

GIOVANNI CARERI BERNHARD RÜDIGER

Face au réel

Éthique de la forme dans l'art contemporain

À l'origine de ce livre, il y a un souci du «réel» dans nos travaux respectifs et dans notre engagement pédagogique commun. Avant d'entamer la recherche qui a conduit à cet ouvrage, nous avons organisé ensemble, pendant plusieurs années, dans le cadre de nos activités respectives d'historien de l'art et de sculpteur, un séminaire avec les étudiants de l'École nationale des beaux-arts (Enba) de Lyon. Nous avons cherché à mieux comprendre comment un événement historique majeur comme le deuxième conflit mondial a bouleversé l'acte créatif en déplaçant «le réel» et son élaboration historique dans un nouvel équilibre entre esthétique et éthique. Nous avons analysé, avec les étudiants, les films de Rossellini et de Pasolini pour voir de près de quelle manière ils parviennent à faire apparaître les aspects les moins visibles de la modernisation d'après-guerre : la mutation des corps et des gestes, les modifications du langage.

Plutôt que de réduire les expressions artistiques au simple statut de témoignage des événements historiques, nous avons essayé de voir comment elles se montrent capables d'en saisir le sens. Il nous est alors apparu évident que l'idée même d'un réel construit par l'art, et en même temps concret et vrai, n'allait pas de soi pour les élèves d'une École des beaux-arts. Comme si l'idée d'un art «vrai» était devenue surannée avec la modernité révolue qui l'avait conçue. À l'heure où la citation des gestes et des œuvres du passé semble dominante, nous avons voulu poser à nouveau la question du rapport entre le sens de l'art et le sens de l'histoire, pour voir quel résultat cela allait produire dans l'interprétation de la création contemporaine¹.

1. Cette démarche a croisé la discussion actuelle sur la capacité des images à témoigner de l'histoire. Voir sur la question Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, qui répond à Gérard Wajcman, «De la croyance photographique», *Les Temps modernes*, vol. LVI, n° 613, 2001, p. 47-83.

La recherche ici présentée a été menée sur trois années par une équipe mixte composée d'artistes, de chercheurs et d'étudiants de l'Enba de Lyon et du Centre d'histoire et théorie des arts (CEHTA) de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris. Nous avons observé l'ensemble de la création contemporaine sur l'horizon de son histoire récente, analysé ce qui, par son caractère particulier, se détache sur cet horizon. Nous nous sommes confrontés à un certain nombre d'objets qui par leur singularité permettent l'analyse d'une structure significative dans l'observation de l'ensemble, à la manière d'un entomologiste qui, en mettant sous sa loupe un insecte particulier pour le ranger sous un genre et sous une espèce, se trouve à réunir des indices sur tout le biotope.

Ces objets singuliers nous ont semblé essentiels dans la création contemporaine. Nous avons essayé d'en faire des « objets théoriques » ; des objets susceptibles de produire un réseau de relations significatives qui traverse l'art contemporain et le relie à la philosophie et à l'histoire². Avec leurs objets, nos invités ont amené leur façon de les saisir ; leurs schémas conceptuels et leurs référents historiques. Notre approche de l'histoire et son impact sur la création n'ont pas été construits à partir d'une structure temporelle et factuelle arrêtée. L'histoire a été envisagée comme une source riche et complexe dans laquelle on plonge pour réactiver la perspective d'un regard pertinent. Dans cette perspective, la création actuelle et le processus constructif d'un regard actif sur le monde organisent l'histoire selon de nouveaux critères. La relation étroite entre création et histoire pourrait donc être définie comme une relation active ; la création ne se range pas dans l'histoire en devenant la démonstration de son action et l'histoire ne se révèle pas non plus à travers une création qui dénoncerait ce qui ne s'exprime pas ailleurs. Dans le croisement de ces domaines, nous avons privilégié l'analyse de la structure de leur relation, nous appuyant sur des moments-clefs de la réélaboration de l'esthétique dans l'histoire de l'art moderne et contemporaine. En écho à la situation de l'après-guerre, nous avons évoqué l'après Révolution française et la remise en question de l'esthétique que Friedrich Schiller a développé dans le contexte de la déception post-révolutionnaire. Pour Schiller,

2. À propos de l'« objet théorique », voir Yves-Alain Bois, Denis Hollier et Rosalind Krauss, « A Conversation with Hubert Damisch », *October*, vol. 85, été 1998, p. 3-17 ; Louis Marin, *Opacité de la peinture*, Paris, Usher, 1989, rééd. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006 ; Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990 ; Mieke Bal, « Narrative Inside Out: Louise Bourgeois's Spider as Theoretical Object », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 101-126.

voir clair, arriver à être un homme du libre-arbitre ne peut se faire qu'à travers une appréciation esthétique du monde dans un contexte historique déterminé, ce qui présuppose la réinvention de nouveaux schèmes intimement impliqués dans l'histoire³.

En relation avec les thèses de Schiller, nous avons tenté de comprendre les questions posées par le nouveau cadre des domaines esthétiques et éthiques depuis l'après-guerre. Nous nous sommes interrogés sur les conséquences de l'élaboration esthétique de notre condition historique dans l'art contemporain le plus récent. Ceci a impliqué la prise en compte de l'évolution considérable du champ de l'esthétique dans les sociétés occidentales en relation avec les transformations économiques et techniques qui les caractérisent.

Nous avons voulu traiter cette question d'abord du point de vue de la technique car toute construction présuppose la mise en œuvre d'une *technè* qui implique à son tour des dispositifs de médiation conceptuelle, sensorielle et affective. Placée au centre de notre réflexion, cette question cruciale dans la modernité tardive nous a permis de clarifier la première des difficultés auxquelles nous nous sommes confrontés dans nos séminaires communs : l'explicitation et l'exemplification de la notion de schématisation. Comment produire en même temps une image du réel et le schème qui permet d'en saisir les principes de construction ? Quels dispositifs de distanciation permettent de faire surgir le « réel » de l'histoire ? De quelle manière certaines œuvres « capturent » du réel en sortant de leurs propres limites ? Comment s'éloigner de l'idée naïve et très répandue que toute construction équivaut à manipulation ?

Nous avons vite constaté que, de nos jours, le niveau du scepticisme des étudiants face aux images des événements historiques avait atteint un niveau très important ; certains d'entre eux n'étaient pas loin de croire que l'image avait perdu à jamais sa capacité de témoigner de quoi que ce soit. Quand on retire aux documents toute valeur documentaire, tout objet devient apolitique et en quelque sorte insignifiant, inutile à son époque.

3. En s'appropriant la philosophie kantienne, Schiller cherchait en effet à trouver une fonction concrète à l'éducation au sensible, déplaçant l'esthétique du champ de la subjectivité au domaine des fonctions vitales capables, d'après lui, d'exercer une influence sur notre capacité de jugement. Schiller parvient à faire de l'esthétique un vecteur de transformation du sujet qui œuvre à la base même de la perception du réel, délivré ainsi du dualisme entre la raison de l'esprit (*die Vernunft der Aufklärung*) et les sens arbitraires (*die Willkür der Sinne*). L'esthétique s'ouvre ainsi à la possibilité de produire de nouveaux schèmes de compréhension du monde.

Pages 14 à 47 :
Photographies
réalisées lors du
workshop d'Allan
Sekula à l'Enba
de Lyon, du 29
novembre au 1^{er}
décembre 2005.

Ceci vaut pour les textes et pour les images, même si celles-ci ont un redoutable pouvoir de fascination et demandent la mise au point d'instruments critiques spécifiques.

Nous avons cependant pris la mesure de l'intensification des énergies déployées par l'art le plus récent dans la déconstruction de la prétention à la vérité de l'image documentaire, voire de toute image. Exercice critique, sans doute, qui est pourtant souvent pris au piège du simulacre lorsque, voulant dénoncer la dimension fantasmagorique de l'image, il finit par participer pleinement de son économie fantomale. Nous nous sommes demandés si l'on pouvait sortir de ce cercle vicieux à travers une élaboration conceptuelle et formelle de la notion de témoignage et par conséquent de la dimension éthique du travail de l'art.

La recherche a été conçue dès le départ sous une forme dialogique : une conférence ouverte, suivie de deux jours de séminaire ou de workshop auquel a participé à chaque fois un groupe réduit d'étudiants de l'Enba

de Lyon et de doctorants du CEHTA de l'EHESS de Paris. Cette structure présupposait une participation active qui a effectivement eu lieu en amenant souvent les intervenants à modifier le chemin de leur pensée en cours de route. Les coordinateurs se sont chargés de rappeler aux intervenants et aux participants l'essentiel des séances précédentes afin de ramener les questions fondamentales au centre des discussions.

S'agissant du «réel», nous avons renoncé à trouver la définition théorique la moins insatisfaisante de ce concept, en multipliant plutôt les angles d'attaque et les exemplifications pour rendre plus précises nos questions de départ. Nous avons cependant orienté la recherche sur le surgissement du réel de l'histoire en son lien avec la notion de *dette* telle qu'elle a été élaborée par Paul Ricœur lorsqu'il affirme que la fiction représente l'histoire dans la mesure où elle répond à la dette contractée «à l'égard des morts⁴».

La durée de la recherche a été suffisante pour produire des effets intéressants dans les travaux artistiques des étudiants et dans l'élaboration théorique des doctorants. Par leur structure en trois parties, les chapitres du livre veulent rendre compte de ce travail dans la durée. À quelques exceptions près, nous publions un texte de l'intervenant invité suivi d'un article d'approfondissement d'un doctorant qui reprend et développe les discussions du séminaire. Le travail artistique d'un étudiant des Beaux-Arts est enfin associé à chaque chapitre ; il met en forme et expose des réactions conçues en écho avec le texte de l'intervenant ou avec le workshop selon des critères très variés et des liens parfois inattendus. Le principe sous-entendu par cette dernière partie est qu'il n'y a pas séparation mais dialogue entre les démarches intellectuelles et les démarches artistiques. Principe généralement admis, qu'il s'agissait cependant de mettre concrètement à l'œuvre en nous fondant sur les modalités d'expérimentation prolongées d'échanges de pensées et de formes qui caractérisent l'enseignement dans les Écoles des beaux-arts, constituant, à nos yeux, leur spécificité la plus remarquable.

[1]

Notre première invitation, adressée au philosophe Pietro Montani, était orientée par la question de la relation entre art et technique dans la situation actuelle d'évolution des outils de production et de diffusion de

4. Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 253 et 283, note 1.



l'image, techniques de plus en plus simples à l'usage, mais dont les effets sont de plus en plus difficiles à maîtriser. Dans ce cadre, la créativité (*poïesis*) de l'art est-elle devenue un simple exercice d'entraînement et de reconfiguration des cadres perceptifs qu'organise notre expérience selon des schèmes déjà préétablis par la technologie elle-même ? L'art devrait alors se limiter au rôle de simple traducteur de la technique et renoncer à en faire la critique.

Peut-on se contenter du modèle heideggérien de la *technè*, un paradigme qui ne peut concevoir la créativité en dehors de l'appartenance de l'homme à la nature, alors que souvent les objets de l'art contemporain sont produits par des machines (comme dans le cas du cinéma) ?

Faut-il plutôt faire le deuil de la créativité, désormais diffuse dans toutes sortes d'activités de production et de marketing (de la publicité à la mode) et poursuivre les suggestions de Walter Benjamin qui a mis en crise le concept « d'œuvre » en situant le rapport art/technique en dehors du primat de la *poïesis* et des valeurs artistiques classiques d'unicité et d'originalité ?

La proposition de Montani a été de donner suite aux suggestions de Benjamin et de concevoir une nouvelle alliance entre art et technique dans une zone où la créativité et l'invention poïétique manifestent « une dépendance spécifique par rapport aux aspects ethico-politiques du faire artistique ». Plutôt que sauvegarder l'essence poïétique de la technique suivant le souhait d'Heidegger, l'art d'aujourd'hui devrait « faire apparaître [...] les implications ethico-politiques inscrites de manière inaperçue dans la technique elle-même ou au contraire dissimulées par celle-ci » et pratiquer une « éthique de la forme » capable d'assumer une instance « testimoniale » en mesure de déconstruire les idéologies dominantes et de témoigner des droits des autres.

Cette perspective s'adresse pour Montani en priorité au cinéma, art constitutivement technique. Alors qu'avec l'emploi du numérique dans la fabrication des images, le cinéma perd l'élément testimonial de la trace sensible inscrite dans le dispositif original d'enregistrement, il acquiert d'une part une extraordinaire maniabilité pour filmer le monde, et, d'autre part, la capacité « d'accueillir » une pluralité de techniques et de types d'images. Les nouvelles possibilités du montage peuvent accentuer la dimension spectaculaire et fantastique des films, mais elles ouvrent aussi la voie à de nouvelles formes d'expérimentation. Elles permettent de soustraire la contingence irréductible du réel aux schémas narratifs et figuratifs stéréotypés, mais aussi de produire de nouvelles formes de « hors champ » où le sens du réel est construit dans l'écart entre des régimes d'images hétérogènes.

Au cours de la discussion, Montani nous a introduits à deux considérations importantes à propos de notre « civilisation des images ». Il a souligné comment la diffusion prolifique des images s'accompagne d'un processus allant vers l'uniformité et conduit à un remarquable appauvrissement de l'*aisthêsis*, le domaine du sensible. La perte de la dimension de la contingence, de la rencontre avec l'imprévu, de l'exposition au risque, de l'expérience de « l'ici et maintenant » joue un rôle central dans cette réduction considérable. Un projet de « vie humaine assurée » s'est progressivement imposé, il est de plus en plus régi par les stratégies biopolitiques de « l'assurance », terme par lequel il faut entendre toutes les actions de réduction de la part du contingent et les stratégies de prévision des risques, y compris la soi-disant « guerre préventive⁵ ».

Montani a mis ses contributions théoriques à l'épreuve à travers une analyse rapprochée de *5 Obstructions* (2003) de Lars von Trier et Jørgen Leth, un film exemplaire puisque, selon un schéma argumentatif tiré de Kierkegaard, l'homme éthique affronte l'homme esthétique en une série d'épreuves d'exposition à la contingence et à l'altérité, qui se soldent par un échec.

Aurelia Elis rappelle dans son texte que, lors des discussions du séminaire, la valorisation du témoignage a été entendue par la plupart des participants, alors que la « politisation de l'esthétique » semblait présenter les risques bien connus de réduction de l'art au discours politique. La prise en compte d'un champ plus vaste de stratégies artistiques est apparue comme nécessaire, y compris la « stratégie du témoignage qui échoue », comme dans le film de Lars von Trier.

Dans sa contribution, Benjamin Seror élabore d'ailleurs une stratégie artistique que l'échec du témoignage inscrit dans toutes les formes mises à l'œuvre dans son projet. « L'échec » n'est pas le résultat de la narration, il est plutôt compris comme une structure déceptive propre aux éléments grammaticaux du langage employé. Dans la proposition d'une chorégraphie pour danseurs et affiches, on voit défiler des images maladroitement esquissées. Le résultat est pour le moins surprenant. Tout semble assez mal dessiné, les affiches révèlent une mise en page bizarre. Le texte des affiches, entre le mot d'ordre et le commentaire, est censé nous parler d'un « soulèvement manqué à l'époque du bloc soviétique », et même s'il donne l'impression de situer une narration, il ne fournit aucun élément concret pour situer l'histoire du lieu, du moment ou de la vie des deux personnages qui esquissent des pas de danse.

5. Pietro Montani a davantage développé cet aspect dans *Bioestetica*, Rome, Carocci, 2007.

À propos de ces pas esquissés, Benjamin Seror nous indique, en ouverture de sa contribution, que « la danse sert de lien entre cet espace de récit et le public de cette chorégraphie. Ici s'articule un espace de pensée de l'histoire et son usage quotidien ». La chorégraphie reste difficile à cerner. S'agit-il d'une déclaration d'amour ? Peut-être, mais le seul mouvement significatif des corps est leur retournement. Dos au public, ils semblent lire la première affiche, mais dès la deuxième planche leurs gestes suivent une histoire différente de celle se déroulant sur les affiches. Leur vie personnelle prend-elle le dessus ? Restent les haut-parleurs immobiles qui se suivent de planche en planche. Ils sont peut-être censés produire la musique de cette danse. Une musique sans importance, vu que rien ne nous donne d'informations sur le son ? Les haut-parleurs pourraient diffuser un tout autre son : un mot d'ordre, un discours à caractère idéologique, le bruitage des journaux télévisés ?

Le spectateur est en proie au doute face à ces dessins et ces textes qui mettent en crise tout sens de lecture. Un événement historique - le soulèvement de Hongrie de 1989 - est l'un des référents possibles, mais la marge d'identification est très mince et le rapport reliant le fait historique à l'image est tellement indéterminé qu'il situe le spectateur dans une situation de responsabilité interprétative difficile à assumer. Aucune aide ne lui est donnée par les éléments de cette chorégraphie, non seulement à cause de ceux qui restent peu déterminés - du trait du dessin à la narration de l'histoire - mais aussi, et nous touchons ici à un point essentiel de la contribution de Benjamin Seror, parce qu'aucun signe de nature idéologique ne nous donne d'informations sur le document et sur son auteur. Les différents éléments employés s'adressent au lecteur sans qu'aucune hiérarchie ne soit décelable. L'instabilité d'un ordre de lecture, malgré la volonté affichée en ouverture de témoigner d'un soulèvement populaire manqué, oblige le lecteur à prendre en compte l'échec comme élément central de la pièce. L'échec devient ici un contenu, mais aussi le mécanisme qui oblige le lecteur à assumer lui-même la responsabilité de définir une hiérarchie dans sa propre perception des éléments narratifs. Sans interprétation, sans définition d'une échelle de valeurs, la pièce reste muette comme les haut-parleurs car elle ne crée pas la condition d'un point de vue implicite.

La question de la responsabilité du spectateur s'est révélée un des points sensibles de ce premier séminaire, elle nous a ouvert un angle d'approche important sur « l'éthique de la forme », notion qu'il nous a semblé nécessaire de distinguer de celle de la morale, laquelle ne peut prétendre assumer un rôle



régulateur des instances esthétiques sans qu'on assiste à un appauvrissement essentiel du travail de l'art.

Le paradigme proposé par Montani introduit un équilibre nouveau entre esthétique et éthique et nous a permis d'ouvrir la recherche sur trois directions parallèles :

1. Y a-t-il eu des « réponses » spécifiques des artistes à la question du témoignage ?
2. Quelles opérations de mise en forme sont susceptibles de produire des schèmes nouveaux à travers lesquels le réel est présenté ?
3. Que faut-il entendre par « forme documentaire » aujourd'hui ? La valeur documentaire se fonde-t-elle sur l'objet présenté ou sur les modalités de sa présentation ?

[2]

André Gunthert, historien de la photographie et spécialiste de ses pratiques et usages contemporains, a développé une réflexion sur les stratégies de véridiction dans le film documentaire et dans le film anthropologique. Ses arguments ont été volontairement posés « en dehors » du domaine de l'art, ils ont été construits autour de l'image amateur et de l'image documentaire. Ce déplacement a été très utile car une partie considérable de la production artistique actuelle joue sur les bords du document. D'où la nécessité d'entamer la réflexion par le centre de ce territoire et les politiques de l'image qui s'y

déploient. Gunthert a d'abord analysé les stratégies énonciatives de Michael Moore: sa façon de se montrer à l'œuvre dans ses propres films en s'adressant directement au spectateur pour garantir personnellement la vérité des images qu'il montre. La discussion a mis en relief l'importance de l'imperfection des séquences de Moore. Prises sur le vif, elles gardent une dimension de contingence étrangère à la plupart des films documentaires. Par ailleurs, l'auteur interpelle souvent des personnalités politiques qui esquivent leurs responsabilités. Il présente ainsi la profonde crise de la «représentation» politique, invitant le spectateur à réagir à son exemple: à travers des actes dont il assume la responsabilité et les risques. À cette façon de restituer aux images documentaires leur effet de vérité, Gunthert a opposé la démarche déconstructive de l'anthropologue Stéphane Breton. Ce dernier aussi se met en scène dans ses documentaires, mais pour faire surgir des questions d'éthique qui concernent à la fois le métier d'anthropologue et celui de réalisateur. À la différence de la plupart de ses collègues, Breton montre la difficulté d'établir une relation avec l'autre qui ne soit pas d'abord, et peut-être pas uniquement, fondée sur l'argent que les anthropologues donnent aux hommes qui acceptent de se laisser étudier. Dans *Eux et moi* (2001), on ne voit que la difficulté, presque insurmontable, d'éviter les stéréotypes exotiques, et on assiste à toute une série de ratages. Paradoxalement, le résultat est assez crédible et donne à penser sur l'innocence présumée du documentaire ethnologique et, par extension, de «l'art documentaire» d'aujourd'hui. Le séminaire s'est d'ailleurs beaucoup interrogé sur les modalités de l'extension des formes de la «garantie documentaire» aux différents domaines des pratiques artistiques actuelles. Le thème de la garantie se relie par ailleurs à la notion de risque: dans quelle mesure l'assomption d'un risque (physique, juridique, politique) peut-elle garantir la vérité d'une œuvre?

L'article d'André Gunthert, qui complète sa contribution à notre entreprise, revient sur les raisons de la perte de crédibilité de l'image. Gunthert met en doute le fondement scientifique d'un tel soupçon dans la théorie de la perte de l'enregistrement *direct* d'une réalité sensible. Ce qui continue de fait à garantir la «vérité» des images numériques n'est pas leur ontogenèse chimio-physique mais l'application rigoureuse d'un protocole d'enregistrement. Gunthert critique les implications modernistes des théories qui ramènent la photographie à une «essence spécifique», déterminée par la nature du médium, et nous invite à maintenir au centre de l'attention les pratiques amateurs, tout comme celles des professionnels et des artistes. Revenant

sur un aspect central de la «construction du réel», il souligne que l'«on ne saurait décrire un appareil photographique comme un médiateur transparent du réel: il doit plutôt être compris comme une machine à sélectionner des interprétations, selon un ensemble de paramètres aux interactions complexes, qui requièrent des choix précis.»

Les six images que Francis Morandini propose à la suite du séminaire d'André Gunthert sont des natures mortes photographiées à la chambre optique dans l'appartement des faubourgs lyonnais où il a grandi. Photographe attentif à la densité de la surface, Morandini accorde une grande importance à la rencontre physique avec l'image et à sa nature matérielle. Cette première impression de densité ne parvient pourtant pas à occulter l'intérêt documentaire de ses sujets. Morandini décrit avec attention l'évolution de la vie entre les murs de son appartement et dans la cité, les portraits de sa famille, d'enfants et de jeunes de son voisinage, ainsi que les lieux de leurs pérégrinations communes. Les six images qu'il a choisies pour ce livre nous montrent les objets d'un appartement exempt de toute présence humaine. Ces clichés ne sont pas pris en vitesse, on ne perçoit pas le photographe dans son passage furtif. Les images sont posées, les différents plans de l'image étudiés, les traces de la vie quotidienne semblent s'accumuler. Morandini opère comme un reporter, mais affranchi de toute nécessité urgente. Comme un reporter, il observe le lieu sur lequel il intervient, mais il prend le temps de cadrer son image pour mettre en place les objets de son cliché à la surface de l'image. Il organise notre regard sans se priver de faire appel à l'histoire de la peinture.

Morandini a commencé il y a six ans à prendre des clichés dans son appartement et ses environs proches. Il était attentif à l'absence d'action, à l'oubli de soi qui organise la vie de ce lieu parental, comme si le temps d'avant l'arrivée dans un nouveau pays plongeait dans le souvenir tendu et actif d'une vie dangereuse et pleine. Il capte l'environnement où se déroule la vie d'après, le lieu du repos, où la raison d'agir est vacante.

Le photographe se contente de nous indiquer les objets de la nature morte (6 - *Agrandisseur et fauteuil*). Il ne nous révèle rien de ses antécédents et de leurs incidences sur son regard et sur ses sujets, il opère de l'intérieur, comme un reporter. Il ne travaille pas comme quelqu'un qui documente, qui met en place un système de diffusion de ses clichés. La surface photosensible est le seul lieu de médiation. Ces images sont pensées pour un spectateur qui vient leur rendre visite. Comme des peintures, elles sont des boîtes à fonds multiples, elles sont patientes, elles donnent du temps au spectateur.

La subjectivité de Morandini, son vécu servent à organiser la multiplicité des traces et des objets. Il ne s'agit pas d'un cliché qui documente l'état de cet appartement, il s'agit d'une image qui organise les documents apparaissant à la surface du papier photographique.

Morandini ne dénonce rien, il ne se place pas, sa condition est subjective. La garantie d'authenticité de ces images est dans l'organisation lente de la captation, le spectateur se trouvant devant une surface où l'organisation de l'image lui demande un travail d'interprétation spatiale qui devient en même temps un processus d'interprétation mnémonique, un travail sociopolitique sur les objets et leur environnement.

[3]

Avec Montani, nous avons traité des implications théoriques des usages du numérique dans le cinéma et, avec Gunthert, des transformations du rapport au spectateur dans la nouvelle configuration de la circulation de l'image médiatique. Ces deux approches nous ont confrontés à des formes qui par leur processus de fabrication impliquent une médiation de la réalité. L'enregistrement du réel, par l'empreinte lumineuse des techniques cinématographiques et sa recomposition, par les algorithmes des techniques numériques, œuvre dans le champ de la représentation. L'image projetée ouvre un espace particulier, qui est provisoire dans la durée de sa narration et exceptionnel dans sa composition, grâce au travail de « montage » des différentes empreintes du réel et de leur recomposition. Mais comment fonctionne le paradigme proposé par Montani, si l'invention poétique retrouve son terrain d'origine, là où, depuis la Renaissance, l'invention technique (le geste de l'artiste) et la représentation sont restées intimement liées ? Il est évident que nous sommes devant un problème qui déplace la question technique, car nous avons affaire à un objet, à une « œuvre » d'art, qui se propose au spectateur comme un objet spécifique, comme une forme inédite. La technique n'est pas seulement la médiation du réel, mais aussi sa manifestation même. Le recours de Montani à la notion de *forme éthique* - capable d'assumer une instance « testimoniale » - se posera-t-il autrement si nous nous tournons vers une poétique où le « faire », la création sont avant tout un processus d'invention ?

En d'autres termes, comment la question éthique du témoignage est-elle prise en charge par cet autre versant de l'art, si important dans la modernité, qui s'exprime à travers l'invention de formes ne fonctionnant pas sur le mode de l'enregistrement technique du visible, aussi complexe soit-il ? La distinction entre

l'approche heideggerienne de la technique - qui repose sur l'appartenance de l'homme à la nature - et la nouvelle alliance entre art et technique, revendiquée par Walter Benjamin et Montani, sera-t-elle encore valable ?

C'est pour tenter de répondre à ces questions que nous avons provoqué un changement de direction radical dans notre recherche en invitant Thomas Schütte. Cet artiste revendique en effet une forme d'élaboration sensible et conceptuelle qui se passe de médiation. En d'autres termes, il invente des dispositifs techniques qui font l'économie de la médiation par l'image, en provoquant une relation directe aux formes et aux matériaux de ses sculptures. Thomas Schütte a travaillé autour de la figure humaine depuis le début des années quatre-vingt, multipliant les angles d'attaque. Si, dans la série des maquettes, la figure n'était que suggérée ou indiquée par des silhouettes, elle est passée très tôt au premier plan. Avec Balkenhol, Schütte a été parmi les plus radicaux dans la récupération de ce terrain abandonné par l'art moderne depuis l'après-guerre. Si l'on posait le problème dans les termes désuets d'art figuratif ou d'art abstrait, on finirait par parler d'un « retour » de la figure. Mais si l'on pose la question de la figure humaine et de son expression physiologique - terrain spécifique de l'œuvre de Schütte - sur l'horizon de l'histoire du xx^e siècle, sa disparition devient symptomatique du bouleversement historique qu'a représenté la démesure des meurtres accomplis. En forçant à peine le trait, on pourrait dire que pour tout art engagé de l'après-guerre, la représentation du corps, dans le sens de la remise en forme de la figure humaine et de son expression physiologique, était tabou. Dans cette perspective, la réinvention de la figure pendant les années quatre-vingt, loin de représenter un retour à l'ordre, peut être vue comme la remise en tension d'un certain nombre de schémas de l'art moderne qui, à la lumière des tragédies de l'histoire récente, commencent à fonctionner d'une tout autre manière.

Le surgissement du réel de l'histoire est ici clairement inscrit dans la notion de *dette* telle que l'a élaborée Paul Ricoeur. Sommes-nous dans un espace qui représente l'histoire, dans la mesure où elle répond à la dette contractée « à l'égard des morts » ? Il nous semble que l'on peut répondre affirmativement, même si l'on ne se trouve pas confronté à la réactivation de l'histoire par un dispositif narratif. Le travail de Schütte nous a conduit à reconsidérer profondément le sens du mot « réel » dès lors que son élaboration se situe en amont de toute dénomination langagière des objets à construire et en dehors de la possibilité de les reproduire en images.

« À quoi ressemble la mort ? » a été la question posée aux participants au workshop, auxquels on avait fourni des pains d'argile. Le travail à thème proposé par Thomas Schütte à une vingtaine d'élèves des Beaux-Arts réunis dans un atelier de sculpture peut sembler des plus classiques, mais cette demande était accompagnée de deux contraintes : les élèves ne devaient pas travailler à partir d'une allégorie, et toute forme présentée ne devait nécessiter aucun mot pour être comprise.

Chacun de nous s'est fait une idée de la mort, mais sa représentation devient un problème délicat en dehors d'une traduction symbolique plus ou moins acquise. Thomas Schütte interroge en effet la limite de la figurabilité de la mort en la privant de tout support de traduction. La forme est abandonnée à elle-même ou, plus précisément, l'exécutant est laissé seul avec sa propre appréhension de la mort. Les contraintes imposées par Thomas Schütte vident le thème de la mort de toute monumentalité. Tout fonction rituelle de la forme est en effet rendue impossible par l'absence même de la traduction, par l'impossibilité de déplacer une forme singulière dans la sphère de l'espace collectif.

Le workshop était organisé en moments de travail et de discussion entre Thomas Schütte et chaque élève, autour de sa proposition. Les réponses parfois stéréotypées des objets présentés par certains des participants et les demi-échecs d'autres d'entre eux ont été l'objet d'échanges de commentaires et de longs silences - un dialogue profondément induit par la matérialité des objets modelés et la forme de chaque proposition. La sphère politique et la condition historique actuelle ont été souvent évoquées par les élèves. Thomas Schütte les a toujours ramenés à la forme concrète, leur parlant plutôt de la main, de son action et des automatismes propres au travail de la sculpture que des grands thèmes philosophiques. Les stéréotypes, comme les échecs, ont été analysés par Thomas Schütte comme des manques : l'incapacité d'être à l'écoute de ce que l'on connaît, malgré nous, de la mort ou encore la volonté d'être trop indépendant et original.

Thomas Schütte a abordé la question technique comme une qualité inhérente à la nature humaine. L'invention et la technique se rencontrent selon lui en une seule qualité humaine ; le travail de la main produit une représentation en même temps qu'elle donne forme à la matière. La singularité des objets et la forme inédite ont été au centre de la discussion qui portait sur l'autonomie de l'artiste, sur sa capacité à être « vrai », donc mesuré dans sa façon d'élaborer une forme juste. La question éthique, c'est-à-dire la

justesse de la forme sur l'horizon de l'histoire, a été pourtant évitée tout au long du workshop comme si l'on voulait la taire volontairement. Le thème de l'exercice imposé était très présent, transformant le silence en une présence assourdissante. Cet étonnant silence ne peut pas s'expliquer par une méfiance *a priori*, comme si l'on pouvait se fier uniquement à notre expérience. Il n'y a pas eu d'enfermement, le silence a fonctionné moins comme un mur que comme un vortex qui, par une énergie implicite et irrésistible, attire toute forme vers son centre. Le magnétisme de la chose non dite fonctionne comme une force qui décompose la forme plastique, il rompt le lien individuel qui la lie à son auteur pour la mettre au centre d'un regard collectif. Il s'agit d'une mise à l'épreuve de sa justesse éthique qui ne semble pas indiquer le chemin menant au discours politique. Rien n'est dénoncé mais les liens qui tiennent la forme au centre de l'espace politique semblent pourtant étonnamment forts.

Nous avons été amenés aux antipodes de la forme monumentale qui investit toute la matérialité de la sculpture dans une forme de rentabilité symbolique. Pour remplacer la fuite de l'histoire et la vie disparue, le monument remplit de matière et de forme un symbole déjà actif dans le rituel collectif. Même quand une œuvre dénonce un rituel ou un comportement politique implicite, elle participe de cette économie du symbolique. Réalisé de façon complètement abstraite, figurative ou dans sa matérialité massive, le monument travaille l'histoire collective par le fantôme. Le monument est l'indication donnée au spectateur d'un chemin à parcourir entre sa propre histoire et l'histoire passée, entre la présence de la matière sculptée et son absence dans l'évolution du corps social, entre le silence mélancolique de l'objet abandonné et le fracas du passage de l'histoire, entre sa propre ignorance et la présence manifeste d'un fait dénoncé. Le monument indique une distance, un parcours signalé qui participe de l'économie fantomale de l'image.

À la différence de Montani, pour qui le souci éthique s'inscrit dans les technologies modernes elles-mêmes, et de Gunther, pour qui la garantie de vérité s'obtient par l'engagement de l'auteur, pour Schütte, l'intégration de la question politique à l'art repose sur l'impossibilité pour la forme éthique de fonctionner en tant que symbole. Le silence qui a été mis en pratique dans ce workshop fait surgir le réel autrement. La sphère individuelle dans laquelle l'artiste compose un objet concret, une forme nouvelle qui vient s'ajouter à la matière existante passe sous silence son lien avec la sphère où la mémoire collective se recompose. Comme les versants d'une même vallée, ces deux mondes se font face sans organiser l'économie de leurs échanges.



Il y a une existence évidente, sous-entendue, de ces deux mondes, mais pas de symbole à même de créer un pont. Le surgissement d'une expérience du réel semble se faire à travers le corps du spectateur qui évolue entre ces deux mondes, tel un court-circuit de sa propre subjectivité.

Le workshop de Thomas Schütte ouvre sur plusieurs interrogations. D'où vient l'évidence de la question éthique, de quoi se nourrit-elle ? Le rituel collectif de l'information spectaculaire produite par les médias ouvre une immense fenêtre sur le monde politique. La soumission des corps à ce dessein joue un rôle central dans l'évidence de la question politique et dans la nécessité d'un choix éthique. L'histoire du xx^e siècle et le trauma qu'il a produit dans notre relation au monde jouent sûrement un rôle important dans ce constat. Plutôt que d'analyser et de décomposer, la proposition de Thomas Schütte est de laisser la question intègre, de la laisser décanter. De se servir d'une autre évidence, la production poétique de l'homme, pour réorganiser la perception en partant de l'individu. Mais comment fonctionne l'inventivité de l'homme quand elle s'organise à partir d'une connaissance individuelle et qu'elle ne peut plus s'appuyer sur l'exemplarité du symbole ? Si l'élaboration de notre histoire ne peut être que subjective, elle devient épuisante, fruit d'un travail de recherche individuel qui, contrairement à une élaboration symbolique, ne se base pas sur une transmission exemplaire, mais obscure du passé.

L'absence du symbole, le refus de donner au spectateur une piste pour une interprétation politique de l'œuvre semblent se baser sur une confiance tenace dans la capacité de l'homme à inventer de nouveaux schémas d'interprétation. On est ici au cœur de la question soulevée par Friedrich Schiller au lendemain de la Révolution. Le libre-arbitre ne peut être que le fruit d'un travail qui produit un regard éthique sur le monde, un travail producteur de schémas inédits et singuliers.

Dans son texte, Ana Janevski montre que cet exercice se comprend dans le contexte de la démarche « anti-monumentale » de l'artiste et de sa recherche sur la figure humaine. Schütte est à sa façon un artiste politique, sa contribution à notre recherche a permis de réintroduire la question du schématisme et celle de la « forme inédite » dans notre discussion jusqu'alors centrée sur l'image de reproduction. En proposant au spectateur une expérience directe des objets, il se joue de la dimension fantomale de l'image technique. La poche de résistance à la créativité asservie à l'économie de l'industrie culturelle et du marketing ne se trouverait donc pas uniquement dans les (rares) usages politiques de l'image

technique, mais aussi là où la créativité s'exerce pleinement selon des formes du présent et du passé, sans cesse revisités.

Faisant suite à cette interrogation sur l'expérience de l'histoire à travers la mise en œuvre de la sensibilité poétique, Anne Bourse nous propose une série de dessins au feutre, conçue pendant un séjour d'étude à Beyrouth en 2006. En répondant à notre invitation à participer à ce livre, elle a souligné l'importance du lieu dans la réalisation de ces dessins. Exécutés comme des coloriages d'enfant, suivant l'instinct de la main et l'intuition des images captées au moment de leur surgissement, ces dessins, écrit-elle, sont « fuyants, transients, mais immobilement ». La répétitivité du trait du coloriage et la forme produite par enfermement sur elle-même sont une fuite dans l'immobilité. Ce processus œuvre à partir de l'expérience vécue sur l'horizon d'une condition sociale et politique dont on est séparé. Pour Anne Bourse, nous sommes ici au « royaume des chantiers asymptotiques hors-cadre ou autocannibales ». Nous sommes au pays du cèdre d'aujourd'hui, de l'après-guerre et de l'avant-guerre. Par la répétition d'une même action, ces dessins proposent un schéma qui ne représente pas l'histoire, il met à l'œuvre son effet sur les individus. Ces formes qui s'hypnotisent elles-mêmes ne nous délivrent aucune clef sur le regard politique dont elles sont le produit. Ces dessins ont pourtant intégré la structure d'un certain développement de l'histoire, ils donnent à voir le hiatus qui s'ouvre entre le désir d'un avenir plein et la conscience d'un espace fermé. Ces « gribouillages » ne deviennent politiques que par le regard d'un spectateur attentif qui, dans le travail d'interprétation de ces formes, se trouve à développer des schèmes de compréhension. L'interprétation de l'histoire, la lecture d'une condition humaine se font, pour Anne Bourse, à travers la définition d'un geste idiosyncrasique. Elle n'explique pas, dans son texte introductif, le lien de ce geste à la réalité libanaise, mais crée par les mots un autre niveau de lecture, un autre schéma susceptible d'offrir au spectateur la possibilité de faire une corrélation entre le niveau du sensible et celui d'un regard éthique.

[4]

À travers sa lecture de *5 Obstructions* de Lars von Trier et Jørgen Leth, Montani avait envisagé une nouvelle alliance dialectique entre esthétique et éthique. L'engagement de l'individu est représenté par le producteur Lars von Trier, censeur éthique du réalisateur Jørgen Leth, qui incarne quant à lui l'homme esthétique, tout entier consacré à sa praxis inventive. *5 Obstructions* livre l'engagement éthique comme une évidence, il n'en analyse pas les raisons.

Cet engagement est donné comme une condition naturelle, tout comme la condition de témoin semble un choix inévitable, induit par l'environnement politique et historique. L'intervention de Thomas Schütte a reporté l'activité poétique au premier plan, donnant à voir par l'exercice pratique comment le regard politique peut se construire en même temps que la forme.

L'évidence de l'engagement semble être un point commun à ces deux approches si différentes. Même si Thomas Schütte nous a amené à comprendre qu'engagement et subjectivité sont deux aspects d'un même problème, nous sommes restés dans l'espace intime de l'atelier. Il nous a donc semblé important de poursuivre l'analyse dans le domaine spécifique des beaux-arts, tout en portant notre attention à la relation que l'artiste entretient, à travers son œuvre, avec l'espace d'exposition et ses déterminations politiques et historiques. Nous avons invité Luciano Fabro pour soulever avec lui que ce qui peut sembler une évidence - l'engagement de l'artiste - se compose d'éléments complexes, au croisement d'un regard subjectif, de la perception du politique, de la destination de l'œuvre, de son histoire.

La contribution de Fabro a apporté un point de vue très étroitement lié aux conditions réelles de la création artistique aujourd'hui. Fabro a confronté les participants du séminaire à leur responsabilité générationnelle, non pas directement vis-à-vis du « réel » de l'histoire, mais plutôt vis-à-vis du réel de l'art et de son histoire. La rencontre entre la dimension réflexive (le travail de l'art sur l'art) et une conception particulière de la dimension éthique (la responsabilité de l'artiste envers l'héritage des générations précédentes) a été développée à travers toute une série de questions très directes posées aux futurs artistes : comment réagir à la cession d'autorité des artistes aux commissaires d'exposition ? Comment s'adapter à l'accrochage pleine salle et aux expositions « ambiances » qui sont devenues la règle depuis les années quatre-vingt-dix ? De quelle manière répondre à l'assimilation progressive de la production artistique avec celle de la mode ?

Luciano Fabro appartient à une génération d'artistes qui, depuis les années soixante, a renoncé à l'espace intime de l'atelier. L'œuvre coïncide avec l'engagement individuel de l'artiste, elle en est la manifestation concrète. Dans un texte sur la mouvance de l'Arte povera, publié dans le catalogue de l'exposition *When Attitudes become Form* (1969), Tommaso Trini précisait cette position : « Ainsi cet art revêt nécessairement les caractères d'un art de minorité qui irradie. Il lui incombe naturellement de s'articuler pour étayer son affirmation de "changer la vie". Parce qu'elle n'a pas encore



trouvé le "mouillage" de son authenticité et n'a pas l'intention de le chercher seulement pour soi ». Cette intention est commune à une génération d'artistes de l'après-guerre, mais elle a été mise en œuvre de façon différente. L'œuvre de Luciano Fabro s'est distinguée par un ensemble de formes percutantes correspondant à des attitudes en évolution permanente, en relation étroite avec les données historiques et politiques du moment. Elle a su maintenir une forte tension entre l'héritage de l'art, la condition historique de l'œuvre et le contexte de l'exposition.

En guise d'introduction au workshop, Fabro a illustré deux définitions possibles de l'œuvre d'art. D'une part, l'œuvre en tant qu'objet concret, matériel, pouvant être expertisé par un restaurateur, un objet à conserver selon les critères muséaux, de l'autre, l'œuvre comme événement, un fait à documenter, un acte de foi pouvant être certifié par un notaire qui se porte témoin de son existence en attestant sa réception, sa qualité ou sa nouveauté, en la diffusant, etc. Le workshop a donc été orienté par la tentative de revenir aux questions fondamentales des conditions d'existence de l'œuvre, de sa raison d'être, en essayant de trouver une alternative aux deux définitions possibles données d'entrée de jeu.

Entre la nature matérielle de l'œuvre (la conservation, le stockage, la collection) et sa manifestation attestée par le notaire (le critique, le galeriste, le centre d'art), on peut penser que l'atelier, le lieu intime de la naissance de l'œuvre fonctionne comme une alternative, comme un lieu de résistance. Mais pour Fabro, ce n'est pas dans cet espace que se définit le choix des formes à venir et la façon de les montrer. L'atelier est pour Fabro plutôt le temps

mort du travail, le lieu où l'on ne fait rien. Il a été difficile pour les étudiants de comprendre pourquoi Fabro ne voulait pas marquer une distinction entre les différents lieux où le travail de l'artiste se produit. D'un côté, il y aurait le lieu du travail de la forme (l'atelier comme lieu où l'artiste élabore les impressions du monde, mais aussi l'atelier comme lieu où la technique informe la matière); d'un autre côté, il y aurait le lieu où se fait le travail d'interprétation de la condition politique (celui de la présentation publique où l'éthique motive le travail, le lieu de la mémoire où l'histoire rend justice au travail). Pour Fabro, il n'y a pas deux lieux distincts, tout se concentre sur la personne de l'artiste. Dans le texte qui introduisait son premier livre d'écrits, *Attacapani*, il écrivait :

« Intérieur d'une pièce. Deux portes placées indifféremment. Moi marche en long et en large. Il s'est trouvé dans cette pièce sans savoir pourquoi, sans se rendre compte par où il est entré.

Comme nous avons appelé Moi la personne en question, nous appellerons Le Présent la pièce où il se trouve. La raison pour laquelle Moi est pris par ses pensées est vite expliquée: il ne se sent pas de considérer Le Présent comme un lieu, une habitation naturelle. [...] Il pense même que la raison de l'existence d'une des deux portes est le fait d'y être entré et que l'autre soit la condition nécessaire à sa sortie⁶. »

Par cette forte thématization de la condition de l'artiste dans la cité, toutes les étapes de la création de l'œuvre deviennent pour Fabro une action. Cette action cependant n'est pas, comme celle du stratège, de nature politique, elle ne prend pas en compte l'environnement de la même façon. Elle ne répond pas à une nécessité, mais elle est motivée par elle-même. La condition du présent - telle que Fabro la conçoit - est très différente du statut « contemporain » que l'on attribue habituellement à l'art. Par « contemporain », on entend souvent l'idée avant-gardiste promulguée par les futuristes: l'action comme réaction. Aujourd'hui, l'usage de ce mot souligne l'intervention de l'art dans ou contre le corps social. Pour Fabro, l'action est création dans le sens où elle ne réagit pas mais propose. L'artiste pose des formes, propose, dans une condensation complexe de la réalité, une

6. Extrait du texte « Come una persona » (Comme une personne), dans *Attacapani* (Portemanteaux), Turin, Giulio Einaudi editore, 1978.

construction située dans sa propre histoire et dans l'histoire des formes qui l'ont précédé. Pour l'artiste comme pour le spectateur, l'art est tout entier pris dans la mise en œuvre de la perception. Voir une œuvre d'art, c'est se servir des outils dont on dispose à un moment précis, outils politiques, historiques, artistiques. Pour Fabro une œuvre est donc évolutive car les conditions du regard et de la connaissance changent. Pour faire ou pour regarder des œuvres, on doit être plongé dans son propre présent.

En proposant de poursuivre le workshop par la visite de la Biennale de Lyon, Fabro a voulu amener les participants à se projeter par le regard comme on se jette dans une action, et, par là même, à imaginer la construction d'une œuvre personnelle dans une biennale à venir. Les étudiants se sont trouvés désemparés devant les questions très concrètes de Fabro. Dans sa perspective, la fonction de la biennale comme événement public ne pouvait plus être analysée comme un phénomène social, il n'était pas possible de se contenter d'une analyse sociologique du pouvoir du commissaire, etc.

L'éthique est pour Fabro intimement liée à l'histoire des formes, elle ne se pratique pas à partir d'un lieu différent. L'artiste porte la responsabilité de son action, quand il interprète l'histoire des formes, quand il met en relation les formes imaginées avec l'histoire passée ou actuelle des hommes. La motivation éthique de l'agir artistique est ainsi intrinsèquement liée à l'histoire des attitudes qui ont donné naissance à la forme et à son interprétation potentielle. Dans son texte, Fabro appelle cette condition particulière de l'artiste « la condition du maître » ; la condition d'un homme qui maîtrise son être dans le présent tout en travaillant uniquement dans une perspective d'invention. L'artiste n'est pas engagé dans le sens civique du terme. Pour Fabro, toute action artistique est déjà éthique parce qu'elle se lit dans la justesse du dessin qu'elle produit par sa création.

Dans le catalogue de *Chambres d'amis*, exposition dans des habitations privées organisée à Gand en 1986, Fabro écrivait à propos de son œuvre *C'est la vie* :

« En décidant de travailler dans une maison où il y avait un nouveau-né, je désirais donner une dimension généalogique à l'espace et au sens des objets. Après Tchernobyl, tout ceci semble ridicule. La mutation génétique détruit toute volonté humaniste. [...] Les dieux seuls connaissant la raison derrière la folie. Une fois de plus, je prends les griffonnages de Lawrence Sterne comme diagramme de la vie⁷. »

Le « présent » de la condition artistique décrite par Fabro est impensable en dehors d'une culture humaniste. Le regard subjectif et la confiance dans les capacités du sujet à considérer sa position dans le monde et dans l'histoire lui permettent d'imaginer une relation immédiate entre engagement éthique et travail esthétique. Selon cette perspective, l'engagement éthique ne peut pas être partiel et de nature réactive, on ne peut pas considérer l'histoire comme une chose acquise ou évidente : c'est la condition esthétique d'un regard propositif sur le monde qui permet d'inclure l'histoire dans le travail de l'art. L'œuvre d'art ne témoigne pas, elle est inévitablement dans le présent et donc le fruit d'une condensation qui se fait au moins sur deux plans, celui de l'histoire des formes et celui de l'histoire des hommes, mais inévitablement dans une condition de responsabilité subjective pour l'artiste comme pour le spectateur.

Fabro a fait une analyse extrêmement critique de la condition actuelle de l'exposition et des grands « événements artistiques » récents. La perte d'autonomie de l'artiste dans la gestion de son œuvre a été perçue comme une interprétation défailante de ce qu'est une œuvre. La surévaluation du rôle que joue la figure du diffuseur, ou du notaire, correspond à une vacance de l'artiste qui a fini par croire au discours de « l'après-coup » promulgué par cet activiste réactif de la politique artistique. Ce dernier, par la nature même de son rôle d'observateur, ne peut qu'être en retard sur la réalité. Si la réalité est quelque chose à laquelle on doit réagir, on ne peut qu'être en retard sur la compréhension du réel. Pour Fabro, l'artiste comprend la réalité uniquement par un travail de proposition ; la question éthique est donc liée à la capacité de percevoir et de prévoir. Pour faire cela, l'artiste doit construire son propre regard sur l'histoire en même temps qu'il se forge une idée de son présent. En art, on peut parler d'éthique uniquement quand on est dans le champ créatif de la prospection au seuil du présent.

Philippe Rousseau démontre dans son article que ces questions apparemment déplacées sur le statut de l'exposition ne peuvent pas être évitées par l'art contemporain dans la réflexion sur la « construction du réel ». En effet, le format de l'exposition est susceptible d'annihiler la capacité des œuvres à activer la perception du réel dans une présentation homogénéisée.

7. La découpe de la toile de l'œuvre *C'est la vie* (1986) posée dans la maison du nouveau-né de Gand, tout comme celle de l'œuvre *So ist das Leben, so ist die Geschichte, so ist die Moral* (1995), est reprise des différents dessins qui résument par des lignes le diagramme de la vie du personnage du roman *Vie et opinion de Tristram Schandy* de Laurence Sterne (1713-1768).

De sorte que le travail sur cette dimension est essentiel pour définir les ruptures nécessaires afin d'isoler le domaine de l'art du contexte visuel et culturel plus large où il se situe. En prenant acte de la rupture générationnelle mise en avant par Fabro, Rousseau émet l'hypothèse que l'accueil sans réserve de l'art contemporain dans l'espace public le prive de la possibilité d'utiliser le lieu concret de la visibilité de l'œuvre comme matériau permettant d'instaurer une dialectique de résistance avec les « forces sociales » qui s'y manifestent. Alors qu'une partie des participants à notre recherche émettait l'hypothèse que l'autonomie du champ artistique est un obstacle aux tentatives de saisie du réel, Luciano Fabro a voulu nous rappeler que la rupture et l'isolement sont des éléments constitutifs du travail de l'art, l'essentiel étant d'en mesurer les contours et d'en provoquer les transformations.

L'analyse de Philippe Rousseau sur les conséquences de cette rupture montre le lieu d'exposition sous une nouvelle lumière. La pleine acceptation de l'art dit contemporain comme manifestation et comme rituel identitaire de la société occidentale prive l'œuvre et ses auteurs de l'une des fonctions essentielles qui ont rendu possible l'émergence d'un art humaniste. Le lieu d'exposition, comme espace topographique, mais aussi comme lieu de la manifestation de l'histoire, ne peut plus accomplir sa fonction de cadre qui garantit à l'œuvre son statut d'objet particulier. Si l'utilisation du lieu est pleinement intégrée aux rituels de la société, il ne fonctionne plus comme un contrepoint qui provoque la prise de conscience du spectateur. Ainsi l'écart nécessaire entre, d'une part, la lecture du lieu et de sa fonction par le spectateur, et, d'autre part, le déplacement créé par l'œuvre dans l'usage qu'elle en impose, vient à faire défaut. Ce déplacement, qui s'avère désormais prévu à l'avance et donc soumis à des analyses précédemment formulées, devient du domaine de l'habitude.

Il est intéressant de constater que les propositions des jeunes artistes dans cet ouvrage ne cherchent pas à détourner la fonction du livre et des pages qui leur sont destinées. L'écart nécessaire à la prise de conscience du spectateur semble se situer à l'intérieur du langage même de leurs œuvres. Les différents registres avec lesquels Benjamin Seror évoque le soulèvement hongrois de 1989 ne semblent pas tenir compte de la destination de ce livre. Les écarts entre les mots d'ordre décalés et les affiches, entre les pas de danse et la narration ne détournent pas l'usage habituel de ces codes, qui semblent fonctionner à l'intérieur même de la pièce. Nous ne pouvons pas nous appuyer sur la nature de la présentation pour trouver un accès au sens

et aux motivations d'une telle pièce. Comme les photos de Morandini restent muettes sur les motivations historiques et personnelles de leur réalisation, sur les liens spatiaux et temporels de leur prise de vue, les dessins d'Anne Bourse ne semblent rien dire du pourquoi de leur création. Le spectateur ne trouvera pas de porte indiquant l'écart qui s'ouvre avec la réalité que nous percevons quotidiennement. Le réel devient ici matière du langage, il ne se donne pas comme contrepoint à un usage habituel des formes; la réalité semble directement intégrée aux œuvres comme si elle pouvait se manifester à un autre niveau de notre sensibilité perceptive.

La contribution d'Émilie Parendeau, en réaction au workshop de Luciano Fabro, semble vouloir nous mettre devant ce dilemme. Elle reprend l'une de ses œuvres, une horloge électronique dont les minutes comptent 61 secondes, et, sous la forme d'un théorème conceptuel, nous amène à constater la nécessité de la réalité du lieu d'exposition. La phrase introductive « L'art n'est pas toujours là où on ne s'y attend pas » illustre bien l'impossibilité de montrer l'œuvre dans un lieu devenu habituel, évident pour l'art, une norme actuelle. L'ajout d'une seconde par minute est chose « normale » dans une salle aux murs blancs. Dans un lieu destiné à l'art, nous allons identifier immédiatement comme suspect une horloge qui ne montre qu'elle-même; il s'agit clairement d'un objet d'art. Une seconde en plus ne veut rien dire, sinon l'écart qui fait de cette horloge une œuvre.

Émilie Parendeau démontre d'une façon ironique et autodérisoire comment la découverte de cet écart temporel ne peut marcher que si nous faisons confiance à la norme qui définit le temps pour nous. L'œuvre ne peut exister que si cet écart est une surprise réelle et non le fruit d'un déplacement codé et accepté d'avance.

Le glissement léger de l'ironie dans les travaux d'Émilie Parendeau se joue dans l'espace clos d'un langage minimal. Il tend à faire exploser les habitudes avec lesquelles nous nous approchons des œuvres, soumettant notre capacité perceptive à la normalisation du lieu d'exposition. Cette contribution nous conduit à voir sous une nouvelle lumière les œuvres des jeunes artistes dans cette édition. La relation qu'ils entretiennent avec ce que nous appelons le réel est loin d'être simple. Le piège qui peut facilement fausser ce « réel » réside dans son évidence, et par conséquent dans le risque d'une normalisation. Par des moyens divers, les contributions de ces jeunes artistes permettent de nous faire prendre conscience de ce seuil critique, là où le réel se donne à voir par son déplacement, par la surprise qu'il suscite, même

si l'on finit par prendre le risque d'obliger le spectateur à trouver lui-même le trajet qui le conduit à ce seuil.

[5]

Le workshop d'Allan Sekula a ramené la recherche de façon plus directe sur l'image testimoniale à travers une analyse très poussée de son dernier film, *The Lottery of the Sea* (La Loterie de la mer), qui était alors en cours de montage. Dans ce film, le renvoi au réel s'accomplit à travers des modalités à première vue assez similaires à celles du film documentaire, à ceci près que toute une série d'écarts viennent solliciter une autre forme de réception. À la différence du reportage classique, *The Lottery of the Sea* semble avancer sur plusieurs niveaux qui se recomposent ou s'ouvrent à des thématiques multiples par des nœuds et des glissements. Ce projet de film autour des océans raconte le travail, il parle de l'investissement des



biens, de géopolitique et se réfère à la notion de risque telle que l'a définie Adam Smith dans son *Enquête sur la richesse des nations* (1776).

Dans le prologue et les trois chapitres qui composent le film, on se déplace de la Galice (où de jeunes volontaires venus du monde entier s'activent à éponger les conséquences du naufrage de l'*Erika*) à Panama (où s'amorce une enquête sur l'impact de l'élargissement du canal), du marché d'Athènes et du Pirée à un accident entre un sous-marin américain et un bateau de pêcheurs sur la mer du Japon, de Barcelone (où la ville réinvestit son port par de nouveaux projets) aux luttes des dockers américains.

Allan Sekula a organisé le séminaire à partir d'une lecture minutieuse du montage du film et de sa structure narrative complexe. Comme un journal, la voix off se charge de nous expliquer certains enjeux politiques, mais elle tisse aussi le lien avec l'histoire et la philosophie. Les images, tournées parfois comme un journal intime, parfois comme une enquête ou comme des interviews, s'arrêtent sur une multitude de détails qui pourraient sembler superflus à première vue : les étals des marchands de viande à Athènes, ceux du marché aux poissons japonais, les gants des dockers, ceux souillés des volontaires en Galice, qui, couverts de combinaisons blanches, cherchent à se protéger tant bien que mal contre le poison du pétrole lourd, le gant blanc et immaculé d'une jeune femme de chambre qui, derrière la grille d'une fenêtre d'un grand hôtel new-yorkais, suit la manifestation dans la rue contre la guerre en Irak, les touristes qui embarquent pour un bref tour sur le canal de Panama, les étudiants d'une école de pêche japonaise sur un bateau à voile.

À cette foule d'images tournées en trois ans de voyages autour du globe, viennent s'ajouter des images d'archives et de cinéma. Les dialogues fictifs de l'union syndicale des dockers, une star américaine qui invite les hommes du Pirée à se jeter à la mer avec elle, le mont Fuji vu par un périscope.

Sekula élabore une théorie et une pratique du «point de vue sur la globalisation» en introduisant un commentaire verbal décalé aux effets analytiques, une sorte de redécoupage des images par la voix. L'utilisation des séquences d'archive ou de cinéma de fiction semble aussi fonctionner comme un révélateur décalé. Ces séquences semblent déshabiller les images tournées en donnant à voir ce que les plus anciennes portent en elles d'évidences idéologiques, de combats oubliés ou de sentimentalismes désuets.

Des séquences longues parviennent à faire apparaître les transferts d'énergies et les moments d'inertie nécessaires à la conservation et au développement de la puissance économique globalisée de notre temps.

Les hommes qui travaillent dans les grands bateaux sont à la fois très réels et singulièrement symboliques puisque leur condition précaire, imposée par ces villes flottantes, signifie les transferts des biens, des richesses et des valeurs symboliques auxquelles chaque travailleur contribue sans être conscient du mouvement démesuré dans lequel il est pris. Le séminaire de Sekula a été tissé d'analyses sur l'état du monde dans l'économie néolibérale. Le film pourrait être aussi décrit comme la quête de l'image juste des travailleurs d'aujourd'hui pris dans la machine de production globale qui inclut la mer dans ses rouages.

Ce documentaire d'un nouveau genre remet en question les autres genres, il a un effet sur le documentaire traditionnel, mais il agit aussi sur le champ de l'art dans la mesure où il pose la question esthétique de la bonne forme sous le contrôle d'une éthique de la forme juste.

Allan Sekula a montré comment les différents éléments qui composent la narration s'articulent dans un dispositif de montage qui tend à faire apparaître la distance et la variété des objets et des situations filmés. Le montage finit par mettre au premier plan des hommes et des femmes pris dans un mouvement qui les dépasse. La problématique politique ne résulte pas d'une démonstration ou d'une explication *a priori*. Le montage construit des écarts, une forme dialectique tendue est maintenue sur les trois heures du film, qui montre la question politique comme un phénomène complexe, une chose imprenable, une disproportion face à la vie singulière des individus.

Sekula a longtemps travaillé avec la photographie. Dans ses séries précédentes, le travail, le risque, les échanges économiques ont toujours déterminé une approche documentaire qui engage le spectateur à prendre position. La forme du film semble pourtant nécessaire à cette nouvelle façon de poser la question politique qui prend la mer comme sujet principal. L'accumulation d'images multiples, la superposition de temporalités disparates permettent effectivement de dessiner ce sujet mouvant par ses bords, par la lisière où il vient toucher la vie des hommes et déterminer leur environnement. Vu depuis la terre, les hommes semblent conscients du danger mais aussi prêts à prendre des risques. Ils s'exposent à ce danger volontairement, mais aussi parce qu'ils sont tenus par une condition sociale qu'ils vivent comme une fatalité. Cette conscience sourde, cette loterie avec sa propre vie engage le combat contre une nature adverse, contre des forces démesurées. Sensation étroitement liée à la notion romantique du sublime en comparaison de laquelle Allan Sekula a introduit le «risque» d'après

Adam Smith. Le jeu de hasard de la mer est un terrain global qui montre de multiples facettes de l'homme devant ce risque innommable. La grande et vaste étendue, avec sa puissante capacité à évoquer la nature hasardeuse du danger, devient ici le portrait des hommes qui s'élancent vers l'inconnu en participant par leurs multiples occupations à ce sentiment de sublime qui les fait agir.

C'est autour de l'immensité insondable des océans que le film se construit comme une suite de schémas multiples et contradictoires qui par coupe et montage donnent à voir ce creux. L'isolement ou l'autonomisation du film en tant qu'objet artistique s'accomplit ainsi par accumulation progressive d'écarts significatifs depuis l'intérieur de l'œuvre plutôt que par une description documentaire du monde de la mer. Et c'est depuis cet espace «intérieur» du travail esthétique que l'accumulation des matériaux filmiques dessine un discours politique.

Une des journées du séminaire d'Allan Sekula a été dédiée aux travaux pratiques. Après une esquisse d'analyse historique de la ville de Lyon⁸, nous avons parcouru la ville à pied en essayant de comprendre l'architecture et la structure urbaine. Une journée de repérage dédiée à comprendre l'histoire du travail et les effets de la distribution des biens et des propriétés sur l'évolution de la ville. Le choix du parcours, entre les pentes de la Croix-Rousse, lieu du travail nomade des Canuts, et la colline de Fourrière, lieu de la gestion des grandes propriétés de l'Église depuis l'Antiquité, a mis en avant la tension entre des formes antagonistes dans l'organisation urbaine.

Dans son article, Morad Montazami résume les trois jours du workshop avec Allan Sekula et commente les réactions des participants, d'emblée intéressés par des questions techniques et par leurs implications théoriques: le rapport de l'image aux commentaires de l'artiste, les principes de montage, la position de la caméra, tissant des liens significatifs avec d'autres travaux de l'artiste.

À la suite des pages d'Allan Sekula, Alina Abramov présente deux de ses travaux vidéo précédés d'une note biographique. Il s'agit dans les deux cas de films en boucle, où l'apparente simplicité de l'image filmée en *travelling* semble se résoudre dans sa reconduction narrative.

Checkpoint Guilo, filmé à Jérusalem en juillet 2006, montre le parcours en temps réel séparant la sortie de la ville de Jérusalem du *checkpoint* situé à quelques kilomètres au bout d'une route protégée, qui, par des ponts et des

8. Henri-Alexis Baatsch avait été invité à nous faire visiter la ville de Lyon et nous en relater l'histoire.

tunnels, traverse les *territoires*. Filmé à travers le pare-brise d'une voiture, le parcours aller-retour dure environ un quart d'heure, mais l'entrée dans le long tunnel se fait de nuit alors qu'il fait jour à la sortie, de l'autre côté. Aucune autre narration n'intervient dans le film, à l'exclusion du bruitage capté par la caméra en même temps que les images. Située quelque part au milieu du tunnel, la seule coupe dans le montage du film, le point de jonction de la boucle, reste invisible bien que centrale dans le dispositif de la narration.

L'apparente simplicité des boucles construites par Alina Abramov a été soulignée par Morad Montazami dans son analyse du deuxième film, *De deux côtés*⁹ (2005), qui « présente une *forme* particulière. [...] Les différents éléments audiovisuels font d'abord l'effet d'une double logique: *split screen* avec la baie de Vancouver depuis un bateau où deux caméras filment simultanément les deux rives et *split voice* avec deux sœurs qui racontent alternativement le même souvenir d'enfance. Mais déjà un premier décrochage fait entorse à l'apparente logique ou simplicité, puisque les deux caméras filment simultanément alors que les deux sœurs s'expriment alternativement. Ne serait-ce qu'avec ce premier hiatus, les choses se complexifient, mais les articulations entre texte et image n'empêchent pas le film de se présenter *dans sa forme*, c'est-à-dire de dévoiler, en plus de son contenu ou de son objet, les conditions même de visibilité ou de lisibilité avec lesquelles le spectateur "travaille". C'est en ce sens qu'on peut parler de *dispositif*. [...] Dans le film, deux sœurs racontent séparément une expérience commune, leur voyage et leur arrivée dans une réserve d'Indiens. La ville de Vancouver que nous montre le double *travelling* n'est ni le lieu du souvenir d'enfance, ni le lieu de la narration même. [...] C'est comme si le "manque" du souvenir passé [...] était comblé par une image ou un paysage du *présent*. Vancouver devient une espèce de géographie de la parole. On pourrait dire que la scène du souvenir est une scène potentiellement vide et que l'on comble ou que l'on occupe de différentes manières. »

Les dispositifs de montage mis en place par Alina Abramov œuvrent à couper l'image de la narration. Par cet espace qui s'ouvre, le spectateur se doit de combler la discontinuité narrative en superposant au montage filmique un montage narratif à produire pendant la vision du film.

9. Alina Abramov a été invitée par l'École des hautes études en sciences sociales à séjourner, pour une durée de six mois, à la Cité des arts de Paris. Dans le cadre de ce séjour, Morad Montazami a présenté son travail au CEHTA le 24 novembre 2007. Nous reproduisons ici un bref extrait de son texte en le remerciant de nous l'avoir confié.

L'analyse des différentes stratégies du montage, développée par Allan Sekula, nous a permis de donner une autre lecture de l'action poétique dans la pratique du témoignage. Par une action complexe de multiplication, de confrontation ou de soustraction, l'image captée - mais aussi la voix, le texte, ou l'image récupérée - participent à la construction de cette image juste que le spectateur doit établir. L'idée d'une forme juste, développée au début de notre recherche par Pietro Montani, trouve dans cette proposition une formulation liant l'approche artistique et la perspective politique en un heureux équilibre.

[6]

De retour dans le champ spécifique de l'image d'enregistrement et de son montage, nous nous sommes confrontés à des images conçues pour témoigner de la réalité du monde. Dans le tournage d'un film documentaire, le choix de la captation, du cadrage, du contexte relève toujours d'une intention préméditée. Il s'agit en ce sens d'images intentionnelles et motivées. Mais qu'en est-il de tout cet autre versant de la production d'images qui avait été introduit par l'analyse de Gunther, l'image privée, fortuite, produite dans une toute autre intention ? Les images de nos vacances, les portraits des ancêtres, les photos d'identité et toute cette énorme production de documents conservés depuis l'invention de l'image photographique.

L'accumulation de ce type de documents produit une étrange réduction de la visibilité. L'image captée dans la sphère privée nécessite une connaissance concrète du contexte de la prise de vue pour être visible. Sortie de ce contexte de proximité, elle produit un effet d'étrangeté souvent inquiétant. Toute la production de documents visuels visant à confronter, rappeler, décrire des objets représentés est destinée à être gardée, stockée, ordonnée. Quand ils sont conservés dans les albums de famille, les archives ou tout autre forme de stockage de données, ces documents semblent se perdre dans un tout qui les prive de leur visibilité propre.

En développant la question des usages artistiques de l'archive, aussi bien dans leur différence par rapport aux pratiques des historiens que dans leur façon spécifique de questionner le sens de l'histoire, le séminaire d'Ernst van Alphen a réouvert notre discussion sur un autre aspect de la valeur testimoniale de l'art contemporain. L'archive comme pratique de classement et d'inventaire révèle dans les pièces de Christian Boltanski sa puissance mortifère. Van Alphen étudie l'application par les Nazis de la méthode



archivistique à l'organisation des camps d'extermination pour éclairer la parodie sérieuse de l'archive chez Boltanski. L'occultation, la dispersion dans l'accumulation deviennent de véritables stratégies de l'image qui garde en surface un caractère documentaire, mais finit par travailler à l'effacement de la mémoire.

Dans l'installation monumentale de la collectionneuse, commissaire et artiste Ydessa Hendeles, *Partners (The Teddy Bear Project)*, l'accumulation de milliers de photographies de nounours, du sol au plafond, glanées autour du globe, semblent à première vue le fruit d'un travail et d'une organisation maniaque. Ernst van Alphen analyse comment cette œuvre, par son installation (fondation Hendeles, exposition *Same/Difference*, 2002-2003), se révèle déterminée dans son utilisation d'un système qui produit un « effet d'archive ». Dans les salles avoisinantes sont installées deux œuvres de sa collection ; une écriture sur le mur : *ROTTEN FROM THE INSIDE OUT* (Pourri de fond en comble), une œuvre de Douglas Gordon de 1989 et un petit garçon à genoux, qui, vu de face, s'avère être un portrait d'Hitler, *Him*, par Maurizio Cattelan (2001). C'est l'accumulation qui rend les images d'oursons sorties des albums familiaux invisibles, mais c'est aussi le travail de montage avec

les œuvres d'autres artistes qui fait prendre conscience au spectateur de l'impossibilité de faire vraiment « parler » ces images déracinées. « L'effet d'archive » est ainsi dénoncé et révèle toute sa puissance inquiétante.

L'analyse du travail de l'artiste hongrois Péter Forgács s'est développée de façon plus approfondie tout au long des trois jours du séminaire. L'utilisation exclusive d'anciennes images filmiques amateurs a arrêté notre attention. Van Alphen propose de voir dans les dispositifs de montage que cet artiste a mis au point un futur possible de l'archive dans la mesure où, à l'inverse de la dépersonnalisation produite par les classements mis en exergue chez Boltanski, les films de Forgács restituent aux images leur valeur de témoignage historique en donnant à voir le « hors champ » de l'histoire officielle. Dans *Maelstrom* (1997), images floues, regards portés à la caméra, contrepoints textuels, extraits radiophoniques, discours politiques d'époque, croisement des images de victimes et de bourreaux contribuent à faire revivre quelque chose de l'histoire familiale des Peereboom, presque entièrement exterminés par les Nazis. Le film se construit avec le matériel de deux archives familiales : les films amateurs de la famille du Nazi autrichien Seyss-Inquart, qui fut nommé commissaire du Reich des Pays-Bas pendant l'Occupation, et les films de cette famille de commerçants juifs, les Peereboom, installée à Amsterdam. Il y a dans cette fabrication de l'histoire par des images intimes un accès au passé qui échappe à l'histoire des historiens : le flux des gestes, la vivacité des regards... Le sens de l'historicité de ces images souvent festives se dégage dans le montage avec les images et les voix produites par les représentants de l'histoire officielle. Le *cinéma historien* de Forgács s'adresse à ceux qui savent ce qui s'est passé en dévoilant après coup, dans les scènes quotidiennes des films amateurs, les signes de l'histoire à laquelle les personnages participent sans avoir conscience des tragédies qui se préparent.

Avec Forgács, comme Pietro Montani l'avait annoncé à sa manière, nous nous sommes confrontés à une tentative de restitution du poids du réel de l'image. Les participants aux séminaires ont mis en évidence que certains des procédés de l'artiste cinéaste relèvent de la fiction. Péter Forgács ne se prive pas de musique, d'accentuation des couleurs, de ralentissement du mouvement. Le poids du « réel » dans ces images n'en est pas pour autant amoindri, le travail du montage leur redonnant une vitalité dialectique qui vient solliciter notre connaissance du passé et du réel de l'histoire. Cette force est sans doute liée à l'indicialité de l'enregistrement original, mais il

repose aussi sur une forme de respect des images sauvées, sur la capacité de Forgács à leur donner une vie nouvelle en déployant à sa façon une éthique de l'image documentaire. Dans son texte, Morad Montazami développe ces questions en les mettant en rapport avec *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, entreprise comparable, bien que fort différente, au cinéma historique de Forgács.

Le travail critique d'Ernst van Alphen dénonce l'archive comme méthode d'objectivation et de mortification du réel et démontre la part d'arbitraire que ses classifications recèlent. L'analyse de l'œuvre de Péter Forgács révèle les possibilités ouvertes par un travail artistique en mesure de rendre une vie nouvelle et une valeur de témoignage aux images. Le travail de l'artiste hongrois met en évidence la condition de captation des images que son montage sort de l'archive.

Dans les pages de clôture de ce chapitre, Krystyna Poltowicz propose un travail qui révèle à son tour le dispositif de captation par la superposition d'un paysage immobile et d'une action arrêtée par la vitesse de la prise de vue. Elle invite le spectateur de ses deux instantanés à « fermer les yeux », puis à regarder un paysage lacustre de Pologne, l'étang de Kryspinów, un lieu qu'un vague liquide envahit et déforme. Quelque chose se cache-t-il derrière ces images d'un lieu quelconque qui n'est peut-être pas si quelconque ? S'agit-il de l'un de ces lieux où la mémoire « vient buter », selon l'expression de Gérard Wajcman ?

Le regard qui veut savoir rencontre un obstacle déformant qui l'arrête et révèle la présence du dispositif optique de l'appareil photographique, seul responsable de l'arrêt du flux du temps. Le « réel » de l'image est un effet du dispositif photographique mais nous savons que nous l'oublions d'autant plus facilement que le dispositif est, par définition, invisible. Le liquide en suspension n'est pas seulement la substance suspendue du temps qui opacifie soudain la transparence de la représentation, mais il efface également les paysages, faisant disparaître « ces espaces remplis de souvenir » et matérialisent ainsi le désir d'oubli qui est inévitablement au cœur de toute opération de mémoire.

L'œil transperce l'espace du premier plan liquide. Au fond de l'image, la surface immobile d'un plan d'eau agit sur un autre espace temporel inconciliable avec l'arrêt sur image du premier. Le dispositif optique donne à voir, le temps d'un battement de cils, la profondeur indicible d'une mémoire enfouie.

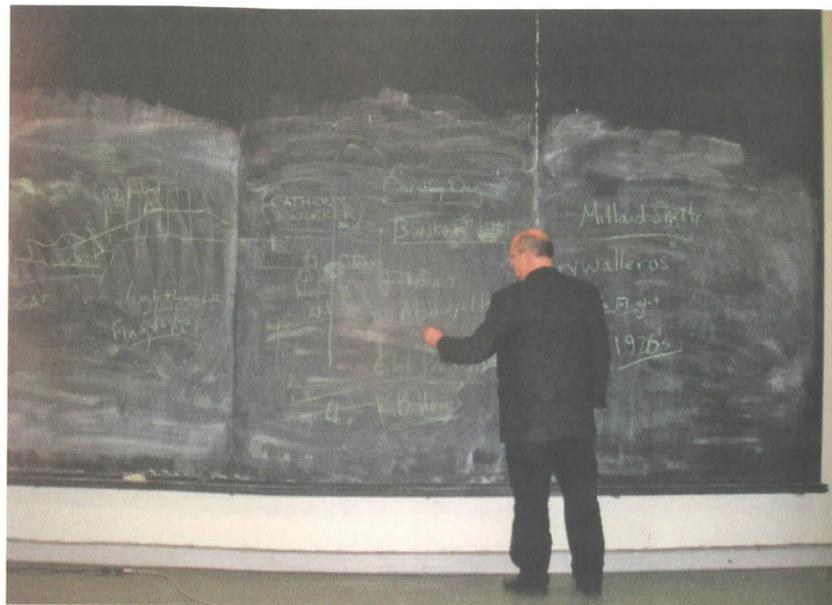


[?]

Le séminaire de Mieke Bal s'est révélé très adapté à clore la première session de notre recherche¹⁰. Les analyses précédentes nous ont permis de cerner le problème d'une *image juste* dans les champs de l'image documentaire, de son usage artistique et de la création d'une forme inédite. Dans le séminaire de Pietro Montani, l'implication éthique de l'usage des images dans l'art contemporain a été mise en relation avec l'attitude responsable du spectateur. Les différents apports à cette recherche ont montré l'importance de cette responsabilité dans les diverses pratiques de l'art contemporain. Ces questions ont en été reprises et développées dans le séminaire de Mieke Bal à travers l'analyse de l'exposition photographique *Beautiful Suffering*¹¹, à laquelle elle confère le statut de réflexion philosophique : elle porte sur la construction du réel de la souffrance par la photographie artistique et journalistique. L'exposition était construite

10. Une deuxième session d'une durée de deux années a débuté en 2007.

11. Exposition *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, Williams College Museum of Art, Williamstown (Massachusetts), en 2006.



à partir d'images de reportage qui ont laissé une trace importante dans la presse mondiale; elle s'organisait comme un espace dialectique entre ces images et les œuvres d'artistes qui en ont fait usage.

Le point de départ de la discussion nous a ramené à certaines des observations de Luciano Fabro. Mieke Bal accorde en effet à la forme de l'exposition la faculté de se composer comme une pensée. À sa manière, elle reconnaît donc dans la dimension autoréflexive spécifique de la présentation des œuvres une valeur critique propre, assez proche de celle que Fabro lui attribue. Cependant, s'agissant de réfléchir sur l'exposition de la souffrance, les arguments de Mieke Bal ont pris un chemin différent et plus directement centré sur des questions d'éthique, voire de politique. Reprenant à son compte l'opposition benjaminienne entre esthétisation de la politique et politisation de l'esthétique, Mieke Bal nous a proposé un parcours en étapes. Elle a commencé par une déconstruction de la sentimentalité qui rédime la violence et exerce en conséquence sur les victimes exhibées une violence ultérieure, destinée de surcroît à enrichir photographes, galeristes et collectionneurs. Elle a ensuite montré à quelles

conditions les images de la souffrance peuvent se soustraire au jeu pervers du voyeurisme pour produire un effet d'empathie « instable » qui doit permettre au spectateur de « voir en soutien » aux victimes. Le va-et-vient entre images de la douleur et les textes qui les accompagnent joue un rôle essentiel parmi d'autres dispositifs de distanciation et de contextualisation.

L'exposition est ici analysée comme un ensemble dialectique où le montage permet au spectateur de construire une distance critique dans son rapport aux objets exposés. Contrairement à l'analyse d'Ernst van Alphen sur l'œuvre de la collectionneuse Ydessa Hendeles, le travail de montage proposé au spectateur ne révèle pas la face cachée d'un ou de plusieurs objets, mais parvient à changer le regard porté sur les victimes représentées dans les images.

Cette attention portée au dispositif de distanciation nous a renvoyé aux thèses et aux images d'Allan Sekula. Mais pour Mieke Bal, certaines œuvres, comme le premier plan des yeux de *Gutete Emerita* d'Alfredo Jarr (1996), sont des dispositifs d'abstraction dans le sens où l'entendent Deleuze et Guattari, à savoir: des signes susceptibles d'amener vers des possibilités émergentes. Moins nous voyons du corps de celle qui vient d'assister au massacre de sa famille au Rwanda, plus nous nous engageons dans une relation responsable à son témoignage. Les formes que nous créons autour de ces yeux englobent « un monde de souffrance que nous ne saurions nous approprier. Nous sommes plutôt en mesure de le produire ». Comme le souligne Anne Creissels dans son article, la responsabilité de l'artiste rencontre dans l'analyse de Bal celle du spectateur, la qualité de la relation entre ces deux responsabilités détermine la justesse de l'image. Le séminaire l'a démontré au travers des discussions suscitées par les vidéos des participants. Dans le débat, il est apparu assez clairement que la mise au point d'une image « juste » du réel ne s'accommode d'aucune recette. La variété de stratégies artistiques semble s'appuyer sur la nécessité d'un renouvellement constant et d'une remise en question des stratégies précédentes. Il a été mis en évidence comment le travail de l'art peut se construire en opposition au flux d'images travaillant à la construction d'une image fantomale de la réalité. Dans sa contribution, Élodie Amet ouvre la discussion sur un autre aspect du rapport de l'image au fantôme. Elle nous propose de regarder la douleur comme une expression extrême de la force vitale de notre corps. Elle reprend le récit d'un grimpeur de haute montagne blessé aux jambes et abandonné par son coéquipier sur un haut sommet du Pérou. Il se laisse tomber dans le vide, s'engouffre dans la crevasse d'un

glacier pour ressortir au bout de sept jours d'hallucinations et de douleurs inimaginables dans les alentours du camp de base. Élodie Amet s'intéresse à la stratégie de survie produite par un corps en extrême détresse. Il commence à se comporter comme s'il avait affaire à son double. L'autre est un performeur auquel le premier impose un temps de travail et des résultats à atteindre. Le corps agonisant de douleur produit un fantôme qui peut être dirigé comme s'il s'agissait d'une forme extérieure dépourvue de chair.

Ce double, ce fantôme originel, que les enfants savent fréquenter avec une évidence toute naturelle, est pourtant tout autre chose que le fantôme qu'un certain type d'images nous propose. Amet interrompt la fin du récit par une série d'images qui superposent au Christ de Mantegna l'image presque identique tirée du film *Le retour (Vosvrascenie)*, d'Andrei Zviaguintsev (2003). Pour Élodie Amet, il s'agit d'une image fantomale, mais dépourvue de toute force active, car elle ne fait que rappeler le souvenir d'une image précédente à la surface de l'apparence. Dans les images suivantes, par contre, le jeune garçon qui se meurt en prison dans le film *Mamma Roma* de Pier Paolo Pasolini (1962) ou le corps de Che Guevara dans la photo distribuée à la presse pour documenter sa mort arrivent à produire un tout autre type de fantôme. Ici, d'après Élodie Amet, le fantôme n'est pas dans l'apparence, il est à l'œuvre et produit un « continuum des postures ». Il réveille notre connaissance de l'icône du linceul, que Mantegna arrive à cristalliser par un usage extrême de la perspective. Les symptômes de la douleur se font sentir dans le corps du spectateur qui, devant une image spéculaire, est interrogé directement par sa propre chair. Élodie Amet, en écho à Pasolini, nous montre que l'écart entre une œuvre et les images qui la sous-tendent est nécessaire à l'inscription d'une expérience dans la mémoire du spectateur. La dimension fantomale des images sous-jacentes s'activent véritablement lorsque, dans la production d'une image nouvelle, se donne à voir un écart. Non pas une image fantomale inerte, mais un fantôme de notre propre corps stimulé par l'image.

Élodie Amet donne à voir un travail d'atelier dont l'ambition principale est de « tenir l'état de convalescence ». Un état de circulation entre nous et la réalité, la possibilité de produire notre propre fantôme par l'image, mais un fantôme qui est là pour soigner le corps, pour le remettre en état de comprendre la réalité.

Nous avons ici un autre point de vue, un regard d'artiste, sur ce que Mieke Bal appelle un effet d'empathie « instable ». Pour « voir en soutien »

aux victimes, le spectateur doit produire, dans sa condition instable, un fantôme qui est son double, capable d'activer une expérience du réel.

Entre exercices plastiques et échanges de paroles, la recherche a ouvert un espace « opérant » pour tous les participants. Elle donnera sans doute d'autres fruits beaucoup plus tard dans le travail de chacun. La publication ne peut rendre qu'imparfaitement l'expérience effective de la recherche en cours. Nous avons décidé d'offrir, dans les différents chapitres dédiés aux séminaires, un certain nombre de compléments qui permettent de mieux cerner le travail effectué. Pour Fabro et Sekula, nous avons proposé des textes inédits, étroitement liés aux thèmes traités dans les workshops. Pour rester fidèles à l'esprit du séminaire de Schütte, nous avons reproduit dans les chapitres consacrés aux interventions des images de ses travaux et du workshop. Nous avons voulu rendre compte de l'activité et du travail sollicité par ces rencontres en invitant les sept jeunes artistes issus des Beaux-Arts de Lyon à travailler « après-coup » à partir des contributions de nos invités. Nous avons demandé aux doctorants de l'EHESS de formuler à leur tour leurs idées selon une forme qui, au-delà du simple compte-rendu, ouvre la réflexion sur des développements possibles au niveau historique et théorique. Nous avons intitulé ces contributions des « contrepoints ».

Notre gratitude s'adresse à tous les participants et aux institutions qui ont rendu possible cette entreprise. Elle est constitutivement inachevée, mais nous espérons partager avec nos lecteurs la forme particulière des questions qu'elle a fait surgir.