompidou, Paris.
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000038237&lg=FRA>



Images 9 et 10 - Fiona Tan, *Tuareg*, 1999, installation vidéo, dimensions variables, Frith Street Gallery, New York.
<https://fionatan.nl/project/tuareg/>

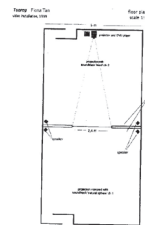


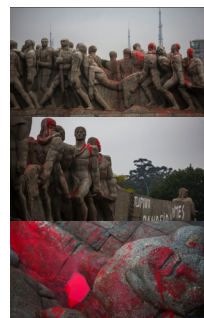
Image 11 - Fiona Tan, *Tuareg*, 1999, installation vidéo. Plante de l'installation, Coll. Nouveaux Médias du Centre Georges Pompidou, Paris.
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000038237&lg=FRA>



Image 12 - Marcelin Flandrin, *Ti regardes... mais ti toches pas...!*, 19220-30, carte postale, 14 x 09cm, coll. personnelle.



Image 13 - Registre de processus du travail personnel *Mies* (absent dans le mémoire), 2017, magazine brûlée, 25x18 cm.



Images 14 à 16 - Apu Gomes (photo), Intervention iconoclaste menée par les Guarani Yvyrupa dans le *Monuments aux Drapeaux*, São Paulo, Brésil, le 2013, photographies de la page web du journal *Folha de São Paulo* du 02/10/2013.
<https://noticias.uol.com.br/album/mobile/2013/10/03/monumento-das-bandeiras-e-pichado-e-sujo-por-tintas.htm#fotoNav=10>



Image 17 - Christophe Simon (photo), Une indigène Guajajara se peint le visage à l'intérieur de Aldeia Maracanã, Rio de Janeiro, Brésil, 21/03/2013. <http://www.the-other.info/2014/brazilian-police- eviction-of-indigenous-community>

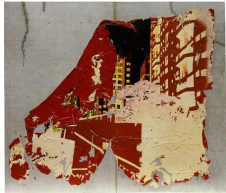


Image 18 - Dora Longo Bahia, *Escalpos Paulistas*, (Scalpes Paulistas), 2005, encre acrylique sur béton, 210 x 240 cm, Galeria Vermelho, São Paulo, Brésil. <https://www.mutualart.com/Artwork/Escalpo-Pau->



Image 19 - Inconnu, *Vue panoramique du Bota-fogo avec le Pão de Açúcar*, coll. *Brasil Turístico 13 - Rio de Janeiro*, Emission Mercator, s.d., carte postale. <http://www.selosefilatelia.com/PastaLancamentos2012/020.html>



Image 20 - Dora Longo Bahia, *Escalpo Carioca* (Scalpe Carioca), 2006, encre acrylique sur bois, 400 x 720 cm, Galeria Vermelho. <http://galeriavermelho.com.br/pt/exposicao/3808/dora-longo-bahia-escalpo-carioca>



Image 21 - Dora Longo Bahia, *Escalpo Carioca* (Scalpe Carioca), 2006, encre acrylique sur bois, 400 x 720 cm, Galeria Vermelho. <http://galeriavermelho.com.br/pt/exposicao/3808/dora-longo-bahia-escalpo-carioca>



Image 22 - Page de du livre *Guerre Paix* avec des images de documentation céline duval, ELLEINSTEIN SERGE et documentation céline duval, *Guerre et Paix*, Paris, Sémiose, 2014, non paginé 80 p.



Images 23 à 25 - documentation céline duval, images de la vidéo *Les Allumeuses-21 Lesbians, vidéo, 8'20"*. http://www.lesallumeuses.net/video_01.html



Image 26 - documentation céline duval, *Les Allumeuses*, dimensions variables Photo de l'exposition *documentation céline duval - Les Allumeuses 1998 -2010*. Galerie Semiose, Paris May 7 - June 18, 2011. <https://www.doc-cd.net/exhibitions/les-allumeuses-1998-2010-semiose-gallery-2011/> <https://www.doc-cd.net/>

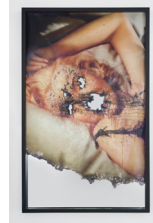


Image 27 - Douglas Gordon, *Self Portrait of You + Me (Marylin 05)*, 2008, impression brûlée, fumée et miroir, 102 x 63,5 x 8 cm. <http://artsdocuments.blogspot.com/2012/12/douglas-gordon.html>



Image 28 - Douglas Gordon. Processus de travail de *Self Portrait of You + Me (Jackie smiling II)*, 2008. Collection Lambert en Avignon, *Douglas Gordon, Où se trouvent les clefs? suivi de Unnaturalhistoire*, cat. expo. Hôtel de Caumont-Collection Lambert, Avignon, (6 juillet au 23 novembre 2008), Paris, Avignon, Gallimard Collection Lambert en Avignon, 2008, p. 119.



Image 29 - Nam June Paik, *Demagnetizer*, 1965, aimant appliqué sur un téléviseur, 46 cm de diamètre, coll. de l'artiste. HANHARDT John (commisaire), *The Worlds of Nam June Paik*, cat. expo., Solomon R. Guggenheim museum, New York [11 février - 26 avril, 2000], New York, Guggenheim Museum, 2000, 275p., p. 118.

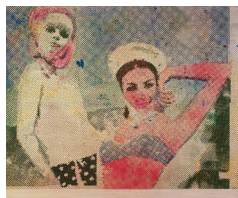


Image 30 - Sigmar Polke, *Freundinnen I (petites amies)*, 1965-66, peinture, 150 x 190 cm, Froehlich Collection, Stuttgart. <http://alexkittle.com/2014/07/09/exhibitions-alibis-sigmar-polke-1963-2010-at-moma-nyc/>



Image 32 - Sigmar Polke, *Freundinnen I (petites amies)*, 1967, lithographie, 464 x 587 mm, Tate, London. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/polke-girlfriends-i-p78769>



Image 33 - Ralph Thomas, affiche italien du film, *Deadlier than the Male*, 1967. <http://www.imdb.com/title/tt0060288/mediaviewer/rm3060148736>

Image 34 - Anonyme, de la série de séréographies françaises, 1930, pair de photographies stéréographiques, 6 x 13 cm, Collection Bryan & Page Ginns, New York. http://www.luminous-lint.com/___phv_app.php?v/_THEME_Stereo_images_01/



Image 35 - Arthur Omar, *Ressureição (Resurrection)*, 1987, film 35mm, 11 min. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp137340.pdf>



Image 36 - Arthur Omar, *Vocês (Vous)*, 1987, film 35mm, 6 min. <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402382>

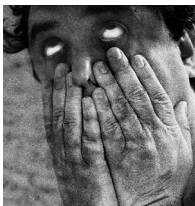


Image 37 - Arthur Omar, *Auto-portrait, Je ne te vois pas avec la pupille mais avec le blanc des yeux*, de la série *Anthropologie de la face glorieuse*, 1973-97, photographie, 120 x 120 cm, Galeria Anita Schwartz, São Paulo, Brésil. <https://www.anitaschwartz.com.br/en/artista/arthur-omar-2/>



Image 38 - Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1946-66, assemblage tridimensionnel regardé par deux petits trous dans une porte de bois massif, 153 x 111 x 300 cm, Philadelphia Museum of Art. https://78.media.tumblr.com/73177bec3ca13de303496239cf6dc41c/tumblr_o7syc4HF9D1qb1i2wo1_1280.jpg https://73177bec3ca13de303496239cf6dc41c/tumblr_o7syc4HF9D1qb1i2wo1_1280.jpg



Image 39 - Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1946-66, assemblage tridimensionnel regardé par deux petits trous dans une porte de bois massif, 153 x 111 x 300 cm, Philadelphia Museum of Art. https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?resize_to=width&src=https%3A%2F%2Fartsy-media-uploads.s3.amazonaws.com%2FoVdWtx2dOkJBU5-UjK2l3w%252F1969-41-1v2-pma-CX%2B%25282%2529%2Bcopy.jpg&width=1200&quality=80



Image 40 - Processus de travail. Construction de lentilles à partir d'ampoules. Photo personnelle.



Image 41 - Exemple de tutoriel regardé. Capture de écran de la vidéo de Navin Khambhala, *How to make a projector using bulb at home* [vidéo en ligne], YouTube, 6 mai 2016, 5 min 27 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=jKWvHRgzLU>

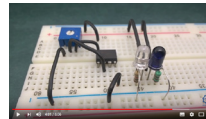


Image 42 - Exemple de tutoriel regardé. Capture de écran de la vidéo de Elonics - Electronics Projects on Breadboard, *IR Proximity Sensor / Obstacle Detector circuit on Breadboard / LM358 OP-Amp projects* [vidéo en ligne], YouTube 24 mars 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qEMtCKfZOHw>



Image 43 - Exemple de tutoriel regardé. Capture de écran de la vidéo de Elonics - Electronics Projects on Bokin DIY, *How to make lenses using bottle-convex magnifying lens* [vidéo en ligne], YouTube, 10 novembre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Za_h1reskso



Image 44 à 46 - Thomas Hirschhorn, *Cavemanman*, 2002, carton, ruban adhésif, papier alluminium, livres, affiches, vidéos de Lascaux 2, mannequins, étagères, lumière fluorescente, éléments de fixation, dimensions variables, Walker Art Center, Mienneapolis, EUA.
<https://walkerart.org/magazine/audio-blog-thomas-hirschhorn>



Thomas Hirschhorn, *Cavemanman*, 2002, carton, ruban adhésif, papier alluminium, livres, affiches, vidéos de Lascaux 2, mannequins, étagères, lumière fluorescente, éléments de fixation, dimensions variables, Guggenheim, Bilbao.
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/hombre-cavernicola/>



Image 49 - Le Magazine Jeu-de-Paume, *Le séminaire photo 2013 – documentation céline duval et Michel Poivert* [vidéo en ligne], Maison du Geste et de l'Image, Paris, 26 juin 2013. <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/06/le-seminaire-photo-documentation-celine-duval-77/>

Annexes

Interview avec Pascal Blanchard

Interview réalisée en 13 décembre 2017 avec Pascal Blanchard, historien spécialiste en histoire de la colonisation de l'Afrique, histoire de la migration et la représentation de l'altérité.

Actuellement Pascal Blanchard et le Groupe de Recherche ACHAC travaillent dans la production du catalogue *Sexe et Colonies*, à être publié à la fin de 2018. Appuyé sur la thématique de la colonisation à travers le contrôle du corps de l'autre, ce livre a comme objet d'étude la représentation du colonisé par le colonisateur. Il s'agit d'un vaste ensemble d'images – photographies, dessins, peintures, caricatures, bandes dessinées etc. – produites entre le XIX^e et le XXI^e siècles, qui témoignent le type de regard lancé sur ces peuples dits « primitifs ».

Dans l'interview, Pascal Blanchard parle de l'image dans une perspective historique, en regardant ses changements et continuités au long des siècles. Il la voit comme le produit d'un regard, plein d'intentionnalité. Il parle de la particularité de l'image en tant que document historique, des problématiques posées par le monument, les questions étiques concernant à montrer ou pas certaines images et, dans une approche plus pratique, de la façon comme il organise et équilibre les images dans ses publications.

L'intérêt à faire cette interview a surgi de mon activité en tant que stagiaire en iconographie chez le Groupe de Recherche ACHAC. Depuis le mois de septembre 2017 je suis confronté à des « images de domination », de fort pouvoir idéologique. Je note dans ces images une tendance ambivalente. Au même temps qu'elles dégénèrent l'autre, elles sont témoins d'une fascination.

MD - Vous êtes spécialisé dans la question de la représentation dans l'histoire, plus spécifiquement la représentation du noir dans le contexte coloniale et post-coloniale. Donc je suppose que l'image joue un rôle important dans votre analyse. D'après vous, le document visuel peut-il apporter à la connaissance des informations que le document textuel n'apporte pas ? Si oui, qu'est-ce qu'il peut révéler ?

PB – Quand on travaille sur l'histoire, l'image est déjà un matériau tout à fait différent du matériau textuel. Car l'image elle est le fruit à la fois d'une forme de concentration d'un discours global. Quand vous faites une publicité, par exemple, et il y a un personnage noir. Vous n'êtes pas en train de faire un récit de quatre cent pages sur qu'est-ce que c'est qu'un noir, vous

êtes en train de fabriquer une image qui va être vu par le grand nombre et qui va donc être comprise par le grand nombre dans un instantané. Quand vous fabriquez une image de propagande politique vous faites exactement la même chose. Vous positionnez à travers une image tout un concentrée d'idéologie et d'imaginaire à un instantané de l'histoire. Donc une image va plutôt montrer ce qui est dominant parce qu'elle passe aussi par des prismes des diffuseurs. Si vous faites une publicité c'est pour vendre des produits, donc si vous utilisez l'image du noir, c'est l'image dominante du noir à l'époque pour que ça se produit avec efficacité. Si vous faites une image de propagande elle tient un discours concentré en une image et vous fabriquez une image de l'autre qui va aussi être concentrée. Donc, canaliser ces images à des instantanées de l'histoire c'est comprendre quel est le regard dominant à ce moment précis de l'image et donc à ce moment précis idéologique. Ça vous permet d'avoir un autre regard que le textuel. Un romancier peut très bien écrire en étant en antinomie avec le discours dominant du temps. Un romancier peut être très bien dans un récit qui n'a rien à voir avec le discours global du temps présent. Alors qu'une image, quand on connaît sa diffusion, quand on connaît son support, quand on sait qui l'a créée, quand on sait pourquoi elle a été créée, elle peut dénoncer un sujet, donc elle va avoir un type de posture, un type de représentativité où elle peut appuyer une idéologie, elle peut destiner à vendre quelque chose ou elle peut vouloir raconter un bout de récit. Si elle a été diffusée – ça n'est pas le même point pour image non diffusé -, elle raconte aussi un moment idéologique. Pour qui on commande une image ? Pour un État par exemple, pour un journaliste. Pourquoi on la diffuse à tel ou à tel moment ? Pourquoi celle là plus qu'une autre ? Donc, une image n'est jamais le reflexe de la réalité. C'est soit le reflexe d'une production propagandiste, soit le reflexe d'une production publicitaire, soit une volonté de montrer tel ou tel aspect d'un événement bien choisi par rapport à certain angle de vue et le raconter d'une certaine manière. Donc décrypter une image n'est pas juste décrypter la fiction. C'est décrypter l'idéologie qui a conduit à fabriquer cette image. Donc, regarder le rapport de force d'une époque et de regarder ce qui est dominant dans la société à un instantané.

C'est qui est encore plus valable quand vous travaillez sur l'altérité : un personnage noir, Magrébin, Asiatique ... C'est qui les faiseurs d'image au temps des empires coloniaux, par exemple, sont les blancs. Vous n'avez pas des contre-images faites par les noirs. Vous avez donc des images de la société dominante sur les autres, avec les codes de la société dominante et qui s'adresse à un public des dominants. Donc sont des images qui ont un code très particulier. Elles ne sont pas destinées à un public noir. Elles sont bien destinées à un public de dominants, fabriquées par des dominants, dans un contexte de dominants pour soutenir ou dénoncer certaines dominations. Donc elles s'inscrivent dans un registre qu'on est capable de décoder pleinement. Donc elles n'amènent pas à quelque chose qui est plus important ou moins important que le textuel ou la source orale. Elles amènent à quelque chose de totalement différent mais de complémentaire pour comprendre. C'est-à-dire, qu'est-ce qui permet d'arriver à comprendre le récit d'une épo-

que, arriver à comprendre les mécanismes de domination ou de libération, qui permet de comprendre les enjeux d'un temps c'est le cumul des trois : source orale à travers les archives, ou source brute, les récits – la presse, les romans, la littérature, la poésie... - et, en troisième niveau, l'image. Et si on fusionne les trois, qu'on arrive donc en passant souvent par le fictionnel, qu'on arrive à approcher ceux qui sont les rapports de force ou les rapports de nomination à l'époque ou comment se fabrique du stéréotype, par exemple. Parce que l'image est un instantané fantastique. Automatiquement elle a passé des prismes incroyables de décision. D'abord il y a le créateur, puis il y a qui va passer la commande, après, pourquoi une image va être diffusée, à qui elle va être diffusée, quel message idéologique l'accompagne dans termes textuelles. Tous ces éléments là vous les décryptez et donc vous touchez au cœur même du rapport de pouvoir ou d'idéologie qui peut à telle ou telle époque fonctionner. Donc, analyser les images n'est pas juste le reflet du réel, surtout pas ça ! L'image qu'on analyse c'est d'y avoir une dialectique différente sur une instantanée « x » du temps. Elle vous apprend autre chose, elle vous montre autre chose que ce que vous montrez les textes. Et surtout elle concentre l'idéologie sur une seule représentation. Au même temps elle est intéressante dans un autre niveau, quand vous les avez en cumulatif. Parce que ça n'est pas la même chose que de regarder une image toute seule que de regarder, comme vous venez de le faire sur le programme *Sexe et Colonies*, des centaines d'images, des milliers d'images. Car le répétitif en image montre ce que c'est qu'une culture massive qui s'impose au regard du monde. N'oublions pas que quand on regarde des images du XVIIIe ou du XIXe siècle, ou du XXe – le XXIe c'est un peu différent maintenant – nous regardons les images qui ont été en fait les yeux des gens de l'époque. Qui n'ont pas voyagé. Quand vous montrez une image de l'Afrique qui a été diffusée à l'époque aux occidentaux qui n'allaient jamais en Afrique, ils prendront ces images comme le réflexe du réel. Donc vous vous mettez à la place de ceux qui ont vu ces images à l'époque et vous comprenez comment c'est construite leur idéologie à travers ces imaginaires.

Les gens pensent toujours que tout est passé par la littérature. Beaucoup de choses sont passées par la littérature, mais beaucoup de gens ne lisait pas. Beaucoup de gens ne faisait que regarder leur environnement. Aujourd'hui nous sommes dans une énorme génération de l'image. C'est une flopée de choses qui passent sur les réseaux sociaux et sur internet. Mais à l'époque le quantitatif est beaucoup plus réduit. On arrive à mesurer le poids d'une image par sa diffusion, le numéro d'exemplaires, les cartes postales, en cumulant ce document on voit les mutations qui peuvent exister, comment l'autre devient habillé, dénudé. Ou comment l'autre est dominé ou pas dominé. Comment l'autre est stéréotypé... comment on stéréotype le personnage noir : les yeux en boule dans la caricature, les dents élimés. Tous ces éléments là renvoient à l'idéologique et quand on les cumule on commence même à comprendre les mécanismes d'une époque, et quand on les regarde sur le temps long on peut voir des ruptures et des continuités. Donc est source de langage en fait. Elle est source de message idéologique. Elle nous apprend

à décrypter le monde. Elle ne peut pas non plus être le seul outil de décryptage. On a vu dans le travail qu'on a fait sur *Sexe et Colonies* il y a un aspect textuel, et dans les articles des auteurs il y a beaucoup de choses qui sont liés à la littérature, aux archives d'époque, au discours officiel. Et il y a l'image qui vient en complément pour montrer comment on a fabriqué du fantasme en occident. Et comment on a légitimé une domination qui existait aux colonies. Et en fait, le travail qui est fait sur les sources d'époque c'est de regarder quantitativement aussi à travers les éléments bruts de décoffrage qu'est-ce que c'était la réalité de la sexualité pour nous en outremer. Mais c'est le cumule des trois qui nous permet d'être au plus juste et au plus près de ce qui a été la construction d'un paradigme globale qui a traversé six siècles. L'image, le texte, les faits. Et quand vous cumulez les trois vous avez une autre approche du réel.

On ne trouve jamais le réel dans l'analyse. Une image permet, en passant par le fictionnel, de comprendre pourquoi le réel est rendu possible. Pourquoi un moment on légitime la domination sur les femmes aux colonies. Et bien, l'image nous l'apprend. Parce qu'on rend légitime ce qui est de l'ordre de l'illégitime. Et ça les images ont fabriqué aux les cerveaux des occidentaux, par exemple, sur ce registre là. Donc c'est très intéressant de passer par elle.

MD – Alors, si on s'approprie des images, comme ça se passe aujourd'hui dans l'art contemporain, par exemple, on s'approprie aussi du discours ? On peut fabriquer un autre regard¹ ?

PB – Oui. Parce que je pense qu'il y a deux manières de penser. Elles sont aujourd'hui assez bien explicitées. Certains pensent qui prendre les images d'hier c'est les redéfinir ou c'est les redonner un pouvoir de nuisance, ou pouvoir de banalité d'ailleurs en les remontrant. Mais montrer les images est nécessaire pour les décrypter. Pour déconstruire le message qu'a été fait. Moi, je suis pour ça. Je pense qu'il faut montrer les affiches comme ça pour montrer comment cet univers a pu être construit sur les fantasmes des corps exotiques. Ça a légitimé le voyage, a légitimé les empires coloniaux. Je pense qu'il faut partir du matériau produit à l'époque pour déconstruire le discours de l'époque, pour arriver à rendre compréhensible par les contemporains comment ces idéologies ont fonctionné. Il comprend quand un artiste le prend. Je prends l'exemple d'Ayana Jackson, une grande photographe que

1 Le dernier chapitre de *Sexe et Colonies* est consacré aux artistes contemporains hérités des maux de la colonisation et néo-colonisation. Ce sont des artistes afro-américains, arabes, africains, latino-américains et asiatiques qui travaillent sur les sujets du racisme, l'impérialisme et la ségrégation sociale en faisant référence souvent à l'imaginaire des colonisations.

tu as vu dans les collections. Ayana prend une photo du passé, la retravaille avec son propre corps en photographie, reillustre le passé pour montrer comment ce passé a été humiliant, raciste, presque humiliant sexuellement. Et elle le fait avec son propre corps pour déconstruire les images d'hier. Donc elle passe par sa création les images d'hier en déconstruisant par sa création artistique pour le faire.

Pour d'autres, ils vont dire « pas du tout ! Il faut surtout pas montrer les images d'hier ». Parce qu'elles ont une force de nuisance et une force de destruction qui est absolument incroyable. Et les discours, un n'est pas plus légitime que l'autre. Ce sont deux manières d'appréhender.

Certains peuvent nous dire, il faut décoder les images d'hier sans montrer ces images d'hier. D'autres vont dire qu'il faut les montrer, comme moi, les images d'hier pour les déconstruire, en étant très vigilant qu'elle ne refabrique pas du fantasme. C'est très complexe. C'est une dialectique qui est très compliquée aujourd'hui mais qui nous interroge sur le poids des images de propagande, sur le poids des images violentes, sur le poids aussi du réel. Je donne un exemple qui est très simple. Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, beaucoup ne voulait pas montrer les images de la Shoah. Ils ne voulait pas montrer les camps... ils considéraient qu'il fallait mieux les cacher. Et puis il y a eu un débat dans les années 60 et 70 où certains ont dit que pour prendre conscience du crime il faut montrer le crime. C'est un débat qui a vraiment traversé toute une réflexion des intellectuels et même des artistes, qui s'interdisait ou non de les montrer.

Et ce débat est toujours valable aujourd'hui. Quand tu as une image qui a un poids négatif, ou positif, comment tu la traites ? Comment tu en parles ? Comment tu la montres ? Avec quelle vigilance tu la montres ? Tu as vécu avec nous une expérience intéressante. Aujourd'hui, nous parlons de la pédophilie dans les colonies dans notre livre, mais nous avons pris la décision de ne pas montrer les images. D'abord par un problème de droit, et aussi par un problème certainement moral. Et aussi pour un problème d'interdit. Nous avons parlé dans le texte mais nous ne les montrerons pas. Alors que sur les autres images, nous les montrons parce que nous considérons qu'il faut montrer ces images pour arriver à comprendre comment ces paradigmes sont construits.

C'est très compliqué parce qu'il y a une partie d'éthique là dedans. Et il y a de l'efficacité. Je pense qu'en termes d'efficacité la déconstruction passe par la monstration des images. Mais il y a aussi une part d'éthique à laquelle il faut être vigilant, de ne pas remonter de choses qui pourraient toujours avoir une force d'humiliation de nomination. Et puis ces images vous ne les regardez pas de la même manière en fonction de qui vous êtes.

Celui qui est héritier de ce qu'il y a dans l'image, et celui qui est héritier de potentiellement ce qui a pris l'image. Ce n'est pas le même rapport à l'affect de ces images. Certains peuvent encore oublier, certains peuvent encore troubler et certaines images peuvent être encore très destructrices

pour certains. Donc c'est très compliqué parce que nous ne sommes pas dans quelque chose qui est devenue neutre. Ce n'est pas des images préhistoriques dessinées sur une grotte, qui n'ont plus de rapport à l'émotion. Quand vous avez un personnage que tire à l'arc sur une grotte à 400.000 ans... tout le monde s'en fout. C'est intéressant pour faire de la paléohistoire, mais ce n'est pas fondamental en termes de l'identité de ce qui regarde ces images. Par contre, une image d'un homme ou d'une femme noirs fouettés par un maître blanc, ou une image d'une sexualité pornographique de la fin du XIXe siècle où une jeune maghrébine est représentée, ou l'image d'un couple pornographique, ou l'image d'une domination corporelle peut aujourd'hui pour ceux qui seront les héritiers de ce passé, avoir encore une dose d'humiliation.

Alors, vu ce que s'est passé avec le spectacle *Exhibit B* en France, avec Brett Bailey, un sud-africain. Où il a mis en scène les zoos humains, par exemple. Au 104 à Paris ça a fait scandale. Beaucoup d'associations afro-descendantes en France ont demandé que le spectacle soit interdit. C'était la manière comme il montrait es chose, comme il a recrée les choses du passé, en disant qu'il y avait une source dangereuse dans son travail.

Donc on voit que c'est encore très sensible. Aux États Unis, par exemple, une exposition comme *Les Zoos Humains* que j'ai fait à Paris serait très difficile à faire. Parce que l'image négative qui est montrée des hommes et des femmes noires n'est pas acceptée aujourd'hui par les afro-américains. Donc on voit que dans toutes les cultures, le rapport au passé, le rapport à quoi montrer, le rapport aux images n'est pas le même. Donc on va tenir compte de ces différents ressentis pour arriver à trouver un juste milieu entre eux.

Je montre pour déconstruire, mais je ne montre pas pour humilier. Quoi qu'on en pense, ces images ne sont pas neutres. Et comme elles ne sont pas neutres nous devons être vigilants par rapport à leur utilisation, et au même temps si on ne les utilise pas on ne fait pas comprendre ce qui a été la violence de ces images à l'époque où elles ont construit comme paradigme. Donc ça n'est pas permanent entre moral et efficacité. C'est très compliqué. Ce n'est pas juste une simple photographie posée dans un album. Il y a des images qui ne sont pas porteuses de ces valeurs de violence, d'humiliation, de nomination, de sexualisation, qui ne posent aucun problème quand on les travaille. Si c'est une image d'une usine des années 1940 pour raconter l'histoire de l'industrialisation de la France... tout le monde s'en fout. Elle me permet d'illustrer, de montrer une esthétique pour arriver à raconter la fin d'une époque pour parler d'une autre. Ou les images de Collard sou la fin des campagnes... personne n'est pas traumatisé par les images. Elle ne posera aucun problème de déontologie. Elle me permet juste de parler d'une esthétique, de parler d'une façon de regarder le monde, de comprendre le monde et de décoder. Quand je travaille sur les images de la crise économique aux États Unis et de tous ces grands photographes qui l'ont photographié, je me mets dans la place d'un historien qui par l'image essaie d'arriver à faire ressentir le ton d'une époque. C'est ce que j'ai fait pour les années 30, le livre que tu es

allé voir où c'est qu'on est en train de faire pour les années 50. Donc les images n'ont pas forcément le même rapport. Mais dès qu'on commence à travailler avec l'altérité, dès qu'on commence à aller sur le colonialisme, qu'on commence à travailler sur la sexualité, sur la domination et l'esclavage, on commence à toucher des domaines où l'image révèle encore des territoires extrêmement troublants et extrêmement compliqués parce qu'elles ont encore de l'efficacité. Parce que ce qu'elles ont produit n'est pas complètement disparu dans la société.

MD – Par rapport aux discussions qui étaient très présentes en ce moment sur les monuments des confédérés aux États Unis. Est-ce que vous êtes pour détruire les monuments qui glorifient l'époque de la colonisation, et qui ont encore un message idéologiquement très puissant, ou pensez-vous qu'on doit les maintenir et les regarder avec un regard critique ?

PB - Alors, je pense que les deux réponses sont valables. Je vais m'expliquer. Si on les détruit tous, c'est une catastrophe. Parce que pour les expliquer à quelques générations comment s'est construit cette idéologie raciste, sécessionniste, de domination, esclavagiste, ou de l'apartheid en Afrique du Sud, qu'est-ce que c'était les Afrikanes et compagnie. Donc, les détruire totalement en effaçant tous les traces comme ça a été fait dans les pays communistes, par exemple, en effaçant tous les traces du communisme : les plaques de rue, les monuments de Lénine, de Staline qui ont été qui ont été complètement enlevés, abandonnés... Tu vois ? C'est un peu partout. C'est une histoire qui est mondiale là ! On est en train de parler d'une histoire collective. Si tu fais disparaître toutes les traces, un problème se pose : c'est que à un moment les gens vont oublier qu'il a existé une occupation des espaces par ces idéologies dominantes. Et au même temps, je ne suis pas idiot, ils sont encore une efficacité dans certains endroits. Ils ne parlent que d'un type d'héros blanc, et jamais des autres héros qui ont pu se révolter. Donc il y a une dialectique qu'il faut trouver entre un équilibre : ils sont utiles anthropologiquement et historiquement parlant pour décoder le passé et ils peuvent être dangereux pareil parce qu'ils peuvent donner le sentiment qu'ils sont les seuls qui promeuvent d'héros négatifs d'une certaine époque.

Donc je pense qu'il faut en garder une bonne partie mais avec systématiquement des textes explicatifs, toujours. C'est-à-dire, la rue est un musée. Nos villes sont des musées et il faut apprendre à la regarder. Quand ils vont rebaptiser une rue, et je trouve bien quand ça se passe, mais il faut toujours laisser l'ancien nom de rue avec un texte de pourquoi on l'a rebaptisé. Ce qu'on ne fait pas. En Allemagne, par exemple, il y a trois ans, ils ont rebaptisé tous les noms de rue où il y avait des héros coloniaux allemands. Mais toutes ! Ça a été le grand nettoyage allemand. Et ils ont mis à la place des noms des héros africains des indépendances. Intellectuellement c'est très bien ! L'erreur, à mon avis c'était de ne pas garder les plaques des rues à côté

des nouvelles plaques de rue. Et d'avoir un texte qui dit « ici, avant, cette rue s'appelait tel, voilà pourquoi on l'a changé, parce que tel personnage a provoqué la mort de 75.000... », pour que ça reste comme si l'espace urbain était aussi un lieu dialectique.

La statue du Général Lee, j'aurais la démonter et la ramenée au African Museum à Washington, pour la mettre en plan milieu du musée en expliquant pourquoi elle a été, comme une centaine d'autres sculptures construites dans les pays du sud des États Unis, pour valoriser l'époque de l'esclavage et de la Guerre de la Sécession. Je ne la mettrais pas cachée dans la réserve du musée. Comme à Paris nous avons *Au nègre joyeux*, la fresque qui a été démonte, je pense, d'un mur parisien. Il y a eu tout un débat. La mairie de Paris était pour la démonter. Ça va, mais si c'est pour la mettre dans les réserves du Musée Carnavalet c'est une catastrophe. Soit vous vous engagez tout suit pour la démonter, à la restaurer et à la mettre sur le mur du Musée Carnavalet pour que le public puisse la voire, soit vous la laissez en place. Parce que la pire des choses c'est quelle soit enterrée et cachée définitivement dans les réserves des musées. Vous perdez l'efficacité de la pédagogie de la déconstruction. Si on enlève tous les affiches Banania des murs de France on ne pourrait jamais expliquer comment cette image a traversée les siècles et a fabriqué l'image du noir infantile et grand enfant.

C'est très compliqué d'accorder à la fois : déconstruire, démonter dans certains cas, expliquer dans la plupart des cas, voire tous. Mais surtout on doit aussi conserver pour arriver à garder les traces, pour expliciter le passé. Sinon on va nettoyer un certain nombre de choses, et quand on voudrait expliquer au gens dans dix, vingt, quarante ans, la puissance de ces idéologies, il n'y aura plus d'exemplarité de la chose.

Aujourd'hui tu vas en Pologne, et tous les traces du communisme sont disparus. Tu n'arrives pas à expliquer comment ces pays étaient sous une domination pendant trente, quarante, cinquante ans parce qu'ils n'ont pas fait l'effort dans le passage d'une génération à l'autre de conserver les traces du passé pour conserver une mémoire de que c'était passé. Conclusion, tu vas faire une génération en Pologne aujourd'hui que c'est comme si ça n'avait jamais existé. Il n'y a rien de plus dangereux. Car sans mémoire, sans patrimoine il n'y a pas de souvenir et à un moment il y a l'oubli. Et s'il y a l'oubli, tu pars de zéro. N'est pas vrai ?! Ces pays étaient sous une domination idéologique pendant quarante ans, et qui a fabriqué un modèle particulier. C'était comme si on faisait disparaître toutes les images nazies, tous les monuments nazis construits, et on dit « en fait, ça na pas été une grande partie de l'histoire de l'Allemagne ». Mais si, c'est une grande partie de son histoire. Tu ne peux pas comprendre l'histoire du peuple allemand si tu enlèves cette partie qui concerne au nazisme.

C'est très complexe. Et on est dans des sujets qui sont, à mon avis, toujours à toucher avec... C'est qu'il faut à la fois remplacer le général Lee, il faut à la fois créer des nouveaux espaces de mémoire et de nouveaux héros et

au même temps il faut expliciter ces traces du passé et en faire un commentaire dessus. Les deux. C'est plus compliqué, c'est vrai. C'est plus facile de les détruire. Pour les fachos c'est plus facile de les garder, parce que ce sont ses grands héros. Et au même temps, ça nous empêche de construire des héros nouveaux aujourd'hui, par exemple, ceux qui se sont révoltés contre l'esclavage.

Tout ça est compliqué. Je te donne un exemple qui est très simple. Ce n'est pas parce qu'on a des grands films comme *Douze ans d'esclavage* ou *Django*, qu'on a détruit tout le reste du cinéma américain. Parce que dans le cinéma tu ne détruis pas l'œuvre d'avant quand tu fais un nouveau film. Tu peux avoir *Django* et au même temps tu peux avoir *Naissance d'une Nation* de Griffith. Et le cinéma américain c'est ça, donc tu ne vas pas détruire les films d'avant, les films racistes d'avant. Donc tu continues à pouvoir à expliquer grâce à ce cinéma là comment c'était construit hier une domination raciale sur les noirs aux États Unis. Par contre, quand tu démontes une sculpture, tu la rends invisible. Donc tu perds une partie de ce qui est la compréhension du monde. C'est complexe, mais c'est cette complexité là qui fait ou non de la pédagogie.

MD – En regardant les images de la sélection de *Sexe et Colonies* qu'il y en a quelques unes qui sont ambivalentes. C'est-à-dire, j'ai l'impression qu'elles jouent à la fois sur le côté de la violence et de la fascination. On valorise et on dévalorise le même personnage. Selon vous, pourquoi ça arrive ?

PB – Parce que on est pas juste sur une image fasciste ou communiste qui va dénoncer le bien et le mal. On fait appel au fantasme. C'est *Sexe et Colonies*, c'est pas juste *Colonies*. Donc il n'y a pas que la domination, il y a aussi l'attraction, et il y a aussi l'esthétique, de la beauté, et il y a aussi une volonté de charmer. Quand tu prends une affiche militaire pour dire aux soldats « Allez aux colonies ! Engagez-vous dans l'armée ! », tu leur donnes le sentiment que toutes ces charmantes femmes vont tomber sur ses bras. Donc ça joue aussi sur une forme de fascination. Montre-moi une image qui n'est pas ambivalente ? Elles sont toutes ambivalentes appart deux ou trois images complètement racistes et deux ou trois images extrêmement esthétiques, mais qui composent le même univers. L'intérêt d'avoir vu. Toi, tu as vu tout le corpus. Et d'ailleurs il y en a beaucoup plus de que j'avais imaginé. C'était une production incroyable qui a fabriqué des choses très complexes de la violence, de la domination, du charme, du rêve, de l'envie, du harem, de l'esthétique. On a envie d'être dans ces grandes peintures du XIXe avec des femmes lascives, c'est incroyable. Ça fait fantasmer, et puis à côté il y a une image violente, mais tout ça construit un monde où ils sont toujours l'autre. Et ils sont presque toujours dénudés. Bon, il n'y a pas des dénudés dans les pays du Islam, petit détail. Mais ça fabrique quelque chose qui ne communique pas une cohérence dans sa globalité. Donc elles sont aussi ambivalentes

parce qu'elles excitent le regard. Elles donnent envie. C'est une chair qui est faite pour être mangée, dévorée, aimée. Il y a tout ça qui est compliqué, et au même temps dominée et, dans certains cas, humiliée. Mais tout ça va toujours ensemble. Même la photo de bordel qui va être très *trash*, elle parle quand-même des bordels où vont des clients. Donc c'est très paradoxal. On n'est pas une image qui fait que l'autre est méprisé. Il y a à la fois méprisé, surrationalisé et sexualisé. C'est pour ça que se tu ne fais qu'expliquer les gens comprennent pas. C'est pour ça que je pense qu'il faut les montrer, les images. Pour montrer comme déjà on peut mépriser d'autres gens, tout en aillant envie d'avoir des rapports sexuels avec. Si tu fais que comme ça en théorie, combien de temps il faut pour expliquer tout ce que tu as vu ? Alors que la montrer ? Imagine « ah, oui ! C'est tout ça qui a fabriqué les cerveaux des gens du XVIIIe, du XIXe ou du XXe ! ». Quand tu les vois bout à bout, tu arrives même des fois à comprendre les paradoxes. Et quand tu vois, par exemple, ces premières images de couples métis qui apparaissent. C'est quelque chose qui était invisible et qui devient visible. Et on comprend l'impacte qu'il a eu sur les populations. Notamment pour tous ces noirs et ces blancs qui s'interdisait d'être unis, de voir quand des stars ou les grands personnalités commencent à être en couple métis vu. Et là tu mesures l'impacte d'une seule image d'un couple. Aujourd'hui une banalité absolue. L'image d'un couple métis n'a plus la même valeur. Quelque part on l'a neutralisée, cette image. Mais dans les années cinquante c'était énorme. Ça fait quatre siècles d'interdit. Donc là l'image a un poids énorme. Ces images n'ont plus le même poids quand tu les regardes dans notre contexte global. Comme toutes ces images des mauresques seins nus, ou les images d'harem, de pornographie. C'est par ce prisme là que les gens regardaient les choses, et donc il y a de la fascination, et il y a de la répulsion. On gros ça voulait dire « Vous avez le droit d'une manière éphémère de coucher avec, mais faites attention. Elles ne sont pas de la même race que vous, elles sont d'une race inférieure. Donc elles vous appartiennent d'une certaine manière mais il faut pas trop que ça fraye parce que sinon ça pourrait abattre la puissance de la race blanche ».

Toutes ces images racontent cette même histoire avec des niveaux extrêmement différents. Et d'ailleurs on le sait parce que dans une image sexualisée il y a plan des niveaux. Il y a de l'érotisme, du fantasme, de l'exotisme, de la pornographie, du *hardcore*, il y a tout, mais tout ça a toujours le même fantasme. C'est juste une graduation différente du fantasme. Quelque fois elles sont là pour nous faire rire. Il y a même des cartes postales humoristiques. On rigole de la chose. Elles sont là pour nous faire rêver, d'autres pour nous exciter, d'autres pour faire fantasmer, d'autres pour juste attirer le client, et d'autres enfin, elles sont là pour faire partie du décor. C'est-à-dire, dessine une femme nue au Maghreb c'est dessiner un minéral ou un cactus. C'est le décor de ce pays. Et on fabrique un imaginaire qui est faux, mais qui va par la force de sa répétition.

C'est surprenant. Le collectionneur j'ai vu hier soir, par exemple, il m'a montré des choses que je n'avais pas imaginé qui existait. Il y a des im-

ages que je ne connaissais pas et dont je ne mesurais pas le poids. Ce texte qu'on vient de faire, par exemple, sur les GI dans le Pacifique, au Japon, au Corée. Je n'imaginai pas la puissance que ces images ont eue aux États Unis. Et ces images ont eu cette explosion incroyable parce que jusqu'à alors il n'y avait pas la possibilité pour ces blancs américains d'avoir une sexualité interracial. Et les images ; ils ont fabriqué des milliers : caricatures, dessins, photos, bordel. Carrément, après la Guerre du Vietnam. La Guerre du Vietnam est d'abord un immense bordel. Mais tout ça tu ne comprends que par l'image, et d'un seul coup tu comprends par la répétition les fantasmes que les soldats voient en photo quand ils sont à l'armée, la caricature et les affiches.

L'image t'amène aussi là dessus une compréhension, un décodage quand tu commences à voir comme les choses sont extrêmement présentes, extrêmement répétitives. Elles deviennent un fantasme en soi. Les fantasmes, ça n'est jamais du hasard quand ça émerge. Il y a eu une construction par l'image.

Il y a eu vingt ans, t'aurais taper sur internet, sur des sites pornographiques « jeune fille voilée ». Comme sexualité, ça n'existait pas. Aujourd'hui c'est omniprésent dans le monde entier. Ça a devenu un fantasme de la vengeance du dominant sur la musulmane. Ce sont des choses qui sont créées par l'actualité petit à petit. Mais, finalement, quand on regarde bien ça existait avant. C'était l'image du *harem* au XIXe siècle. De l'homme blanc qui rêvait d'entrer dans l'*harem* du arabe où les femmes lascives attendaient. Ce sont les peintures d'*harem* de Delacroix et compagnie. Et après tu remontes et tu vois qu'en fait ça a déjà toujours existé. Et aussi le fantasme absolument interdit que c'est de la femme blanche avec l'homme noir. Aujourd'hui un pornographie c'est un sujet mais quand tu regardes dans les images... tu arrives jusqu'au XVIIIe siècle. Et là tu comprends comme on a des stéréotypes, des fantasmes, et comme on est sur l'ambivalence.

S'il y a quelque chose qui a été dans l'interdit hier : la femme blanche avec l'homme noir. Cette image devient le modèle même de l'intégrations dans les années 1950, 1960. Et après redevient parce que devient quelque part une trahison pour les populations africaines au niveau des indépendances, et qui va redevenir le modèle-monde aujourd'hui, parce que le métissage est devenu la nouvelle tendance de l'esthétique. Et par les images tu peux montrer tout ça. Parce que ce qui ressort, ce qui être le dominant dans la publicité, dans l'image populaire, dans la caricature, etc.

MD – Quand vous êtes en train d'illustrer vos livres, comment vous choisissez les images ?

PB – Je n'illustre jamais mes livres. Mais ça c'est intéressant, justement. Je n'illustre pas mes livres.

Il y a trois ans on a fait le *book image*. Et dans le *book image*, on a d'abord choisit les images. Et on s'est dit « ok, maintenant il faut des articles sur ce sujet là, ce sujet ci etc. ». Et on a donc fait le sommaire. On a appelé tous les auteurs. « Est-ce que vous voulez écrire là dessus ? Est-ce que vous voulez écrire là dessus... ». Après, à côté tu as ton premier échantillon, on va dire. Des images, et puis tu as des textes carrés. Et les textes nous font dire « Ah, merde ! Dans notre échantillon d'images il n'y avait pas ça ». Donc on va améliorer notre sélection d'images. Et puis voilà, on a tous les textes finis. On a la première sélection d'images et là on se dit « maintenant, on va pousser le travail, on va regarder beaucoup plus largement toutes les images qui peuvent exister ». Et puis on commence à faire des paquets. Puis, il y a des sujets qui prennent plus d'ampleur qu'on n'avait pensé au départ. Donc on rééquilibre le travail. Des fois, on redemande l'auteur de travailler. Pourquoi ? Parce qu'on considère qu'on n'illustre pas les articles, on considère que les articles et les images sont un tout qui permet de construire tout l'ensemble du livre. Les images sont autant importantes dans le livre que le texte. Et dans certains cas, elles amènent même à cannibaliser le texte. Elles vont plus loin des fois par rapport à ce que le texte dénonce, explique ou raconte. Et ce n'est pas grave, parce qu'un lecteur d'un bon livre peut le regarder sans voir le texte. Il va feuilleter, et après il va se mettre à lire. Donc déjà sa première impression, son premier regard sera sur les images. Parce que les images ont un discours en tant que tel. Après il peut lire le texte et les images, mais c'est déjà, pour certains lecteurs, une autre approche.

Mon livre est d'abord un squelette d'images. Et après je choisis si je prends celle là ou celle là. Mais cet équilibre il est déjà formé, et je sais qu'il y a des images que je ne pourrais pas faire disparaître. Parce que je mentirais sur la représentativité d'un sujet, d'une thématique, d'un mode de traitement, d'une représentation, d'une façon de penser dans le monde. Et donc tout ça, tu as un équilibre permanent. Donc je fais pas qu'illustres mes articles. En fait je construis un livre d'images au long de deux éléments essentiels : le textuel pour expliquer comment ça a pu arriver, et l'image reflète le plus juste possible de la production qu'on a trouvé.

À la fin on a regardé combien d'images ? 15.000, 20.000, 30.000 ? Peut être même 35.000 au début. 35.000 images pour ne mettre que 1000 dans le livre. Ce 1000, j'essaye de tendre vers une représentativité. Et au même temps j'essaye de structurer la chose. Les articles, en fait, nous servent beaucoup plus de squelette, de cheminement, de maillon pour accrocher les images les unes aux autres pour mieux les comprendre, et les remettre dans leur contexte. Mais j'essaye de ne pas illustrer mes textes. Et la preuve : il y a des textes où il y a des images qui parlent d'une époque qui n'a aucun rapport avec le texte. Ce n'est pas grave. Les images me permettent d'aller plus loin que le texte. Car trente images, ça raconte beaucoup plus de choses qu'un texte de 40.000 signes. Sur une image tu peux discuter dix heures. Je te prends l'image indochinoise qui est là... de ça je peux parler pendant des heures.

Donc l'image n'est pas qu'illustrative, elle est aussi illustrative. Je ne peux pas dire qu'elle n'a pas une valeur d'illustration d'un propos. Mais quand un auteur parle d'une œuvre, ça vient illustrer son récit, mais au même temps c'est une manière illustrative de montrer ce que s'est produit à l'époque. L'image est peut-être la manière de rentrer dans ce livre premier. Je rendre toujours d'abord par l'image dans cet ouvrage, avant de rentrer par le texte. C'est comme ça que je pense, et j'ai fait ça sur d'autres ouvrages. Je n'ai jamais fait « bon, d'abord on va faire les textes et après on va chercher les images pour illustrer le texte ». Non. Sinon je n'aurais pas un livre comme il va être. Ce livre, il accepte que les images me piègent. Il accepte que les images m'amènent sur des territoires que je n'aurais pas imaginé au débout. Tu vois le collectionneur qui m'a montré les images sur les GI au Pacifique. Je n'avais pas de notices. Je me suis dit « ok, on libère un espace, on fait un notice etc. » C'est l'image qui se pose à moi. J'accepte que l'image me domine dans mon travail parce que je dois essayer d'être le plus juste possible du regard que j'ai posé. C'est pour ça que l'exhibition qu'on a fait sur les zoos humains, j'ai dit « je m'en fout de ce que vous allez écrire, les gens ». Ce qui m'intéresse c'est d'avoir ces images là dans le livre. Et après on va trouver la meilleure interaction entre image et texte. Mais les images elles existent en tant que telles dans le catalogue.

Regard
Image
Pouvoir
Érotisme
Bruillage
Destruction
Archive
Bricolage
Appareil
Projection

Dans le cadre de ma démarche personnelle en arts plastiques, cette recherche a comme objectif d'étudier des stratégies de mise en tension du regard devant l'image. À partir de la mise en rapport d'un corps hétéroclite de références théoriques et artistiques, je propose un itinéraire où se rassemblent la formation d'une banque d'images, la destruction d'images, le détournement de la perception visuelle et la création d'appareils de visualisation. En tenant en compte le pouvoir d'attraction de l'image, l'effort de cette investigation est de cerner des possibles tactiques de déstabilisation du regard.

