

4 TÊTES ET UNE OREILLE

Émilie Renard	4 têtes et une oreille	p. 4
Denis Roche	Le Boîtier de mélancolie	p. 7
Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié	Fichés ? Photographie et identification du second Empire aux années soixante	p. 9
Denis Roche	Le Boîtier de mélancolie	p. 16
Lili Reynaud-Dewar	Princesse X	p. 18
Nathalie Delbard	Montrer ces clichés que l'on ne saurait voir	p. 20
Denis Roche	Le Boîtier de mélancolie	p. 28
Ewa Małgorzata Tatar	Modes de surface – les projets féministes d'Ewa Partum et Teresa Tyszkiewicz	p. 30
Elvan Zabunyan	Pissed Off	p. 40
Anna Colin & Latifa Laâbissi	Écran Somnambule, entretien	p. 42
Denis Roche	Le Boîtier de mélancolie	p. 47
Élisabeth Lebovici	Un chœur simple	p. 49
Ariella Azoulay	Le contrat civil de la photographie	p. 52
Emmanuelle Lainé	Sans titre, série Effet Cocktail	p. 55
Thomas Hirschhorn	Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et regarder des images de corps humains détruits ?	p. 62
Denis Roche	Le Boîtier de mélancolie	p. 68



Sommaire

Texte

Image

Émilie Renard 4 têtes et une oreille, 2012
p. 4 William Klein, *4 heads*, New York 1955

Denis Roche Le Boîtier de mélancolie,
p. 7 éd. Hazan, Paris, 1999, p. 90
Romualdo Garcia, *Joaquim Mora, musicien
et danseur de fêtes traditionnelles et religieuses*, vers 1910

Jean-Marc Berlière Fichés ?
et Pierre Fournié Photographie et identification
p. 9 du second Empire
aux années soixante,
éd. Archives Nationales, Paris,
2011
Registre dit des courtisanes, 1872-1873
Registre des images obscènes, 1862-1865
Album de photographies de criminels, mars 1864
Léon Cahun en Turquie d'Asie, 1879

Denis Roche Le Boîtier de mélancolie,
p. 16 éd. Hazan, Paris, 1999, p. 74
Pierre Louÿs, *Louise Coletta et Amélie Palombo*, 1897

Lili Reynaud – Dewar Princesse X, 2012
p. 18 Constantin Brancusi, *Princesse X*, vers 1916

Nathalie Delbard Montrer ces clichés que l'on ne
p. 20 saurait voir,
in Jean-Luc Moulène, *Corps : social*,
Paris, éd. Petra, 2009
Jean-Luc Moulène,
La mer (pourLL), Le Conquet, 08 décembre 2004
Les Filles d'Amsterdam / Laura, Amsterdam, 02 avril 2004
Les Filles d'Amsterdam / Ramona, Amsterdam, 04 avril 2004
Les Filles d'Amsterdam / Sorana, Amsterdam, 18 mars 2004

Denis Roche Le Boîtier de mélancolie,
p. 28 éd. Hazan, Paris, 1999, p. 98
Ernest James Bellocq, *Sans titre*, 1912

Ewa Małgorzata Tatar Modes de surfaces – les projets
p. 30 féministes d'Ewa Partum
et Teresa Tyszkiewicz, 2012

Women's Art, 1980

Ewa Partum, *Self-Identification*, 1980

Ewa Partum, *Hommage à Solidarnosc*, 1982

Teresa Tyszkiewicz, *Day by Day*, 1980

Teresa Tyszkiewicz, *The Grain*, 1980

Elvan Zabunyan Pissed Off, 2012
p. 40 David Hammons, *Pissed Off*, 1981

Anna Colin Écran Somnambule, entretien, 2012
& Latifa Laâbissi
p. 42 Latifa Laâbissi, *Loredreamsong*, 2010
Latifa Laâbissi, *Self Portrait Camouflage*, 2006

Denis Roche Le Boîtier de mélancolie,
p. 47 éd. Hazan, Paris, 1999, p. 88
Edward S. Curtis, *Orange en pays apache*, 1907

Élisabeth Lebovici Un chœur simple, 2012
p. 49 Judith Butler, à *Occupy Wall Street*, New York, oct. 2011

Ariella Azoulay Le contrat civil de la photographie,
p. 52 éd. Zone Books, 2008
Miki Kratsman, *Mrs. Abu-Zohir*, 1988

Emmanuelle Lainé, *Sans titre*, série Effet Cocktail, 2010
p. 55

Thomas Hirschhorn Pourquoi est-il important –
p. 62 aujourd'hui – de montrer
et regarder des images
de corps humains détruits ?, 2012
Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012
La « Situation Room » (« Cellule de crise ») à *Washington*, 2011

Denis Roche Le Boîtier de mélancolie,
p. 68 éd. Hazan, Paris, 1999, p. 42
Alexander Gardner, *Le dernier sommeil du tireur d'élite*,
Gettysburg, Pennsylvanie, 6 juillet 1863

Les auteurs
p. 70

Colophon
p. 72

Crédits
p. 73



4 TÊTES ET UNE OREILLE

Le titre que William Klein donne à sa photographie : *4 heads, New York 1955* désigne à la fois l'essentiel de ce que l'on voit dans l'image : 4 têtes, et l'essentiel de ce que l'on n'y voit pas : New York en 1955. Intituler cette image *4 heads*, c'est proposer une approche anatomique de ces êtres humains, c'est compter, non pas quatre personnes particulières, ni quatre visages, mais des têtes, parties tronquées de corps, quatre fois. La précision numérique et anatomique du titre donne à l'image une inflexion particulière. C'est une manière de décrire ce qu'opère le cadrage photographique sur le réel et sur ces corps : une coupe franche sur le reste du monde qu'il repousse hors champ. Avec ce titre, on comprend que ces quatre têtes ne sont si proches que dans le cadre de l'image : une tête pour chaque angle de la photographie, quatre têtes qui ne se « touchent » jamais qu'à l'instant de la prise de vue, dans le raccourci visuel d'une profondeur de champ écrasée. Aussi, cette photographie et son titre font jouer l'écart qui existe ici entre la singularité de l'image et la généralité du langage, désignant par là autant le présent de l'image construite que l'instant de la prise de vue, ce jour de 1955, où se croisaient sans se voir ces quatre personnes-là, c'est-à-dire quatre visages particuliers, quatre regards dans quatre directions divergentes, quatre individus réduits, sous le tranchant du texte et de la photographie, à quatre têtes dans un rectangle.

À ce groupe identifié, sentinelle organisée malgré elle, j'ajoute une oreille pour la circonstance, élément visible dans l'image mais laissé pour compte dans le titre original. Accolant à ce titre tronqué : *4 têtes*, une autre partie, *une oreille*, j'insiste sur la présence de cette petite partie d'un corps comme contrepoint à l'équilibre parfait de la quadrature de l'image. Je fais ainsi, de cette image et de ce titre recomposé, le point de départ de ce journal et une approche possible de l'exposition *Intense Proximité*. *4 têtes et une oreille* est une introduction aux motifs (aux sens de sujet de la représentation et de motivation) qui construisent ce numéro, dans lequel il s'agit de montrer, décrire et regarder des images de corps humains, entiers ou démembrés.

Avec des textes écrits pour l'occasion ou republiés, l'ensemble du journal est guidé par une forme d'analyse iconographique mise en place par Denis Roche dans son livre *Le Boîtier de mélancolie* dont cinq textes placés en vis-à-vis de photographies ponctuent ce journal. De la même manière, ici, le texte et l'image sont, autant que possible, placés dans une relation d'équilibre, de sorte que le texte n'arrive pas seulement en commentaire et afin de susciter des allers-retours entre le texte et l'image. Les différents textes de ce journal proposent une variété d'approches analytiques et littéraires sans doute équivalentes aux dimensions à la fois indicielles et picturales des images.

L'exposition *Intense Proximité* réunit un grand nombre d'œuvres qui investissent différentes formes de représentations de la figure humaine envisagée sous l'angle du corps, de son anatomie et de l'identité dont il est porteur. La multiplicité des images de corps dans l'exposition les constituent en motif. Cette densité peut être le reflet d'une présence équivalente dans notre culture visuelle commune, où les images de corps définissent des points d'articulation entre un espace public commun et l'expression d'une subjectivité exacerbée. Ces représentations des corps agissent-elles différemment dans l'espace de l'exposition ? Sont-elles des outils d'auto-analyse, d'objectivation et de rupture avec l'expression d'une intériorité ? Quelles représentations des corps le contexte de la Triennale construit-il ? En quoi l'image du corps est-elle liée à la définition d'une identité ? Partant de l'ambiguïté classique de l'image « tout à la fois présence et substitut de quelque chose qui n'est pas ¹. », et de la dualité de *notre* corps propre : « à la fois un corps quelconque, objectivement situé parmi les corps, et un aspect du soi, sa manière d'être au monde ². », comment l'image d'un corps se substitue-t-elle à celui-ci sans l'inscrire ailleurs et autrement, sans le déformer ?

¹ Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001, p. 12.

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, (1990), 1996, p. 46.

C'est cette infidélité de l'image à une part pourtant singulière de la personne qui a permis à l'anthropométrie, à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle, de justifier des théories sexistes et racistes sur la foi de portraits photographiques précisément orchestrés. C'est encore cette infidélité qui, au même moment, a creusé des écarts d'interprétation entre les observations des ethnographes « de terrain » et les conclusions des ethnologues « de bibliothèque ». Cette histoire violente de la construction de l'identité, modelée par la photographie d'identité au service du fichage policier d'une part et de l'étude ethnographique d'autre part, est précisément documentée dans l'exposition *Fichés ?*, aux Archives nationales à Paris (2011). Quelques documents de la fin du XIX^e siècle, extraits de l'exposition, témoignent ici d'une construction historique de l'identification et du contrôle des individus opérée tant par l'image que par le texte, les répartissant selon des critères de « sexe », de « race » et de « classe », érigés en normes communes de l'identité sociale et de la définition de soi.

Avec *Princesse X*, Constantin Brancusi réalise vers 1916 une photographie d'une sculpture qui dépasse la fonction de documentation et déplace cette sculpture dotée d'un nom (et peut être d'une fonction ?), dans un univers coloré qui l'érotise encore un peu. Lili Reynaud-Dewar revient sur la nature de cette photographie d'une sculpture dont la teneur sexuelle du titre rivalise avec celle de l'image.

C'est encore cette ancienne infidélité de l'image, cette « perversion de la relation de représentation³ » selon Roger Chartier, mais libérée, cette fois, du présupposé d'une relation directe entre l'image et un référent extérieur, qui fait « que la chose n'a d'existence que dans l'image qui l'exhibe ». L'image comme représentation, constituée en surface autonome par la modernité, est née d'une gêne, du fait « que la représentation masque au lieu de peindre adéquatement ce qui est son référent. » Partant de cette irrésolution de l'image photographique, entre fidélité au modèle et autonomie de l'image, Nathalie Delbard situe la série de photographies de Jean-Luc Moulène, *Les Filles d'Amsterdam* (2004) à la convergence de deux pratiques photographiques historiques : la photographie d'identité mise au point par Alphonse Bertillon à des fins judiciaires et l'imagerie pornographique qui s'est développée en même temps, « sous le manteau ». À la vue de ces images, il semble qu'on peut répondre à la question précédemment posée : l'image d'un corps se substitue à celui-ci, l'inscrit ailleurs et autrement, le déforme.

³ Cette citation et les suivantes : Roger Chartier, *Le monde comme représentation*, In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 44^e année, N. 6, 1989. Chap: *Représentations collectives et identités sociales*, pp. 1513-1515, texte en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283667

Partant d'une relation au corps nu mis en scène, Ewa M. Tatar décrit la place particulière qu'occupe la représentation de soi chez deux artistes polonaises de différentes générations – Ewa Partum et Teresa Tyszkiewicz – chez qui le corps agit comme un outil visuel de différenciation, sur fond historique d'un contrôle d'État exercé sur la circulation des individus.

Avec *Pissed Off*, David Hammons « marque » une sculpture publique de Richard Serra de son passage, urinant contre elle comme il aurait pu le faire sur n'importe quel mur dans une rue. Elvan Zabunyan situe l'image de ce geste irrévérencieux dans le parcours artistique de Hammons et le contexte culturel du New York des années 1980.

Dans un entretien avec Latifa Laâbissi, Anna Colin cherche à comprendre comment la danseuse et chorégraphe place ses pas dans ceux de Mary Wigman dont elle interprète *La danse de la sorcière* et comment, avec un masque, elle a pu dépasser sa source et aménager une place à son propre jeu.

Prenant exemple sur un discours de Judith Butler en solidarité le mouvement Occupy Wall Street à New York, Élisabeth Lebovici décrit quelques moyens de donner de la voix à la parole, de l'amplifier et de la faire partager. Dans un enchaînement entre des gestes artistiques et des solutions inventées par des militants, elle montre que ni l'absence de moyens techniques, ni les contraintes de la loi n'empêchent de porter une voix et de se constituer en corps collectif.

Dès que l'image photographique fait signe par elle-même et que sa valeur ne dépend pas d'un référent exclusif, une marge d'interprétation s'ouvre et une place est donnée au spectateur. Ariella Azoulay insiste sur la relation tripartite entre le sujet photographié, le photographe et le spectateur qu'elle désigne comme étant parties prenantes du *Contrat civil de la photographie*, titre de son ouvrage publié en 2008. S'intéressant en particulier aux photographies des territoires palestiniens occupés et à la place du sujet photographié désigné comme apatride, elle propose un « usage civique de la photographie » qui place l'image au-delà du témoignage, dans le champ politique commun, celui des droits de l'être humain.

Avec la série de photographies intitulées *Effet cocktail*, Emmanuelle Lainé expose un processus de fabrication sculptural dans une scène d'atelier que l'artiste semble avoir quitté en plein travail. Pour fixer cet état d'inachèvement, elle fait appel à André Morin, photographe reconnu pour ses photographies d'œuvres d'art en situation d'exposition. Lui déléguant la prise de vue, il lui incombe de déterminer où se trouve l'œuvre dans l'atelier, où elle commence et où elle finie. Il alterne alors vues d'ensemble et détails, passant du centre de la pièce, à un angle, à un tas de matériaux...

Manifestant le caractère indécidable du «sujet» de la photographie, de son état comme de son lieu, cette série de photographies montre de près les composants internes, plus ou moins visqueux, dégoulinants, enchevêtrés d'une sculpture en formation, magma de couches géologiques ou corps échoué sans enveloppe. Dans un bazar sémiotique et matériologique coloré, régi par des relations souterraines décousues, ces images livrent un tissu d'indices sur la fabrication comme sur la conception d'une chose à l'état larvaire.

Dans un texte qu'il veut efficace, Thomas Hirschhorn explique en huit points «Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et regarder des images de corps humains détruits?» Il rappelle la nécessité de montrer et de regarder les effets de la guerre sur les corps, pour lutter contre la confusion, la profusion et l'indifférence aux faits dont ces images témoignent. Il engage alors la responsabilité du spectateur à regarder en face la réalité de cette violence physique.

Avec ce journal, il s'agit de retracer différentes manières dont les représentations de soi et de l'autre s'élaborent aujourd'hui, et comment elles sont enchevêtrées avec des images du proche et du lointain, avec des sentiments de familiarité et d'étrangeté, de fascination et de répulsion. Pour interroger la réciprocité de ces représentations qui composent une culture visuelle qu'il s'agit de décrypter, même partiellement, on peut commencer par prendre la mesure de la distance physique qui sépare l'observateur du sujet représenté (l'observateur étant aussi bien l'auteur que celui qui regarde). En partant de postures contrastées, c'est-à-dire de la trop grande distance ou de la trop grande proximité qu'un auteur peut placer vis-à-vis de son «objet d'étude», il s'agit ici d'interroger les rôles de l'outil d'observation et du dispositif de monstration mis en place. Les représentations réciproques de soi et de l'autre peuvent être révélées par des signes visuels, tels que la position du photographe vis-à-vis de «l'objet» photographié, une distance souvent déductible de la photographie ou encore, la position du spectateur vis-à-vis de l'image. Elles peuvent aussi passer par l'absence de relation physique, par le refus de voir, une forme de déni de l'existence de l'image de l'autre. À partir de cette polarité entre distance et proximité exagérées, il s'agira alors de retracer une variété de relations : de l'étreinte aveugle au refoulement de l'adversité, de la confusion entre soi-même et un autre, aux jeux de construction identitaire à l'intérieur des représentations sociales façonnées par d'anciennes catégories.

«J'aime la dualité des accessoires ou des objets : leur commodité et leur encombrement par rapport au corps humain. Aussi la dualité du corps : le corps comme mouvement, pensée, entité décisionnaire et le corps comme une entité inerte, comme quasi-objet... bizarrement, le corps peut devenir un quasi-objet ; l'être humain peut être traité comme un objet, traité comme une entité sans émotion ni désir. Le corps lui-même peut être manipulé comme s'il lui manquait la faculté d'auto-propulsion.»

Yvonne Rainer, Works 1961-73, Halifax, Nova Scotia, Nova Scotia, College of Art and Design, New York, New York University Press, 1974, p. 134 (TdE)

LE BOÏTIER DE MÉLANCOLIE

Les écarts sont comme des sédiments affrontés, retenus ensemble par un lent mouvement de l'entre-monde et dans des sortes de serre-livres imaginaires qui ne serreraient plus nos braves tranches de savoir, imprimées à satiété, mais des liasses verticales de temps. Mais ces écarts développent également des accords, des séries et des harmoniques qui n'en finissent plus de jouer à la surface de notre esprit. Ainsi se construisent des esthétiques singulières qui se serrent à la queue leu leu, s'étirant quelquefois comme une farandole de fantômes gesticulants, ou, à d'autres moments, quand les époques ne leur sont plus propices, s'affaissant lentement pour finir dans un bel éclat de lumière aux pieds, par exemple, d'une révolution.

Voyez ce portrait en pied : c'est un chef indien dont l'image est pieusement conservée dans un musée du nord du Mexique. On ne sait plus rien de lui, même son nom s'est perdu en cours de route, en cours de chemin, sur un sentier pierreux, entre nuages pommelés et arbustes épineux. C'est sans doute lui qui aura demandé à Garcia de faire son portrait empanaché, en tenue de fête, dans son « cabinet » photographique situé dans les vieilles rues tortueuses de Guanajuato, déformation d'un vieux nom tarasque, Cuahaxnato, qui signifiait la « colline aux grenouilles ».

Ils auront pris rendez-vous ; Garcia lui aura demandé, comme à n'importe quel notable, n'importe quelle matrone, n'importe quels jeunes mariés, de monter sur la caisse pour que sa silhouette se découpe bien devant la toile peinte, ce même décor coloré tout à fait idiot, mais qui remplit bien son office théâtral, devant lequel avaient posé les bourgeois de l'empereur Maximilien ; il aura empoigné sa mandoline, la brandissant comme un bouclier, sans doute pour se protéger de l'éclair du magnésium... Il a l'air apeuré, il regarde fixement à côté, il est sidéré par ce qui lui arrive : pris en sandwich dans l'entre-monde, fantôme privé de sa musique, inconscient que les hauts plateaux desséchés par les vents de sable, qu'il va regagner en fin de journée, ne seront pas à l'abri de la révolution à venir, il appartient déjà aux sédiments et aux limbes, et plus du tout aux fastes qu'il croyait.



91

FICHÉS ? PHOTOGRAPHIE ET IDENTIFICATION DU SECOND EMPIRE AUX ANNÉES SOIXANTE

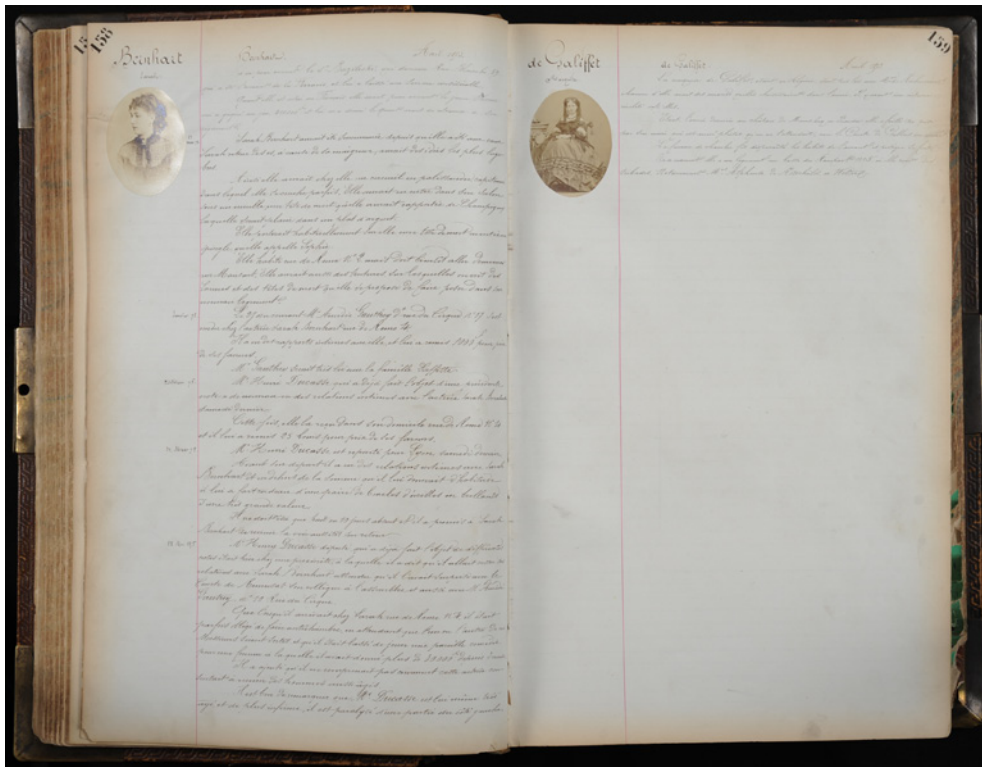
La photographie au service de la préfecture de police

Sous le second Empire, la préfecture de police collecte des portraits-cartes, dont le procédé est inventé en 1854 par Disdéri, pour assurer une sorte de repérage visuel des individus. [...] Constitué juste après la Commune de Paris et l'incendie qui a ravagé les archives de la préfecture de police, cet imposant registre témoigne de la nécessité de reconstituer une mémoire policière et de rétablir ainsi le passé d'une masse d'individus qui se croyaient alors à l'abri des vérifications rétrospectives.

Dans ces registres, on voit comment les portraits-cartes ont très tôt rempli des albums consacrés à des catégories surveillées notamment par la police des mœurs : les femmes galantes ou demi-mondaines, les homosexuels, les hommes et les femmes se livrant au trafic d'images licencieuses. Diffusés en grand nombre par celles et ceux qui appartiennent souvent au monde du théâtre, ces portraits-cartes tombaient facilement entre les mains de la police.

Ce détournement de l'image génère ainsi de curieux répertoires, suffisants pour compiler des informations sur un petit nombre d'individus, où les portraits sont associés à de brèves notices biographiques rappelant les parcours, le milieu et la nature des déviances ou spécialités.

Initialement, seuls quelques criminels parmi les plus remarquables étaient photographiés par le service de la préfecture pour enregistrer et conserver leur visage, mais aussi pour permettre la diffusion des portraits de criminels condamnés à la guillotine.



Registre dit des courtisanes, établi dans les années 1872-1873 à la préfecture de police

21 8^{me} 59 (6^{me} Ch) 1 moi.

1528. Galy Caroline Charlotte; née à Paris, le 22 Mai 1841; fleuriste.

21 Août 60 (6^{me} Ch) 15 jours

177^{me} 19 Mand. de M. Robault. Modeste chez Dubouyal. Dem. n. St. Sébastien 42.

22 7^{me} 1860 arrêté en vertu d'un

Ass^{re} Dubouyal
1111^{er} 60 - A proximité de St. Germain. Dem. n.

extrait de jugement.
Non-lieu.

10 Octobre 1 mois de prison
16^{me} dimanche.

chez Greneta St.
Ass^{re} Rivemale

(6 septembre 1860) 30 août Mandat de M. Henry, notifié à St. Lazare.
Affaire Lamy.

10 Octobre 1860 mandat de M. Henry, a
posé chez Brissac,
Affaire Lelong,



Non-lieu

1528. Bernier Berthe; née à St. Louis (H^{te} Seine) le fleuriste.

177^{me} 19 Mand. de M. Robault. Modeste chez Dubouyal. Dem. n. rue de la Chapelle 17. St. Martin.

Ass^{re} Dubouyal


10 octobre 1860 (6^e ch)
 1 mois de prison, 16^e d'amende
 même condamnation pour
 l'aff. Castaing

Dessayer Constance, Marie
 née à Paris, le 1^{er} janvier 1839. Vierge

6 septembre 1860 mandat de M. Fleury
 Juge d'Instruction, a pari chez Lamy,
 Coenue rue Richer n°3 où elle est entredue

Affaire Getting.
 A pari chez Castaing.

119



10 8^{me} 60. (6^e ch)
 3 mois de prison, 50^e d'amende
 outre à la morale que de plus bonnement
 100 id
 publication de dessin sans autorisation

Castaigns Edmond Coan
 né à St^e Marie (Vander) Photog.

6 Août 1860. a rendu à l'inspecteur
 Perriss, moyennant 50^e un douzain
 de photographies sur plaque perquisition
 fait le 27 Août par M. Rabu, à son
 domicile. saisi de 66 épreuves sur plaque
 et sans verre et de 148 sur plaque et
 sous verre représentant des objets obscènes
 ou licencieux. habite rue du faubourg
 St. Denis. 67

8 juillet 1860. Sur demand. de réhabilitation
 Rapport favorable.

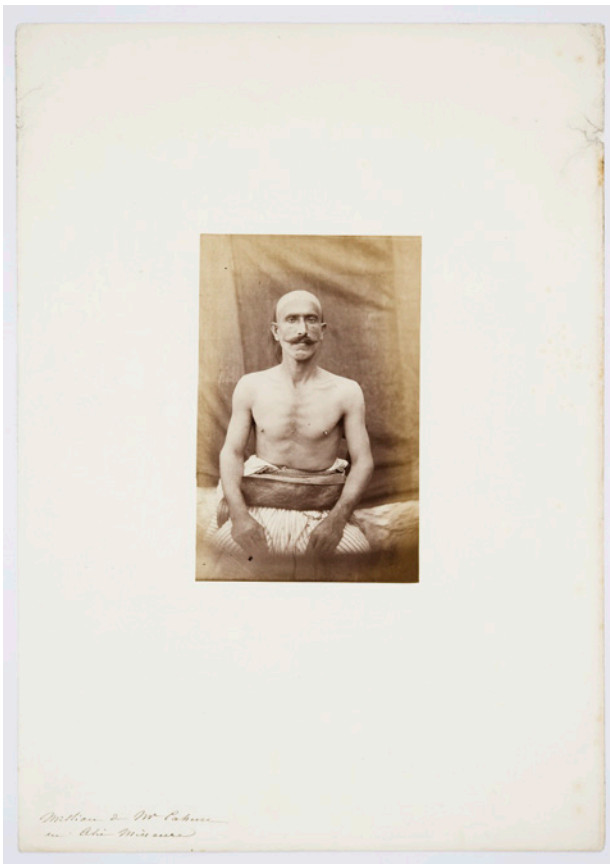
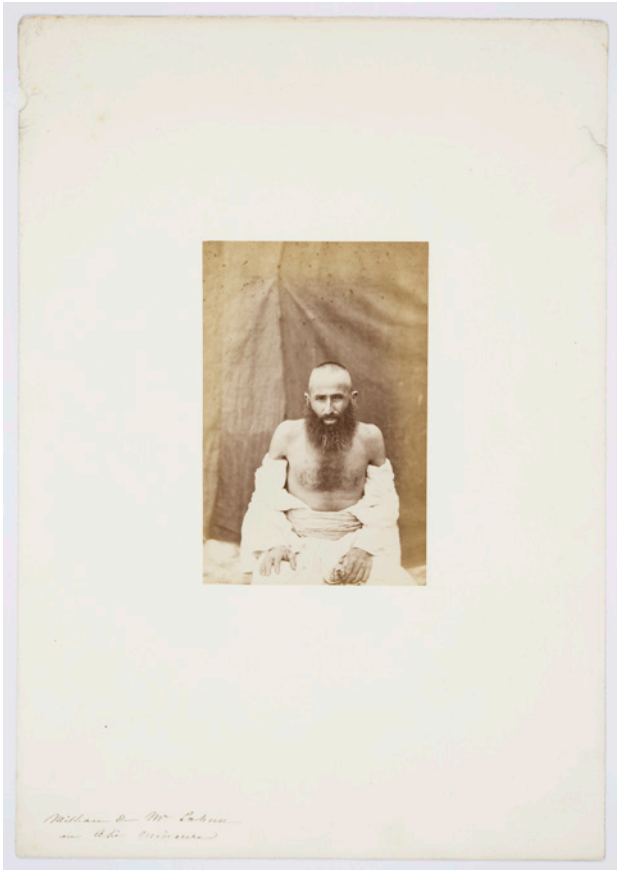
Cottrel, Rose. Delourbet, Marie.
 Courtault, Louise. Cardot, Alexandrine
 Florb. Delphin. Focquet, Marie.



Naissance de l'identité judiciaire

En 1879, Alphonse Bertillon, simple commis auxiliaire aux écritures à la préfecture de police, met au point un nouveau système de classement des fiches signalétiques des prévenus, fondé sur une série de mesures osseuses. Combinés à l'usage du portrait photographique et à un vocabulaire normalisé pour décrire les individus, l'élaboration et le classement des fiches anthropométriques ont donné naissance au « système Bertillon ». Officiellement adoptée par la préfecture de police en 1883, l'anthropométrie est rapidement utilisée par un grand nombre de polices. S'agissant de l'emploi de la photographie, Alphonse Bertillon est conforté par un contexte technique et scientifique favorable : médecins et anthropologues révèlent toutes les possibilités qu'offrent la révolution de l'instantané et, notamment, l'invention des plaques au gélatino-bromure d'argent. Les policiers peuvent désormais se passer des services des photographes professionnels. Dès la fin du XIX^e siècle, alors que les empreintes dactylaires apparaissent comme la seule méthode d'identification fiable, des voix se sont élevées pour dénoncer les images scientifiques auxquelles avaient mené la recherche obsessionnelle du « criminel-né » tout comme les tentatives de classification des types d'aliénés ou les innombrables catalogues de « types et races ». Il restera toutefois de ce foisonnement tout un ensemble de protocoles normatifs, dont celui de la photographie judiciaire.

Pour mener à bien ses recherches et promouvoir tant l'anthropométrie que la photographie judiciaire, Alphonse Bertillon s'est appuyé sur les travaux des missions scientifiques [...] Les voyageurs subventionnés ont l'obligation de recueillir sur le terrain des observations, des photographies et des objets et d'en rendre compte au ministère. [...] Le bibliothécaire Léon Cahun (1841-1900) est l'un de ces « érudits de terrain » subventionnés par l'Instruction publique. Sa première mission en Syrie en 1878-1879 est consacrée à l'étude de la population des Ansariés. À son retour, des photographies méthodiques accompagnées de mensurations sont remises au musée ethnographique et des clichés déposés chez Davanne, président de la Société française de Photographie. Cahun obtient alors une nouvelle mission anthropologique en Asie, depuis la Syrie jusqu'à la frontière turco-persane. [...] De retour en France, il s'emploie à fournir au ministère les résultats de ses travaux pour répondre aux critiques dont il fait l'objet dans les milieux scientifiques.



Travaux anthropologiques avec des photographies à l'appui. Recherches anthropologiques de Léon Cahun en Turquie d'Asie: images de sujets d'études de face et de profil, 1879.

LE BOÏTIER DE MÉLANCOLIE

André Gide à Pierre Louÿs, en juin 1894: « Ma seule passion à présent est de t'attendre [...] Il faut que tu t'arranges en sorte que nous n'ayons pas assez de jours ou d'heures, car nous avons toujours assez d'esprit et de passion pour les remplir... Tu jugeras ce que tu devras apporter de pensées, de projets et de manuscrits pour les lire, sous des ombrages que j'aurai par avance choisis. »

Il n'empêche que, connaissant les goûts de son ami, il lui donne l'adresse, en Algérie, d'une jeune Ouled Naïl, Meryem bent Ali, avec qui, quelques mois auparavant, celui qui allait bientôt écrire *Les Nourritures terrestres* avait passé de bien agréables moments (Gide aurait apprécié l'euphémisme). Le 20 juillet, Louÿs débarque à Alger et court à Biskra retrouver la jolie Meryem. Il écrit aussitôt à Debussy: « Elle sait si bien le français que, dans un moment que je ne puis préciser déceimment, elle a laissé exhiler cette constatation: «Tarraraboum!! Ça y est!!» »

Trois ans plus tard, c'est une autre jeune Mauresque, Zohra bent Brahim, rencontrée à Alger, qu'il ramène à Paris. « Nous sommes collés comme deux chiens dans la rue », dira-t-il à l'un de ses amis.

C'est dans l'appartement du boulevard Malesherbes, où il venait de s'installer, que Louÿs réalisa la plupart des nus de sa jeune maîtresse qui se montrait si peu farouche, dit-on, qu'elle ouvrait la porte aux visiteurs dans le plus simple appareil.

Ici Zohra – mais il n'est pas sûr que ce soit elle – suit les indications de son amant, se met à quatre pattes, appuie son visage au creux de ses bras qu'elle a pris soin de disposer de chaque côté d'elle comme deux ailes de libellule et présente son derrière à un rideau qui semble celui d'une scène sur le point de s'ouvrir. Louÿs a fait le tour, il cadre enfin ce qu'il cherchait: un derrière devenu ce splendide phallus illuminé de blanc, souligné d'une ombre dont Louÿs forcera le trait au tirage, gonflé et dru et sorti de son emploi premier. Et comme si cela ne suffisait pas, il inscrit dans un second phallus plus grand, et comme étalé par la perspective, dessiné par une ligne qui court tout autour en suivant l'arrondi du rideau froncé et le retour, sur la gauche, des lignes sombres d'un poêle en fonte émaillée. Il ne lui restait plus, pour parfaire son chef-d'œuvre, qu'à y mettre une touche finale, plus symbolique encore, par exemple une tache sur le tapis, mais elle y était déjà et juste au bon endroit.

Au même moment, Freud parcourt le nord de l'Italie, descend à Florence, pousse un peu plus loin jusqu'à Pérouse mais refuse de continuer, son identification à Hannibal l'empêchant de dépasser le lac Trasimène.



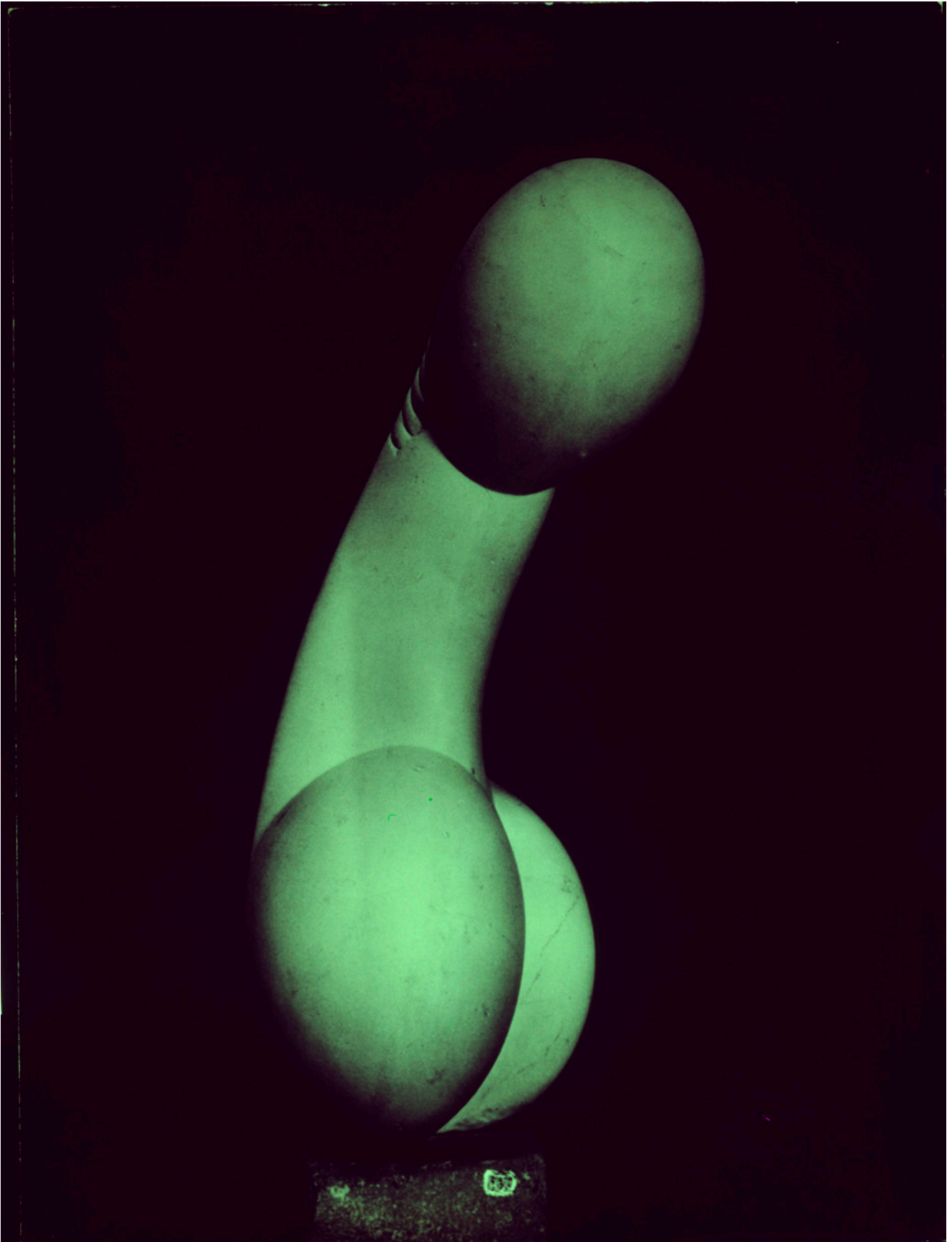
75

PRINCESSE X

La photographie de *Princesse X*, la sculpture, réalisée en 1916 par Brancusi et la sculpture elle-même sont régies par un double principe. Un cumul évanescant et impossible ou contradictoire par « nature », du fait de leurs qualités propres : instabilité et duplicité. Ni ambivalentes, ni ambiguës, mais bien : instables et dupliques, c'est-à-dire jamais fixes et plutôt retorses (ou tortueuses), mais avec une très grande disponibilité (peut-être du fait de la surface réfléchissante de la sculpture, son côté miroir – pourtant escamoté par la photographie –, ou du fait de son appartenance simultanée aux genres masculins et féminins, une disponibilité du fait aussi de la maniabilité de la sculpture).

Princesse X, la sculpture, je la regarde comme un genre de double (là, je parle de la sculpture personnifiée). C'est faire un raccourci peut-être, que de la lire à l'aune des théories contemporaines du genre et de sa « performativité », mais je ne peux pas et je ne veux pas ne pas parler de ce qu'elle figure : une femme (*Princesse anonyme*) très belle et lisse, et un sexe masculin (*Princesse anonyme*), très beau et lisse. Elle « performe » ces *Princesses* par divers moyens, dont l'un est cette manière de poser d'emblée au centre de l'image, de regarder le photographe (de surcroît son créateur / sa matrice) dans une solitude absolue, accentuée par la verveur morbide et sexuellement intrigante de l'épreuve ; un autre est sa rigidité anatomique et son étrange caractère de spécimen (sous vitrine ? muséifié ?). Un autre « moyen » pour l'opérativité de sa performance est le matériau dont nous savons qu'elle est faite, derrière l'image : bronze poli réfléchissant, tel un miroir, l'espace et son spectateur, façon vampirique et narcissique. Et sa silhouette photogénique : exagérée, ajustée, style burlesque, camp. Par son titre, et l'insistance avec laquelle Brancusi voulut la substituer à toute parenté anatomique avec une belle verge, elle se désigne comme possiblement autre chose que ce qu'elle est, jouant le jeu d'une duplicité militante : le « je ne suis pas ce que vous voyez » dont sont faites les postures réflexives et constructives par rapport à la sexualité.

Princesse X, la photographie de la sculpture, joue aussi à ce jeu, mais de façon plus élastique et instable, moins militante peut-être (là, je parle de son médium photographique, étiré et indéfini). Puisqu'il est question d'être constructif et réflexif... L'exposition où elle était montrée : *Images sans fin* (Centre Pompidou, été 2011) est une des plus belles que j'ai vues et je la garde comme un des instruments qui me permettent d'activer et de penser ma propre pratique et sa construction non linéaire voire chaotique, entre autres parce qu'elle établissait l'instabilité des photographies et des films chez Brancusi comme le principe d'un travail précisément impossible à désigner ou à circonscrire à travers des statuts, définitions, taxinomies, etc. Brancusi utilisait la photographie à des fins multiples, pour des versions multiples de ses sculptures, mais aussi pour habiter le lieu de leur production, et les parer d'une aura cinématique et précaire, qui serait moins en mouvement que sur le point de basculer vers le néant énigmatique et fascinant de l'œuvre sans statut fixe, c'est-à-dire ni document, ni photographie « d'art », ni fragment d'un film, ni témoignage, ni même « marque d'un instant décisif », etc. mais peut-être tout cela cumulé, et par conséquent : brouillé et troublé à jamais. C'est pourquoi je trouve la photographie de *Princesse X*, la sculpture, exemplaire, non seulement du point de vue d'un rapport à la technique et à la technologie (ici : la photographie et sa propension à la circulation) qui ne fonctionne qu'à travers l'invention, la manipulation et la pratique, c'est-à-dire par une appropriation non conforme aux prescriptions, mais aussi exemplaire d'une façon de penser la construction d'une œuvre comme un espace pratiquement sans origine ni linéarité, qui ne cesse de s'autodéfinir, s'autogénérer et régénérer, de procrastiner en mode précaire.



MONTRER CES CLICHÉS QUE L'ON NE SAURAIT VOIR

La photographie ne peut faire l'économie de son histoire, et peut-être tout spécialement chez Jean-Luc Moulène. Comme le démontrent les œuvres *Image blanche* ou *Après la loi*, qui mènent à une reconsidération de régimes photographiques dominants, la mise à jour des points d'enracinement historique du travail participe à sa compréhension sensible.

Une série telle que *Les Filles d'Amsterdam* en particulier, nécessite un éclaircissement quant à la mise en perspective inédite qu'elle figure, d'autant que celle-ci ne s'avère pas consciemment perceptible. Pour produire ces portraits de prostituées, Jean-Luc Moulène se réfère en effet à deux photographes du XIX^e siècle, qu'il considère en quelque sorte comme les pères fondateurs de ce qu'il nomme d'un côté « le tout judiciaire », de l'autre « le tout économie ¹ ». Le premier, Alphonse Bertillon, anthropologue de formation, est celui qui dès 1885 établit un protocole photographique strict (deux prises de vue du suspect au 1/7, de face et de profil) afin d'améliorer son système d'analyses anthropométriques mis au point au sein de la préfecture de police de Paris. Si déjà en 1871 les photographies de Communards réalisées par Eugène Appert ² ont permis aux autorités judiciaires de constituer un important fichier diffusé sur tout le territoire à des fins répressives, avec Alphonse Bertillon le dispositif de fichage et d'archivage des identités s'organise et se systématise, marquant un tournant notoire de l'histoire de la représentation. En cette fin du XIX^e siècle, la photographie entre pleinement au service de la loi, installant durablement le bertillonage au niveau judiciaire ³, et plus généralement la photographie au service de l'État, en tant qu'outil d'attestation et de contrôle des identités. À ce constat historique et politique majeur, Jean-Luc Moulène appose ensuite un second, qui touche cette fois non pas au faciès de l'individu, mais à son corps et plus encore à son sexe. Outre la photographie du nu, qui « naît très probablement avec la photographie elle-même » comme le suppose

Sylvie Aubenas, « il a existé très tôt, parallèlement, souterrainement, des images d'une pornographie sans ambages ⁴ » : c'est à cette photographie illicite et lucrative, pionnière de l'industrie pornographique, que s'intéresse Jean-Luc Moulène. Celui-ci a notamment en tête les singuliers clichés de sexes féminins d'Auguste Belloc, vues stéréoscopiques dont il ne reste aujourd'hui qu'une poignée sur les cinq mille saisis au domicile du photographe en 1860, mais qui sans être les premiers demeurent indiscutablement les plus emblématiques du genre. Les pratiques inaugurales de A. Bertillon et de A. Belloc, l'une quant à l'identité, l'autre quant à l'économie du sexe, marquent donc deux moments décisifs de l'histoire de la photographie mais aussi de la société, qui ont indéniablement conditionné plus ou moins directement une part importante de la production photographique, et ce jusqu'à aujourd'hui.

Mais paradoxalement, bien qu'omniprésent, un tel héritage n'en demeure pas moins inaperçu dans la majorité des cas ; pour être plus précis, alors que certaines représentations d'ordre strictement juridique ou pornographique peuvent être rapidement pointées dans le champ du visible, ce sont les processus engagés par A. Bertillon et A. Belloc, la redistribution du sensible qu'ils ont générée à moyen terme, qui n'apparaissent pas en tant que tels et ne se laissent pas aisément entrevoir (c'est pourquoi d'ailleurs les motifs invoqués pour justifier la gêne, voire le rejet, occasionnés par les *Filles d'Amsterdam* chez certains spectateurs, demandent à être réexaminés au vu de tels processus sous-jacents.).

Alors, si manifestement « portraits et nus sont une constance absolue de la photographie ⁵ », comment l'individu se trouve-t-il exactement engagé dans sa représentation s'agissant de A. Bertillon et de A. Belloc ? Tout simplement de manière scindée, avec d'un côté, l'exclusion du corps, de l'autre celle de la tête et du regard. Chez A. Bertillon effectivement, le cadrage photographique circonscrit uniquement la tête, considérée à travers la spécificité de ses traits comme lieu suprême de la singularité morphologique (le reste du corps, délaissé, faisant simplement l'objet de relevés ciblés). De la

¹ Jean-Luc Moulène, in *Parade* n°5, *op. cit.*, p. 16.

² Outre les photographies prises pendant la Semaine sanglante ou en prison, E. Appert réalise des photomontages anticommunards rassemblés sous le titre de *Crimes de la commune*, qui marquent également les débuts de la photographie de propagande.

³ Les relevés de mensurations de différentes parties du corps en vue d'identifier les criminels seront utilisés en France jusqu'en 1970, tandis que les prises de face et de profil sont toujours d'usage.

⁴ Sylvie Aubenas, *Obscénités, Photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, éd. Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 5.

⁵ Jean-Luc Moulène, *op. cit.*, p. 16.



corporéité et du sexe ici il n'est évidemment pas question ; dans la lignée des recherches physiognomonistes, l'enregistrement photographique équivaut à un marqueur où seul le faciès compte, non pas en tant que lieu d'échange (le visage) mais en tant qu'objet mesurable se donnant pour lui-même. Chez A. Belloc, c'est tout le contraire, la plus-value de la tête sur le corps se trouve inversée par la logique pornographique. Cette fois, seul importe le sexe, « cerné à bout portant⁶ ». Parfois par le cadrage serré, focalisé sur le pubis, plus souvent par les jupes retroussées, dissimulant tout le reste du corps, mais aussi par les bras de la femme, recouvrant sans doute à la demande de A. Belloc son visage, la tête se trouve soit directement expulsée hors du cadre, soit déniée dans sa présence même (le rehaut de couleur accordé aux parties génitales confirmant si nécessaire le lieu de l'unique enjeu de l'image⁷). Ostensiblement, chez A. Bertillon comme chez A. Belloc, tête et sexe sont ainsi très volontairement disjoints, exilés l'un de l'autre.

C'est fort de ce constat que Jean-Luc Moulène produit les *Filles d'Amsterdam*, et c'est pourquoi le détour effectué sur les photographies de A. Bertillon comme de A. Belloc s'avère indispensable. L'artiste, partant de ces deux archétypes, veut expérimenter leur juxtaposition, de manière à réunir ce qui a été historiquement désolidarisé, à savoir tête et sexe. Avant la prise de vue, Jean-Luc Moulène a montré aux prostituées des reproductions de A. Bertillon et de A. Belloc, leur expliquant sa volonté de rassembler nu pornographique et portrait en un seul corps. De ce fait, parce que leur regard a été informé, parce qu'il a pu influencer sur leur participation active au processus, ces documents historiques travaillent l'image dans la posture même des *Filles*. Et ce qu'il faut souligner, c'est que le collage effectué, s'il a bien eu lieu, n'est pas simplement de l'ordre du « copier-coller ». Les prostituées ne suivent pas fidèlement les poses des vues stéréoscopiques, de même leur tête n'est jamais positionnée de profil : tout se fait frontalement, absolument frontalement, mais de manière à ce que tête et sexe reçoivent un traitement égal, reprenant le caractère impérieux des focalisations respectives de A. Bertillon et de A. Belloc. Une mémoire est donc à l'œuvre dans le dispositif, mais celle-ci est de nature processuelle et non mimétique, surgissant dans le contexte spécifique du dispositif photographique. Du coup, le corps tel qu'il paraît au regard, même s'il rappelle moult images, est une figure aussi inattendue que constitutionnellement inédite. Ce qui

déstabilise au premier coup d'œil réside en particulier dans la collision implicite des deux postulats photographiques, la façon dont ils cohabitent dans l'image en se disposant l'un sous l'autre, suivant un alignement vertical ; passant à la fois par l'organe sexuel presque cliniquement exposé, et par le regard direct voire insistant de la prostituée, l'injonction se fait double. Tirillé entre deux feux, appelé alternativement par le sexe ou la tête, le regard du spectateur devient (une nouvelle fois) schizophrénique. Sur un principe identique aux vagues à deux crêtes photographiées par l'artiste au Conquet⁸, l'événement visuel des *Filles d'Amsterdam* surgit en deux endroits distincts qu'unifie le corps de la prostituée. Celui-ci d'ailleurs, par le caractère compact de sa posture, par cette façon de se plier et de s'écarter en même temps, se met à vibrer autour de ses deux points de focalisation, dessinant par sa silhouette aux genoux fléchis une forme quasi animale. Soutenu par le contraste du fond rouge ou noir, c'est du coup le sens du regard qui s'inverse, comme si, pareillement à la vulve exhibée chez A. Belloc, devenue « captivante et effrayante comme la face de Méduse⁹ », le sexe épilé devenait l'œil d'une étrange créature. Qui plus est, les tirages réalisés à échelle humaine, et dans lesquels le spectateur se reflète immanquablement, renforcent cet effet boomerang de l'image dans le regard de celui qui s'y essaye. Le fait que tout, sans dissimulation aucune, soit donné à voir, est pour une large part responsable d'un tel phénomène de saisissement. La vue rigoureusement de face, calée sur la position crûment ouverte du corps, empêche tout échappatoire. P. Comar, remarquant la parenté de la photographie dite obscène avec l'iconographie médicale de l'époque, dégage sur ces questions une différence non négligeable, qui consiste chez A. Belloc à conserver les jupons (simplement relevés) autour du sexe, contrairement aux représentations scientifiques qui par souci d'objectivité ont abandonné la corolle de drapés. Et c'est justement cette « nuée chatoyante d'étoffe », selon l'auteur, qui est « ce qui fait déborder le regard dans l'émotion¹⁰ », contrairement à l'imagerie médicale qui pour la même raison se décharge de tout érotisme.

Jean-Luc Moulène pour sa part, s'il n'exige pas le nu parfaitement intégral dans la mesure où les prostituées peuvent conserver certains de leurs accessoires, s'aligne néanmoins davantage sur ce type d'approche scientifique. Outre le fait que tout vêtement, tout pli séduisant soit également évacué, la « tenue » du corps semble répondre à une volonté de monstration objective de l'appareil génital, par une posture qui

6 Philippe Comar, « Sous le manteau du photographe », in *Obscénités*, op. cit., p. 21.

7 Sans rentrer plus avant dans l'analyse, et aussi essentiellement différentes que soient les photographies de A. Belloc et *L'Origine du monde* qui leur est contemporaine, on comprend ici ce qui fait supposer à l'historien Thierry Savatier l'utilisation des vues de A. Belloc par G. Courbet dans l'élaboration de son œuvre, à savoir : la *décapitation* visuelle du corps de la femme. Thierry Savatier, *L'Origine du monde*, Histoire d'un tableau de Gustave Courbet, Paris, Éditions Bartillat, 2006, pp. 65-66.

8 *Documents / La mer, le Conquet*, 2004.

Bromure noir et blanc sur aluminium, 120 x 120 cm.

9 Philippe Comar, op. cit., pp. 19-20.

10 *Ibid.*, p. 28.



avoisine souvent celle de l'examen gynécologique¹¹. «À moi, elles semblent totalement *vierges*¹²» dit Jean-Luc Moulène. On l'a dit, tout dans le dispositif mis en œuvre par l'artiste appuie cette transparence, ce dévoilement complet, que ce soit la prise de vue en lumière naturelle¹³ ou le choix du tirage à taille réelle. Mais aussi – et c'est ici que l'élément textuel vient une nouvelle fois travailler le visuel – chaque image de la série est titrée du nom de scène de la prostituée photographiée. Cet aspect de l'œuvre est un indicateur important, car il va de pair avec l'objectivité¹⁴ adoptée, dont l'enjeu consiste encore une fois à exposer sans fard le corps en tant qu'il se constitue par son dehors. Et le dehors ici, c'est le commerce du sexe, c'est le corps-marchandise objectivement désigné par la photographie, c'est-à-dire montré en tant que tel *avec* son visage. La différence majeure de la série avec l'imagerie pornographique, même si elle résonne historiquement avec elle, consiste dans la présence de la tête en tant que lieu de l'identité sociale, non mise en scène comme le veut traditionnellement la pornographie (où l'ambition principale est de «faire croire qu'une émotion passe¹⁵»). Pour Jean-Luc Moulène, ce qui est obscène c'est «le défaut d'articulation¹⁶» entre tête et sexe, en d'autres termes c'est l'économie du corps éclipsant tout bonnement son ou sa propriétaire, pour le réduire à l'état de marchandise. C'est pourquoi il tient à obtenir une netteté du visage équivalente à celle du sexe, de manière à constituer un portrait en tant que tel, réhabilitant

la personne dans son statut social¹⁷. Le nom de scène de chaque prostituée est ainsi un moyen supplémentaire de rappeler au spectateur que les *Filles* tiennent un rôle pour lequel elles sont payées. De la même manière, parce qu'il s'agit de ne rien occulter, les nombreuses marques visibles sur leur corps signalent les violences auxquelles elles sont exposées. Et dans l'aplomb du regard des *Filles* tournées vers le spec-

11 Précisons que les postures adoptées ne sont pas toutes identiques ; lors de la prise de vue, certaines prostituées sont assises, d'autres sur le dos, plus fidèles à l'examen clinique. Ceci étant, aucune n'échappe à la logique de l'accrochage mural, qui redresse l'ensemble des treize corps et actionne la rencontre frontale avec le spectateur. Il faut rappeler enfin que déjà avec le *Nu assis*, l'artiste expérimentait un point de vue médical, mettant en situation le corps tel qu'il se montre au médecin généraliste lors de l'auscultation, c'est-à-dire dénudé mais cachant ses zones les plus intimes, colonne vertébrale en vue.

12 Jean-Luc Moulène, Régis Durand, *Entretiens, Document 1*, Paris, éd. du Jeu de Paume, 2005, p. 32.

13 L'artiste a travaillé avec une grande baie vitrée derrière lui, faisant entrer toute la lumière nécessaire.

14 L'objectivité, qui conduit à considérer le corps en tant que lui-même, n'est pas l'objectivation, qui consisterait à rapporter le corps à l'objet, ce qui n'est précisément pas la démarche de Jean-Luc Moulène (c'est l'économie qui s'en charge).

15 Ovidie, in « La pornographie sans obscène, c'est triste », entretien, *La Voix du Regard* n° 15, 2002, p. 80. En règle générale, concernant la pornographie et l'industrie du sexe, il s'agit, comme l'explique l'actrice de film pornographique, de mimer le plaisir. Le jeu passe en particulier par l'expressivité appuyée des figures, ce que l'on perçoit d'ailleurs dans la série des *Filles d'Amsterdam*, certaines prostituées ayant manifestement eu plus de difficultés que d'autres à se dégager de ce type de réflexes.

16 Jean-Luc Moulène in *Document 1, op. cit.*

17 C'est notamment pour ce motif que l'artiste s'est tourné vers les Pays-Bas, pays où les prostituées « ont un statut légal, où il existe un syndicat qui les représente », où les associations de défense des prostituées « sont vraiment des associations qui cherchent à améliorer leurs conditions de travail ». Jean-Luc Moulène, entretien avec Régis Durand, *op. cit.*, p. 9.



tateur, c'est cette réalité sociale qui s'affiche à part entière. Sur ce point précis, la série rejoint d'ailleurs, me semble-t-il, la célèbre *Picture of Women* de Jeff Wall. Car, si comme le note Jean-François Chevrier, *Un bar aux Folies Bergères* auquel se réfère l'œuvre de J. Wall, «indique l'arrière-plan prostitutionnel de la relation du peintre à son modèle féminin et, plus généralement, du regard masculin sur une femme qui s'exhibe, réduite à un objet¹⁸», la photographie en question, par son dispositif, marque une rupture, qui est aussi une reconquête du sujet féminin: en effet, «tandis que le regard de la serveuse de Manet est impassible, introverti, mélancolique, celui de la femme portraiturée dans *Picture of Women* est énergique, il fixe le spectateur (ou l'œil de la chambre photographique), d'une manière plutôt farouche, qui indique une situation de confrontation¹⁹». Par l'intrusion de l'appareil photographique dans la relation de l'artiste au modèle, un déplacement s'opère; la femme, désormais positionnée sur le côté, s'affranchit de sa servitude tout en dévoilant le dispositif imageant. Alors, si bien sûr le protocole diffère à bien des égards de celui de J. Wall, la série des *Filles d'Amsterdam* est aussi à sa façon une «image pour les femmes», dans le sens où la réconciliation du sexe avec la tête, dans le cadre de l'enregistrement photographique, empêche la réduction du corps à l'objet. Ce regard actif, persistant, «farouche» comme celui de Jeff Wall – et qu'A. Belloc, rappelons-nous, prend grand soin de camoufler – gêne finalement le rapport prostitutionnel.

À l'origine, l'artiste pensait intituler ses images «Portraits de travailleuses avec leur outil de travail», ce qui dit bien la fonction qu'il veut accorder à l'image: non pas là pour satisfaire le désir libidinal, mais tout au contraire pour exposer le système économique qui le gouverne. Alors que de nos jours «l'économie libidinale, c'est-à-dire *l'organisation et la production du désir*», comme le note Bernard Stiegler, devient «en détruisant la conscience, une *destruction du désir*²⁰», l'œuvre de Jean-Luc Moulène, en rendant sensiblement perceptibles les moyens de production photographiques d'une telle économie, produit au contraire une forme de libération de la conscience, qui permet de ne plus confondre désir et pulsion. Ce qui confère un aspect inédit à la figure corporelle produite par l'artiste, n'est certes pas le fait de montrer un sexe de femme, mais de le montrer *ainsi*, dans toute son objectivité dérangeante – et de fait nécessaire. Pour Alain Badiou, «le gynécologue, dont ce n'est pas pour rien que l'État souhaite aujourd'hui sa disparition, est celui qui maintient le motif d'un rapport purement objectif aux avatars du sexe. Dans l'abri de cette objectivité, des millions de femmes ont trouvé de quoi

défendre secrètement certaines zones corporelles de leur subjectivation. C'est à cela que l'économie moderne en a²¹». D'une certaine manière, même s'il importe de différencier l'approche gynécologique de celle de l'artiste, c'est bien cette objectivité-ci qui œuvre dans la série des *Filles d'Amsterdam*, celle qui court-circuite un système économique fondé sur la soumission du désir aux logiques de profit, pour réhabiliter le corps dans son entier, tête consciente comprise. Au final, les visages de ces femmes, tenus au-dessus de leurs sexes exposés, sont ceux qui obligent le spectateur à se défaire de ses propres pulsions, et ce pour mieux percevoir l'économie qui en est le moteur.

Cheminant de A. Bertillon et A. Belloc jusqu'à aujourd'hui, une généalogie photographique se dessine donc en filigrane des *Filles d'Amsterdam*; méconnue du grand public, cette mémoire des images se voit activée par Jean-Luc Moulène dans le champ du sensible, sans qu'elle soit pour autant forcément identifiée (seul le communiqué distribué lors de la visite mentionne avec précision les deux régimes photographiques à l'origine de la série). C'est avant tout de façon empirique qu'un tel héritage vient à la perception du spectateur, dans la confrontation avec ce corps qui impose au regard son mouvement schizophrénique; dans l'expérience de l'œuvre, la dichotomie historique imposée au corps et drainée dans l'inconscient collectif parvient finalement à la conscience, dévoilant l'économie de nombre d'images en circulation aujourd'hui. C'est pourquoi, selon l'artiste, les *Filles d'Amsterdam* sont bel et bien des «clichés», comme «les deux petits chats dans leur panier d'osier²²». Aussi surprenant que cela puisse paraître, les photographies en question convoquent en effet des dispositifs et des motifs qui, pris séparément, ont conduit aux formes les plus archétypales de nos représentations contemporaines. Simplement, à l'inverse des petits chatons, ce sont des clichés *invus*, non repérés comme tels, qu'il s'agit de rendre plus explicites.

18 Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, éd. Hazan, 2006, p. 67.

19 *Ibid.*, p. 68.

20 Bernard Stiegler & Ars Industrialis, *Réenchâtrer le monde, La Valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, éd. Flammarion, 2006, p. 12.

21 Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, éd. du Seuil, 2005, p. 108.

22 Jean-Luc Moulène in *Parade n°5*, op. cit., p. 17.



LE BOÏTIER DE MÉLANCOLIE

Comme on joue à «la main chaude», on peut jouer à empiler les secrets : on se sert du premier pour cacher le second, qui en cache un troisième, lequel... etc.

Par exemple :

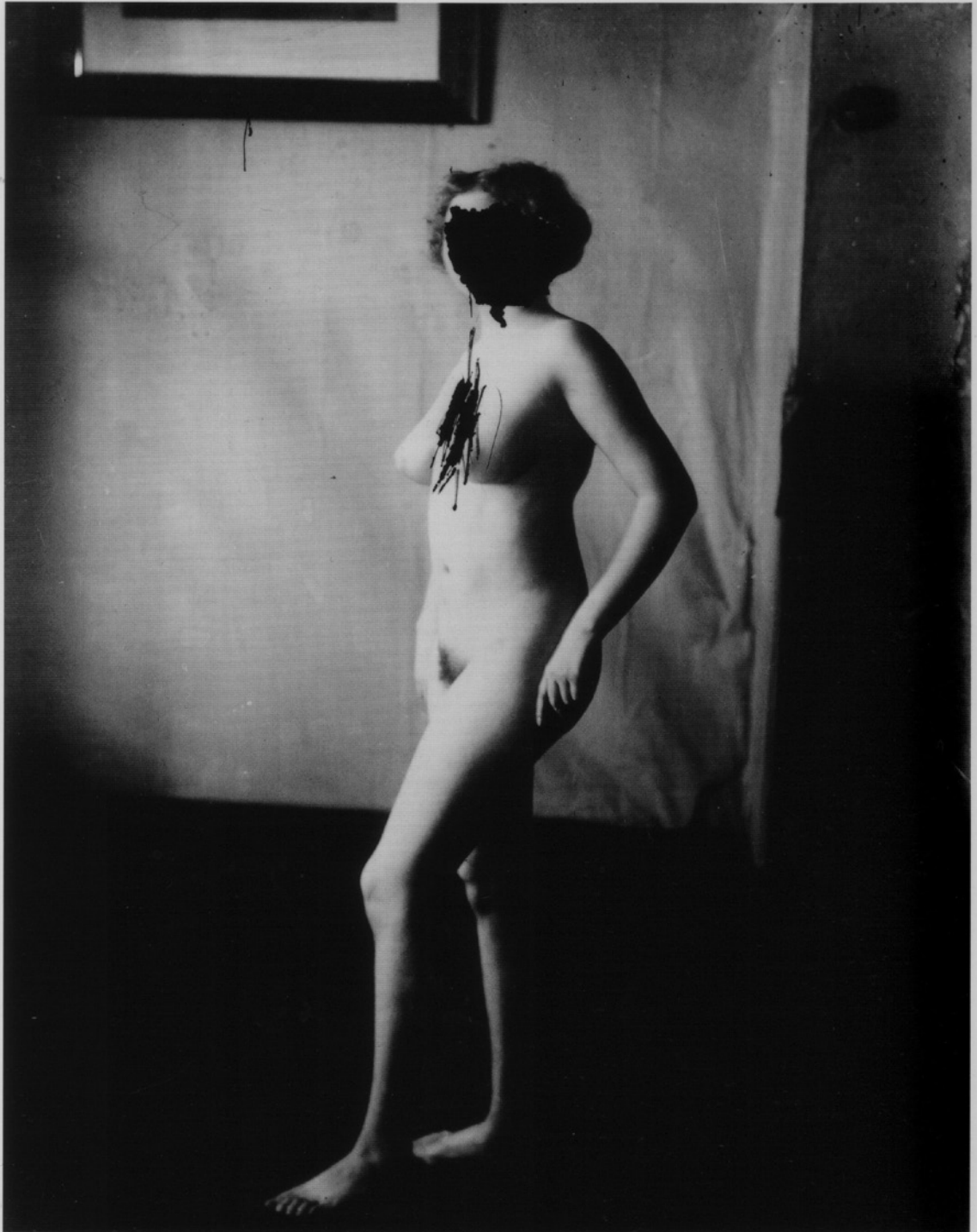
Un homme entre dans un bâtiment ancien, pénètre dans un bureau inoccupé depuis très longtemps et dans lequel il n'a pas vraiment de raison de se trouver ; il ouvre un tiroir et tombe sur un paquet de plaques photographiques faites quelques décennies plus tôt dans les bordels de La Nouvelle-Orléans. Il en fait à son tour des tirages et les montre autour de lui.

Un certain nombre de ces négatifs ont été grattés à l'endroit du visage. Question : par qui et pourquoi ? Par le photographe ? Par le modèle ? Par quelqu'un d'autre après coup ? Dans un souci de discrétion ? Ce n'est pas sûr... On peut y voir un acte de vandalisme ou d'exorcisme dicté par la vengeance ou la frustration. J'ai lu quelque part que ce qui pouvait porter préjudice à ces femmes, ce n'était pas le fait qu'on les voie nues mais qu'on puisse découvrir qu'elles se prostituaient. Mais qu'est-ce qui peut bien séparer l'image d'une femme nue de l'image d'une prostituée nue ?

Et pourquoi le grattage du négatif juste entre les seins, comme si on avait voulu s'en prendre à son cœur plutôt qu'à sa poitrine ?

Et puis ces deux grattages ne font-ils pas ressortir encore plus la tache noire du pubis ?

Question encore : pourquoi cette pose si peu naturelle, ce bras repoussé en arrière, cette jambe anormalement tendue comme pour prolonger la direction montrée par l'avant-bras ?



MODES DE SURFACE – LES PROJETS FÉMINISTES D'EWA PARTUM ET TERESA TYSZKIEWICZ

C'est vers 1980 que deux articles¹ (seulement!) explorant le phénomène de l'art féministe en Europe occidentale et aux États-Unis sont publiés pour la première fois dans des magazines d'art polonais. C'est également à cette époque que se montent les premières petites expositions d'art féministe – des expositions du type «des femmes présentent des femmes», organisées par des artistes qui y participent également. La toute première, à Poznań en 1978, rassemble trois femmes: Anna Bednarczuk, Izabella Gustowska et Krystyna Piotrowska. Plus tard en 1978, Natalia LL organise *Women's Art* à Wrocław, avec sa participation et celle de trois artistes «occidentales»: Carolee Schneemann, Noemi Maidan et Suzy Lake. À cette époque déjà, certaines artistes polonaises sont invitées à des expositions internationales d'art féministe hors de Pologne et leurs pratiques artistiques – notamment celle de Natalia LL – font partie du discours féministe. L'Art de la consommation de cette dernière fait ainsi la couverture du magazine allemand *Heute Kunst*, dans un numéro de 1975 dirigé par Gisliind Nabakowsky et consacré à l'art féministe.

Les œuvres d'Ewa Partum (née en 1945) et de Teresa Tyszkiewicz (née en 1953) sont présentées ensemble pour la première fois lors de l'exposition *Women's Art* en 1980 à la ON Gallery à Poznań. Aucune des deux n'est alors très connue hors de Pologne. Cette première et vaste présentation nationale des pratiques de sept femmes artistes polonaises qui s'attachent aux négociations de la subjectivité féminine est organisée par les deux artistes qui dirigent le lieu, Izabella Gustowska et Krystyna Piotrowska, en collaboration avec l'Académie des Beaux-Arts. Les deux commissaires invitent des artistes connues alors comme Maria Pinińska-Beres, Natalia

LL et Partum, ainsi que la jeune génération représentée par Tyszkiewicz. Interrogée sur l'exposition, Gustowska répond que, hormis Ewa Partum invitée en raison de sa position artistique audacieuse et Maria Pinińska-Beres à qui elles souhaitent rendre hommage en tant que pionnière d'un certain type de sensibilité, elles connaissent la plupart des artistes. Voilà pourquoi la plus petite salle de la galerie est entièrement consacrée à Pinińska-Beres, tandis qu'un tapis matelassé, fluide et rose, se déverse d'un *Well of Pink (Puits de Rose)* à travers la plus grande pièce, où sont exposés, à l'étage, les œuvres photographiques, films et œuvres sur papier des plus jeunes artistes. Les artistes invitées présentent également des performances durant un colloque. Ce que ces différentes réalisations ont en commun, selon moi, c'est la volonté de questionner l'espace et les représentations d'une approche subjective du corps féminin. Partum comme Tyszkiewicz exposent là leurs œuvres les plus marquantes – métaphores, en quelque sorte, de leurs stratégies artistiques et de leurs visions féministes du changement social.

Comme les féministes (quoique le terme «féminisme» n'apparaisse jamais dans les expositions d'art féminin en Pologne) – et d'après Elizabeth Grosz – je comprends que ces pratiques, loin d'être l'incarnation neutre d'idées, doivent interroger le pouvoir de l'argumentation phallogocentrique dans leur propre production, réception et évaluation, qu'elles doivent problématiser les modes traditionnels d'élaboration de la fonction d'«auteur» et chercher à établir des espaces discursifs inconnus ou impensés, «qui combattent les limites et les contraintes actuellement à l'œuvre dans la réglementation de la production et de la réception textuelles²». Ces conditions, si clairement contemporaines, ont souvent été négligées dans les pratiques artistiques féministes des

1 S. Morawski, «Neofeminizm w sztuce, *Sztuka*», 1977, n°4. B. Baworowska, «Wystawa sztuki feministycznej w Holandii», *Sztuka*, 1980, n°3. Après sa résidence à New York en 1977, Natalia LL intervient en 1978 dans des cycles de conférences sur le phénomène de l'art féministe proposées par des galeries.

2 E. Grosz, «Sexual Signatures, Feminism After the Death of the Author», in *Space, Times and Perversion, Essays on the Politics of Bodies*, New York/Londres, Routledge, 1995, p. 23.



Colonne de gauche

Vues de l'exposition : *Women's Art*, 1980, ON Gallery, Poznań
 — Ewa Partum, *Women, Marriage is against You!*, performance
 — Natalia LL, *States of concentration*, performance
 — au fond : Ewa Partum, *Self-Identification*, série de photomontages
 — de gauche à droite :

Teresa Tyszkiewicz, *Day by day*, 1980 photographies de tournage
 Teresa Tyszkiewicz, *Untitled*, épingles sur papier, 1980
 Teresa Tyszkiewicz, *Grain*, 1980, photographies de tournage
 Maria Pinińska-Bereś, *The Well of Pink*, 1977
 Natalia LL, *Seans Pyramid*, camera-performance, 1980
 Ewa Partum, *Self-Identification*, 1980, collages
 Krystyna Piotrowska, *Portrait Exercises*, v. 1980

Colonne de droite

— Natalia LL, *Seans Pyramid*, camera-performance
 — Anna Kutera, lecture-performance with film projection

débuts, plus attachées à construire un certain champ visuel de la représentation de l'exclusion des femmes de la sphère publique, qu'à réfléchir à la manière dont les pratiques mêmes étaient établies. J'aimerais analyser la manière dont, dans les œuvres de Partum et de Tyszkiewicz, les frontières corporelles – ou modes de surface – instaurées dans l'espace deviennent les modes de la subjectivité féminine.

Rhétorique de la pose

À Poznań, en 1980, Ewa Partum expose, entre autre, sa série de photomontages *Self-Identification*. Chaque image la montre nue, dans un lieu public différent de Varsovie et dans un cadre quotidien : à un croisement, au milieu de passants, devant une vitrine, dans un magasin d'électronique, près de la statue du Prince Józef Poniatowski devant le palais du gouverneur (devenu présidentiel) ou devant une policière (son œuvre la plus souvent reproduite). Lors du vernissage de la première exposition éponyme de la série, à l'Association des photographes d'art polonais à la Mała Gallery ZPAF³, Partum, nue, lit un manifeste et fait une déclaration dans laquelle elle affirme que sa nudité est une forme de protestation contre la discrimination sociale des femmes. La façon dont Ryszard Brylski filme l'événement dans *My Touch Is a Touch of a Woman* (1981) montre Partum face au public, mais étroitement entourée de critiques d'art proches de la galerie qui semblent détourner le regard de peur d'être surpris ou gênés par son apparence et sa pose, suggérant que la performance peut aussi être interprétée sur fond d'exclusion des femmes artistes d'un monde de l'art dominé par les hommes. Partum commente la performance et sa nudité, puis sort en courant de la galerie située près du bureau de l'état civil de Warszawa-Stare Miasto, au moment précis où un couple de jeunes mariés en sort. Quelques curieux et invités du mariage remarquent Partum qui, de peur d'être arrêtée, retourne vers la galerie avant que l'événement n'en soit perturbé (l'ensemble de l'action à l'extérieur aura duré moins de cinq minutes).

Ses photomontages et sa performance, surtout, pourraient être interprétés comme une provocation politique. Le contexte de l'exposition de Varsovie reflète le radicalisme de l'intervention de l'artiste dans la galerie et met en lumière la dimension sociale de son travail. En ce sens, la série de photomontages fait figure de scénario pour la performance publique. On pourrait reprocher à l'artiste le caractère conservateur ou

conformiste de la manifestation – plutôt que des photomontages, elle aurait pu poser réellement pour les photos, dans une performance de rue, face à l'objectif. Mais je préfère envisager son geste en lien avec le manifeste de *Self-Identification* : « La femme vit dans une structure sociale qui lui est étrangère. Son modèle, non conforme à son rôle actuel, a été créé par et pour les hommes. La femme peut fonctionner dans une structure sociale qui lui est étrangère si elle maîtrise l'art du camouflage et ignore sa propre personnalité. Lorsqu'il lui faudra explorer sa propre conscience, qui pourra avoir très peu en commun avec les réalités de sa vie actuelle, se posera un problème social et culturel. Ne correspondant pas à la structure sociale créée pour elle, elle en créera une nouvelle. La possibilité de se découvrir et de découvrir l'authenticité de ses propres expériences, de travailler sur ses problèmes et sa conscience personnels au travers du vécu très spécifique de la femme dans une société patriarcale et un monde qui lui sont étrangers, voilà la question de ce que l'on appelle l'art féministe. C'est, pour une artiste femme, le désir de créer de l'art. Le phénomène de l'art féministe révèle à la femme son nouveau rôle et la possibilité de se réaliser elle-même.⁴ » Partum postule clairement ici un mode de société alternative, fondée sur des principes différents du principe patriarcal dans lequel elle vit, et pose la question de l'aliénation du sujet féminin.

Le médium du photomontage peut dès lors être considéré comme un choix politique et rhétorique singulier. Le geste consistant à coller une image de femme nue, une subjectivité féminine consciente de ses droits, sur une réalité figée par l'appareil photo et empêchant le sujet d'exprimer tout désir, est un geste de négation politique, qui désigne un espace d'oppression. On voit d'ailleurs beaucoup de femmes, dans ses montages photographiques, portant de lourds sacs de courses, faisant la queue, poussant des poussettes – exécutant toutes les soi-disant tâches « féminines » liées à la reproduction et à l'alimentation. Une seule femme policière représente le pouvoir et l'autorité. Sa profession, généralement réservée aux hommes, fut, je crois, délibérément choisie par l'artiste. Comme dans le montage du Palais du Gouverneur, Partum souligne ici l'exclusion des femmes de la sphère de l'autorité ainsi que, dans ce cas particulier, la fausse émancipation de la « femme au volant du tracteur » dans la réalité pseudo-socialiste de la République populaire de Pologne.

J'aime envisager la série *Self-Identification* comme l'envers d'une performance ultérieure, *Hommage à Solidarnosc* (1982), dans laquelle on peut voir la silhouette nue de l'artiste comme une allégorie vivante et alternative de la Pologne. Explorant des fantasmes sociaux et nationaux, Partum tente de donner

³ Certains photomontages ont été retirés à la demande de la commission de censure. On craignait également l'accusation de diffusion pornographique. Voir G. Nabakowski, « Apprehension and Masquerade, 'Letter millionaire', Ewa Partum's Path to Conceptual Poetry and Feminist Gender Theory », in *Ewa Partum 1965-2001*, Hg. Angelika Stepken, Catalogue d'exposition, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2001, p. 137.

⁴ Les extraits des manifestes sont tirés d'un catalogue à paraître de l'exposition de 2006 de Partum au Wyspa Art Institute, à Gdańsk, Pologne.



voix à la Femme muette, instrumentalisée et exclue des récits héroïques. Mais contrairement à son apparition statique dans *Self-Identification* et aux traces de lèvres muettes de ses premiers poèmes conceptuels, elle choisit ici l'action du sujet parlant, en mettant en scène en présence du public, sa création artistique emblématique: elle dépose sur le papier blanc des traces de rouge à lèvres, énonce le son de chaque lettre noire Letraset et inscrit chaque lettre du mot «solidarité». Dans *Self-Identification*, elle s'attachait à l'allégorie de la Liberté inscrite dans la politique iconographique de l'État comme personnalisation de l'État⁵. Tant que la Pologne fut décrite dans l'iconographie du XIX^e siècle comme opprimée, abattue et esclave, la Liberté prit les traits d'une femme pleine de passion, tout comme elle fut représentée par Delacroix, par exemple. Partum renverse ici les codes et, par ce geste, donne un sens transgressif à ces deux figures. Dans *Hommage à Solidarnosc*, la Pologne prend les traits d'une femme menant la foule aux barricades. À travers la mascarade⁶, voire la pose rhétorique⁷, le corps de l'artiste se situe, dans *Self-Identification*, au-delà de l'acte de fétichisation, incarnant le rôle d'une allégorie vivante: une allégorie qui s'oppose à toute spiritualité singulière, traduite métaphoriquement par l'immobilité de la statue⁸.

La rhétorique de la pose – définie par Craig Owens – est ce comportement par lequel le sujet se présente de manière à transformer l'image. Comme s'il le créait et créait sa propre représentation, le sujet est conscient de son comportement, tout en fonctionnant comme sujet de discours⁹. Dans cette perspective, j'interrogerai la pratique de Partum depuis la

position centrale et marquée de celui qui parle. Objective-t-elle ceux à qui s'adresse l'acte de parole? Dans ses textes, l'évaluation par Partum de la condition de la femme dans la société patriarcale ne tient pas compte de la spécificité de la réalité sociale polonaise de l'époque. Elle ne définit pas ce qui est public ni la façon dont nous pouvons comprendre ce concept dans une société totalitaire, sans le prérequis que représente la démocratie¹⁰. En prenant ses distances avec la femme anonyme, elle renforce encore l'aliénation des (membres des) masses, ainsi que l'aliénation du sujet créatif lui-même. Parallèlement – et tout en utilisant les moyens rhétoriques de l'art social engagé, à l'image du constructivisme russe ou de la forme révolutionnaire du manifeste – elle traite paradoxalement de l'exclusion de l'artiste de la catégorie du travail aliéné en se tournant vers le concept de Génie issu du XIX^e siècle, qui remet en question les notions de rhétorique et d'allégorie¹¹. Par ailleurs, la genèse de l'art par le Génie a été radicalement rejetée par la tradition critique marxiste et féministe dont est issue Partum. Y a-t-il là contradiction fondamentale entre l'arrière-plan théorique et les moyens pratiques par lesquels les artistes postulent une rupture révolutionnaire? Ses œuvres ne sont-elles qu'une illustration de sa thèse ou peuvent-elles être considérées comme une forme subversive? Comment leur matière même est-elle favorable à cette transgression? Nous ne pouvons oublier ici l'aspect performatif de ses œuvres ni ses apparitions nue devant un public majoritairement masculin, issu du milieu de l'art. Dans ce contexte, les deux œuvres qui m'intéressent montrent plutôt la façon dont Partum envisage la situation de l'artiste femme dans le champ de l'art et la manière dont elle décrit son rôle dans la société. Les photomontages figés, plutôt que de mettre l'accent sur le problème de l'aliénation de la femme, attirent notre attention sur l'absence de langage et d'espace pour une véritable communication entre l'artiste et le public.

5 A. Jakubowska, « Czy w Polsce okresu PRL-u wolność była kobietą? Śladami pewnej alegorii », in *Sztuka w okresie PRL-u*, eds. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Cracovie, 1999, pp. 151-152.

6 C'est Joan Riviere, psychanalyste freudienne, qui a pour la première fois défini la notion de mascarade. Voir Eadem, « Womanliness as a Masquerade », in *Formation of Fantasy*, eds. V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan, Londres/New York, 1986, pp. 35-44. Elle y décrit la situation des femmes, contraintes par le cadre social et culturel à dissimuler leur pouvoir et leurs compétences pour « prendre la forme » de la femme féminine, faible, stéréotypée – ou en terme psychanalytique, castrée.

7 C. Owens, « The Medusa Effect », in *Beyond Recognition*, éd. S. Bryson, Los Angeles/Berkeley, 1992.

8 L'œuvre la plus remarquable sur le concept d'allégorie à laquelle ait participé Ewa Partum en tant que costumière et scénographe est le film *Wanda Gościńska, The Woman Textile Worker* (1975), dirigé par Wojciech Wiszniewski. Ce documentaire problématise la rhétorique d'État du travail et de la figure du travailleur dans la République populaire de Pologne. Sur l'allégorie vivante, Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Varsovie, 1996.

9 On peut également passer la pratique de la performance chez Partum au crible du narcissisme féminin, comme l'explique Amelia Jones dans « The Rhetoric of the Pose, Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body Art », in *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

10 H. Arendt, *Kondycja ludzka*, trad. A. Łagodzka, Varsovie, 2000, pp. 57-58.

11 H. G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, trad. M. Łukasiewicz, in *Symbole i symbolika*, éd. M. Głowiński, Varsovie, 1990.



Une pratique par le corps

C'est au milieu des années 1970 que Teresa Tyszkiewicz entre dans le champ de l'art grâce à sa collaboration avec son mari, l'artiste Zdzisław Sosnowski – elle est de celles qui prêtent leur corps à son projet *Goalkeeper*¹². Puis le couple réalise deux films, *Permanent Position* et *The Other Side*, dans lesquels ils analysent l'espace et les failles des relations homme-femme. Teresa Tyszkiewicz travaille ensuite à des projets personnels, des films 16mm : *Day by Day* et *The Grain*, tous deux en 1980 et exposés à *Women's Art* avec un dessin réalisé au moyen d'épingles minutieusement plantées sur la surface blanche de la feuille¹³.

Les deux films sont tournés dans des lieux privés intimement liés à la vie de Tyszkiewicz – *Day by Day*, dans l'appartement du couple à Varsovie et *The Grain*, dans sa maison familiale dans le centre de la Pologne – et évoquent la sexualité féminine. Elle revient à ses origines en terme sonore : dans la partie la plus importante du film, on entend le fâtras de la batteuse à grain bricolée par son père ; on la voit nue dans un vieux grenier ; elle cherche sa subjectivité en tant que femme sur le plan de l'image. Elle a beau jouer de sa nudité, de son corps et des éléments naturels comme le grain, les légumes et les plumes, on ne peut conclure de manière simpliste qu'elle opposerait le couple féminin/naturel au culturel représenté en arrière-plan par la figure du Père. Le film s'ouvre et s'achève sur les mêmes panneaux brandis par l'artiste de ses mains aux ongles vernis rouges à la connotation ostensiblement sexuelle de femme fatale, qui soulignent la position du sujet parlant, conscient que l'identité sexuelle n'est pas donnée naturellement, mais se construit culturellement. L'usage d'éléments culturels comme les chaussures à talons hauts et les collants fins vient renforcer cette thèse – collants que l'artiste, pendant son bain de graines, porte sur ses jambes et tient dans ses mains comme un outil de création. De la même façon, le titre peut se référer à la fois à la matière du grain (quelque chose qui est sec, et pas encore en vie) et au grain de la pellicule du film et de l'image. Les collants pleins de graines ne sont pas seulement utilisés pour souligner la sexualité de la femme sous nos yeux, mais pour déformer, défragmenter et démultiplier la forme corporelle parfaite. Tout en roulant dans les grains, elle en remplit les collants et produit des formes informes – antithèses d'elle-même, mais images de sa jouissance, plaisir tiré de l'environnement et restitué dans l'acte artistique. Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, qui ont souligné dans leur analyse de l'histoire de l'art la façon dont la forme fut contestée, sapée, déconstruite,

12 Szymon Bojko, critique de cinéma, a relevé, non sans ironie, cette entrée dans le champ de l'art grâce à ses jambes, dans son article « Film poza kinem », *Kino*, n° 5, 1981.

13 L'artiste a poursuivi sa méthode de travail avec des épingles sur papier, photographie, peinture et sculpture.

font référence à Georges Bataille, dont le terme « informe » suppose la transmission d'un certain travail plutôt que l'appréhension d'un sens figé¹⁴. Ils décrivent certains aspects que je retrouve dans le film de Tyszkiewicz : un matérialisme positif qui défie la symbolisation artistique, un éclatement du statique, une forme artistique intemporelle qui doit être actualisée dans le matériau et l'horizontalité qui s'oppose à l'acte de transcendance et se réfère au terrestre. Je propose d'interpréter les « informes » créés par Tyszkiewicz en regard de certaines sculptures d'Alina Szapocznikow ou de Louise Bourgeois et, à partir de là, de mettre sa vision de la sexualité féminine et de l'immanence sur le compte de ce que Lucy Lippard appelait « l'abstraction excentrique », qui correspond également à la proposition de l'artiste de représenter la sexualité féminine. *Day by Day* est bien plus représentatif de la problématique féministe dans le cinéma tant il se réfère d'une part, aux figures de la folie féminine et à l'analyse de l'hystérie (comme dans la relation du corps sexué à l'espace du désir d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf, et dans l'oppression et l'exclusion de la figure expressive de la femme folle dans le grenier de *Northanger Abbey* chez Jane Austen) ; et tant il correspond d'autre part, au film féministe par excellence, c'est-à-dire celui intègre une conscience du médium (comme *The Grain* de Tyszkiewicz ou *Fuses* de Carolee Schneemann¹⁵). Le caractère érotique de *The Grain* est souligné par un certain nombre d'éléments comme dans la scène culminante du bain de plumes où le son est coupé (et qui contient une forme de symbolisation phallique et peut renvoyer notamment à l'acte fétichiste que Tyszkiewicz se joue à elle-même). Toutefois, le toucher me semble être l'élément le plus important du film. Comme Merleau-Ponty l'a écrit dans son essai, le toucher est un sens qui n'a pas d'organe spécifique ; par ailleurs, le fait de toucher équivaut à celui d'être touché¹⁶. Par l'acte du toucher, la réception semble se déplacer de l'image du corps vers l'expérience de celui-ci – ainsi, dans ce film, l'acte voyeuriste de regarder le corps de l'artiste se déplace vers un acte plus autoréférentiel qui fait à son tour l'expérience de la manière dont l'artiste a représenté l'expérience de son propre corps. Parallèlement, la frontière du corps filmé et la frontière de la surface de l'image semblent entremêlées.

Si différents que soient les formes, moyens et stratégies de Partum et de Tyszkiewicz, toutes deux abordent la question de l'espace comme lieu du devenir. Pour Partum, c'est

14 R. Kraus, Y.-A. Bois, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 12.

15 S. MacDonald, « Carolee Schneemann's *Fuses As Erotic Self-Portraiture* », in *CineAction!*, hiver 2007, <http://www.thefreelibrary.com/Carolee+Schneemann%27s+Fuses+as+erotic+self-portraiture.-a0163886911>.

16 Maurice Merleau-Ponty, « The intertwining – The chiasm », in *The Visible and The Invisible*, Claude Lefort ed., trans. A. Lingis, Northwestern University Press, Illinois, 1968.

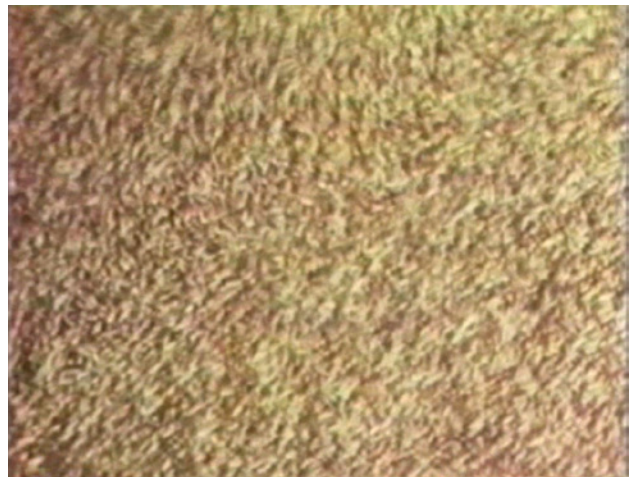


dans l'espace de la galerie et à travers l'expérimentation personnelle qu'elle devient cette artiste sexuée¹⁷. C'est en se tenant face à son public telle une figure à la fois opprimée et émancipée, en se montrant regardée, qu'elle introduit la problématique féministe. Pour Tyszkiewicz, c'est l'espace privé, montré et regardé du point de vue féministe, qui est le lieu du devenir du sujet féminin, à travers une forme de surinvestissement de son expérience personnelle, à travers le médium et son image. Pour elles deux, l'essentiel est dans la manière de tracer ou de brouiller les frontières entre le sujet parlant – qui est aussi objet de référence – et le spectateur. En utilisant des moyens et des outils préexistants, les deux artistes s'emparent du pouvoir de l'image et du pouvoir de vision des spectateurs, faisant de l'art un acte politique que l'on peut envisager, d'après Jacques Rancière, comme un « partage du sensible » : division, partage et distribution de ce-qui-est-sensible au sens de la tendresse, de la sensibilité ou des moyens de percevoir et de participer au monde¹⁸ et de ce qui est féministe du fait de l'accent mis sur la production du savoir à travers la pratique¹⁹. Ces pratiques artistiques qui traitent de la mise en scène du narcissisme féminin viennent enrichir la critique féministe du regard : le spectateur semble invité à désapprendre à regarder ; l'écrivain semble forcé de trouver une manière de les envisager comme subversives.

17 Je m'en tiens ici à la catégorie du sexe et non du genre – un terme plus sociologique que philosophique, lu dans la lettre de la psychanalyse, que l'on décrit comme sujet autant que comme sexué : « Le sexe ne peut plus se concevoir comme un aspect secondaire du sujet [...] Il devient pour la psychanalyse un fait primaire ou ontologique. Dit autrement : le sexe n'est pas un prédicat du sujet, il prédique l'existence d'un sujet. » J. Copjec, *The Fable of the Stork and Other False Sexual Theories*, *Differences*, vol. 21, n° 1, p. 65.

18 Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, éd. La Fabrique, 2000.

19 M. Meskimmon, « Feminisms and Art Theory », in *A Companion to Art Theory*, ed. P. Smith, C. Wilde, Blackwell, 2002, pp. 380-396.



PISSED OFF

On regarde la photographie en noir et blanc : elle montre un homme barbu, de profil, habillé d'une chemise en wax aux motifs stylisés à manches courtes et d'un pantalon ample de couleur clair, coiffé d'une casquette-visière et chaussé de baskets puma « clyde » (modèle 1973), un sac, également en tissu africain, sur l'épaule. Il urine dans un angle formé par des parois recouvertes de graffitis et d'affiches ; au sol des détritrus, des canettes vides et bosselées.

On est en 1981 à New York, dans le *downtown* de Manhattan, exactement à l'angle de West Broadway et de Franklin Street. L'année précédente, *T.W.U.*, la sculpture de Richard Serra, constituée de trois pans s'élevant à plus de dix mètres du sol et large de près de quatre mètres est installée grâce à l'aide du Public Art Fund, fondation privée new-yorkaise. Son emplacement est temporaire. L'œuvre y reste deux ans. Dès son installation, des interventions venant contester sa présence sont menées. Slogans écrits à la bombe sur les surfaces intérieures (« No future ») et extérieures (« Public enemy # 1 = Chemical companies »), coulures d'œufs explosés, affiches mal placardées et déjà décollées, couvrent partiellement la monumentale sculpture située non loin du domicile de Serra.

Artiste africain-américain installé à New York depuis 1974 après avoir vécu dix ans à Los Angeles, David Hammons aime se promener dans les rues de la ville, arpentant les quartiers de Harlem au Lower East Side, observant les habitants et les habitations, les terrains vagues et les terrains de baskets, s'arrêtant pour ramasser un journal, une feuille morte, un sac en papier ou en plastique, étudiant les déplacements dans l'espace urbain, faisant de son mouvement corporel, de sa marche, une union avec son environnement. Fin analyste du monde de l'art et critique acerbe de la scène artistique contemporaine, le vandalisme subi par l'imposante pièce de Serra ne pouvait lui échapper. Il décide alors à son tour d'en rajouter en urinant sur ces parois déjà souillées. Il transforme son acte en performance, l'intitule *Pissed Off* et demande à son ami Dawoud Bey de le photographier.

Dans le langage familier, « *pissed off* » renvoie au ras-le-bol, « *I'm pissed off* » pourrait se traduire par « je suis dégoûté-e », « j'en ai marre ». Hammons a souvent mentionné son intérêt pour le jeu de mots en référence notamment à sa lecture de l'œuvre de Marcel Duchamp. On pourrait dire qu'ici, il joint le geste à la parole et transforme une expression de langage en expression physique. Alors que le terme « piss » renvoie à la fois à la « pisse » et à « pisser », Hammons en urinant sur cette surface provoque un double court circuit où son action (finalement assez banale, nombreux sont les hommes qui la pratiquent dans la rue) devient une performance parce qu'il l'a décidé (le précepte duchampien est là, appliqué à la règle) et s'accorde donc à réunir critique d'une situation et devenir artistique d'une interdiction (l'artiste est contrôlé par un policier qui le prend sur le fait). Car finalement, ce qui se joue, c'est le corps à corps entre deux propositions qui sont définies comme « art » : performance de Hammons *versus* sculpture de Serra. La première n'aurait pas pris une telle importance si la paroi recevant l'urine avait été un simple mur graffité.

On peut néanmoins se demander si ce « *pissed off* » de David Hammons est exclusivement dirigé contre Serra ou s'il n'est pas aussi un geste participant à l'inscription urbaine de l'œuvre sculpturale dans sa logique dégradation. Est-il possible de protéger un travail artistique qui, malgré sa monumentalité, se livre et est à nu dans le New York du début des années 1980 connu pour ses métros retournés de couleurs par le graffiti, pour sa violence sourde et frontale, nourrissant des processus de création visuelle et musicale puissants notamment avec les cultures punk et hip hop ? En ce sens l'expression « *pissed off* » n'est pas loin d'un « no future » ou d'un « public enemy ». Toutes font partie d'une construction sociale qui prône l'exclusion en la défiant.



photo: Dawoud Bey

ÉCRAN SOMNAMBULE, ENTRETIEN

Formant l'objet de cet entretien, *Écran Somnambule* est un solo chorégraphique de Latifa Laâbissi qui reprend et étire sur le temps *La Danse de la Sorcière* de Mary Wigman. Dans cet entretien qui retrace la procédure chorégraphique et la recherche formelle derrière cette création, Latifa Laâbissi aborde par là même l'espace de la marge, la figure du fantôme et le domaine du refoulé, autant de territoires qui habitent son travail et contribuent à une réflexion non-linéaire sur l'actualité sociopolitique de la France.

Anna Colin : Mary Wigman a mis quelque douze ans à développer *La Danse de la Sorcière* : elle la présente d'abord en 1914 alors qu'elle est l'élève de Rudolf Laban et la complète en 1926. De manière similaire, tu la performs pour la première fois en 2001 ; en 2009 tu la retravailles à l'invitation de Boris Charmatz dans le cadre de Rebutoh et c'est en 2012 que tu lui donnes sa forme finale. Pourrais-tu parler de ton rapport à cette danse, de ta première rencontre avec elle à sa complétion aujourd'hui ?

Latifa Laâbissi : Lorsque j'ai découvert *La Danse de la Sorcière*, elle m'est apparue comme une espèce d'ovni chorégraphique, entre une danse clairement inscrite dans les questions de la modernité dans l'Allemagne des années 1920 et une danse qui incarne une figure et des motifs chorégraphiques très particuliers : une forme de sauvagerie à la fois très assumée et très contenue. La première fois que je l'ai vue, c'était un vrai choc qui est revenu longtemps plus tard. Pour moi, qui étais formée dans les années 1980, le régime esthétique dominant en France était l'école abstraite américaine. Mais dans cette éducation, dans cette histoire de la danse, il me manquait quelque chose. En voyant *La Danse de la Sorcière*, ça m'a beaucoup rassurée de savoir que l'on pouvait aussi danser comme ça. Mais j'ai compris en même temps qu'il fallait choisir son camp ; il y avait la danse expressionniste allemande d'un côté et la danse abstraite américaine de l'autre. Si la première était perçue par une large partie des artistes français comme étant située dans le pathos, la seconde représentait l'avant-garde. C'est resté mon désir de ne pas séparer ces deux lignes. Le travail de Valeska Gert que je n'avais non plus jamais rencontré dans ma formation m'a aussi passionné. Quelques années plus tard, j'ai souhaité apprendre et danser les œuvres

de Wigman et de Gert : les incorporer physiquement. C'était davantage un travail d'interprète même si l'idée était de problématiser la question suivante : que signifie la réinterprétation de telles danses aujourd'hui par un corps qui n'est pas régi par le même contexte et qui n'est pas en prise aux mêmes régimes esthétiques ? Dans le premier dispositif que j'avais imaginé en 2001 et qui s'appelait *Phasmes*, on voyait la source d'emprunt dansée par les auteurs et moi dans une réinterprétation sans costume, juste en survêtement, ce qui était une forme de faux neutre. Ce projet ne jouait pas l'idée de la figure complète, ni pour Valeska Gert, ni pour Dore Hoyer, ni pour *La Danse de la Sorcière*. Avec *Phasmes*, il y a eu un contact physique avec la danse et puis un travail avec des théoriciens – Isabelle Launay, Hubert Godard et Claude Rabant – pour reproblématiser l'écart entre ces danses et leurs contextes d'origine d'une part, et les enjeux de leur réinscription dans le présent d'autre part.

AC : Tu m'as récemment fait part de la grande difficulté que tu avais eu à réinterpréter *La Danse de la Sorcière* en 2001. Comment expliquerais-tu cela et quelles ont été tes stratégies pour contourner les problèmes ?

LL : C'est une danse qui est très tendue, comme taillée dans un bloc. On ne danse plus comme ça aujourd'hui ; c'est comme si le réel n'imprimait plus ce type de régime tensionnel. La danse est depuis passée par ce qu'on appelle les *release techniques* ou techniques somatiques, par exemple les pratiques Feldenkrais ou Alexander. Celles-ci vont vers des schémas de visualisation et ramènent une qualité de corps beaucoup plus fluide. En réinterprétant *La Danse de la Sorcière*, ça m'intéressait de me confronter physiquement à un état de corps que je n'avais *a priori* pas convoqué jusqu'ici.

Je ne veux pas établir de mystère autour de cette danse, mais en effet j'ai longtemps cherché une prise qui m'aiderait à rentrer dedans et à l'assimiler. Au début, je n'arrivais pas à trouver les moteurs physiques nécessaires à son exécution et ne comprenais pas où Mary Wigman allait chercher les ressorts, les impacts rythmiques, le rapport tension et relâchement. J'ai dû imaginer un processus d'apprentissage que je n'avais pas du tout anticipé. Celui-ci est passé par une



collaboration avec Catherine Germain qui a une grande pratique du travail avec les masques, notamment des masques balinais. J'ai retravaillé ces mouvements comme une forme d'incarnation d'une figure et me suis concentrée sur comment, en mettant un masque, je pouvais disparaître derrière. Comme si ce masque pouvait contenir et transmettre une figure toute entière. J'ai aussi fait un travail avec la musique. Le musicien Henri-Bertrand Lesguillier jouait la partition sonore et je me départissais de la partition de Wigman pour improviser d'autres mouvements. C'était comme trouver le corps de cette danse avant même de penser au motif qui la composait; comprendre par la pratique pourquoi elle est arrimée au sol et en même temps ancrée dans une verticalité si forte. Car l'apparente immobilité de cette danse est loin d'être fixe : elle est sans cesse en train de projeter une image et de la retenir, une image captive médusante.

AC Selon l'historienne de la danse Sally Banes, Mary Wigman aurait contribué à mystifier cette danse, notamment par l'écriture. Dans ses écrits, Wigman n'a cessé d'analyser le processus par lequel elle est passée pour achever sa danse. Elle insiste sur le caractère libérateur de *La Danse de la Sorcière* tout en parlant d'un état de possession et de dépassement.

LL Isabelle Launay me rassurait toujours en me disant que Wigman a elle-même beaucoup tourné autour de sa danse et qu'elle y est revenue par couches successives. Wigman disait que cette danse lui était arrivée : c'est comme si elle ne l'avait pas choisie et qu'elle s'était retrouvée dans une physicalité qui lui était étrangère, comme si elle exécutait quelque chose, dictée par une force inconnue... Pour l'avoir transmise à d'autres artistes dans le cadre du projet pédagogique de Boris Charmatz, *Gift* (2010), au sein du Musée de la danse à Rennes, il est devenu très clair que cette danse ne se laissait pas apprendre selon les modalités conventionnelles de l'apprentissage des mouvements. Il fallait l'incarner, l'habiter, et seule une relation intime très forte avec cette danse permettrait cette incorporation. Ce côté quasi mythique de *La Danse de la Sorcière* continue au-delà de sa forme elle-même. De fait, je me suis rendu compte que, dans le milieu de la danse, prétendre à sa réinterprétation était presque une sorte de profanation. Quand je disais à d'autres danseurs et chorégraphes que j'allais la danser, pour certains c'était impensable, voire prétentieux, et pour d'autres c'était plus de l'ordre de l'hérésie. Elle était rangée au panthéon des danses sacrées et donc intouchables. Il n'y a que le Quatuor Albrecht Knust, avec qui j'ai travaillé sur ce projet, qui a montré beaucoup d'enthousiasme à l'idée que quelqu'un 's'autorise' à revisiter cette danse. La question de la réinterprétation m'intéresse aussi pour la singularité de cette danse dans l'ensemble de l'œuvre de Wigman ; j'ai la sensation qu'avec cette danse elle s'est réellement autorisé quelque chose d'inouï en rupture

avec tout ce qu'elle avait chorégraphié auparavant. C'est à mon sens son geste auctorial le plus fort. Mais pour en revenir à comment *La Danse de la Sorcière* est devenue *Écran Somnambule*, cela s'est passé grâce à une invitation de Boris Charmatz en 2009. Son invitation n'était pas à l'endroit d'une œuvre spécifique. Au lieu de ça, la question qu'il a posé à quelques auteurs était : dans votre répertoire d'œuvres, y en aurait-il une qui pourrait s'étirer ? À partir de là, j'ai replongé dans la matrice même de la danse pour en modifier la durée. Les motifs restent les mêmes mais le temps ainsi étiré réécrit un tout autre récit, fait apparaître une autre écriture.

AC De quel type de récit s'agit-il et dans quelle mesure s'apparente-t-il à tes préoccupations artistiques ?

LL Après avoir dansé la version ralentie de *La Danse de la Sorcière* pour la première fois, une personne dans le public a commenté que la redanser en l'étirant était une façon de réaffirmer son potentiel subversif ou de résistance. Je pense aussi que cette version a la capacité de résister à un régime dominant, de creuser dans la marge, et c'est en ce sens qu'elle fait signe à mon travail. Cette nouvelle durée crée une sorte d'image un peu piégeante qui force le regard ; il ne s'agit pas ici d'un regard contemplatif mais d'un regard entre attirance et répulsion.

Cette dichotomie était déjà présente dans *La Danse de la Sorcière* de Wigman qui, par l'usage d'une figure grimaçante, projette une image de la femme qui se situe à l'opposé de la femme sublimée. On retrouve également cette tension un peu plus tard chez Tatsumi Hijikata, dont le travail est très influencé par Mary Wigman. Valeska Gert, quant à elle, disait capturer très consciemment des figures de contestation et minoritaires, des choses qu'on ne voulait pas voir. Elle leur trouvait une incarnation possible dans son 'cabaret d'images'. D'une certaine manière les opérations de montage qui sont présentes dans mes projets sont plus proches de Valeska Gert que de Mary Wigman.

AC Au-delà de l'étirement des mouvements, quelle a été ton approche par rapport au son et au costume dans cette nouvelle version ?

LL La pièce sonore suit le même procédé que la danse. Nous avons enregistré le musicien sur la temporalité d'origine à laquelle nous avons accès, c'est-à-dire 1 minute 40 et je l'ai donné à un compositeur, Olivier Renouf, qui l'a étiré électro-niquement sur 32 minutes. L'effet créé est une sorte de béance sonore qui garde les impacts originels. Quant au masque, avec Nadia Lauro qui réalise le costume, nous nous sommes rapprochées de l'opération que Mary Wigman avait fait. Elle avait figé une expression de son propre visage qui devient



le masque avec un petit rictus à la bouche. Être derrière le masque est une façon de compléter cette figure. Il n'abrite pas un état, il multiplie l'état et ses potentialités. Même avec les masques neutres japonais, la moindre inclinaison produit un tout autre dessin et convoque des affects complètement différents non seulement pour celui qui l'agit, mais aussi pour le regard. Le masque permet d'être à un endroit de l'interprétation qui m'intéresse; il implique entre autres de jouer avec l'apparition et la disparition du sujet, tel un effacement. Qu'est-ce que porter un masque ?

AC Pour parler de la question de la parole qui est très présente dans ton travail, comment le masque et la parole s'apparentent-ils dans tes œuvres ? Est-ce que le masque est un substitut à la parole ?

LL La question de la parole ne se pose pas directement dans cette danse car elle n'est pas convoquée ici. Mais de manière générale, la parole est en effet aussi une forme de masque dans mon travail. C'est la possibilité de jouer avec une forme de subjectivité et de la mettre à distance. Alors que la question du personnage est quelque chose qui m'est complètement étrangère, le masque lui est utilisé métaphoriquement dans la parole, par exemple dans *Loredreamsong* avec les accents, dans la façon de jouer qui est plus proche du travestissement que du déguisement. La parole comme masque permet de multiplier les identités et de ne pas se faire piéger dans une question identitaire unilatérale.

AC Le masque est aussi une surface qui rend visible une chose en même temps qu'elle en occulte une autre. Dans l'introduction de *Ghostly Matters: Haunting and the Social Imagination* (1996), la sociologue Avery Gordon fait notamment référence à deux textes importants de la littérature de fiction post-coloniale, *Beloved* (1987) de Toni Morrison et *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (1952) de Ralph Ellison, paru la même année que *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon. Quand Ellison évoque la « non-visibilité de l'hypervisible « homme » afro-américain », Toni Morrison affirme que « ce qui est invisible n'est pas forcément pas là ». Plus loin dans son introduction, Gordon avance qu'« écrire des histoires concernant les exclusions et les invisibilités, c'est écrire des histoires de fantômes. » Ces quelques citations me semblent avoir une profonde résonance avec ton travail, plus particulièrement avec *Loredreamsong* et *Écran Somnambule*. Pourrais-tu élaborer ta relation à la question de l'invisible et à la figure du fantôme que tu définis par ailleurs comme surface de projection ? Peut-être, pour commencer, tu pourrais décortiquer le titre *Écran Somnambule* et son rapport à ces diverses notions.

LL C'est dans un livre sur le travail du cinéaste Friedrich Wilhelm Murnau que j'ai trouvé cette expression « Écran Somnambule ». Dans ce livre, il est beaucoup question de la figure du fantôme et d'un va-et-vient avec celle du somnambule. Je parlais tout à l'heure de la façon dont *La Danse de la Sorcière* à la fois projette et retient une image. Elle fait donc écran – un écran qui absorbe et renvoie l'image de l'autre. Somnambulesque peut-être, parce qu'elle rôde de manière assez fantomatique autour de mon travail depuis pas mal d'années. Le texte de Freud *L'Inquiétante étrangeté* (1919) m'a aussi beaucoup marqué. Il est rattaché à cet invisible qui pour moi erre autour de tous et appartient aussi bien à l'univers de la peur que du réconfort. Dans *Loredreamsong*, le choix de la figure du fantôme était au départ plus intuitif que conceptuel; elle est apparue comme une rêverie. Je l'ai rapidement essayée avec des matériaux comme les blagues racistes ou le texte de Lydia Lunch, *Dear whores*, pour voir quelle expérience de physicalité je pouvais mettre à l'épreuve. Utiliser le fantôme dans *Loredreamsong*, c'était convoquer une figure tellement simple, et en même temps suggérer par analogie la burqa ou le Ku Klux Klan qui font aussi partie des hantises contemporaines pour des raisons différentes bien sûr. C'est compliqué de se départir de nos peurs, de nos projections car il me semble que nos fantômes, nos hantises sont un peu comme les objets que l'on dépose dans une cave: ils ne disparaissent pas vraiment de notre vie, ils rôdent en attendant un devenir.

LE BOÏTIER DE MÉLANCOLIE

Cruautés ou ironies de l'Histoire ?

Le massacre de centaines de familles Sioux dans le Dakota du Sud, sur les bords de la Wounded Knee Creek, en 1890 – qui consacra la mise sous tutelle définitive des nations indiennes –, a lieu tout près des falaises rocheuses du mont Rushmore dans lesquelles seront sculptées les effigies des grands hommes de l'Amérique.

Peu de temps après avoir ouvert son studio de photographe, à Seattle, Curtis fait ses premiers portraits d'Indiens en plein air, près de la maison qu'il possède sur la rive du Puget Sound. Parmi eux, la « princesse Angelina », une vieille femme de quatre-vingts ans qui était la fille du chef Sealth, lequel avait donné son nom, bien malgré lui, à cette ville promise à l'énorme essor industriel que l'on sait. On aurait pu au moins respecter son nom.

Quand Curtis se lance, au début du siècle, dans sa colossale entreprise – photographier, enregistrer, noter, collationner, filmer, décrire, commenter et publier la vie quotidienne des dernières nations indiennes à l'ouest du Mississippi, non seulement aux États-Unis, mais aussi au Canada et en Alaska –, il y a belle lurette qu'ils ne sont plus libres nulle part, relégués dans les réserves et livrés, humiliés, aux évangélistes et aux touristes. Les magnifiques images de Curtis, du point de vue de l'Âge d'or et de la splendeur mythique de la vie sauvage, ne sont qu'un leurre.

L'édition des vingt volumes, accompagnés de leurs vingt portfolios photographiques, des *North American Indians* – qui occupera Curtis de 1907 à 1930 et qui le ruinera à plusieurs reprises – est préfacée par Theodore Roosevelt, avec enthousiasme, reconnaissons-le. Lequel Roosevelt, alors président des États-Unis et qui sera de ce fait immortalisé dans le roc du mont Rushmore, n'en avait pas moins écrit, une trentaine d'années auparavant, dans son livre *La Conquête de L'Ouest*, que les Indiens étaient « des mendiants paresseux, sales, ivrognes et méprisés ».

À sa mort, en 1952, Curtis, qui laissait derrière lui un corpus photographique de quarante mille clichés, n'était plus connu que de quelques initiés. Le *New York Times* publia une courte notice nécrologique mentionnant l'édition des *North American Indians* et qui se terminait par ces mots : « Monsieur Curtis était également connu comme photographe. »





UN CHŒUR SIMPLE

Heureusement diffusée par le relais de nombreux sites lesbiens et gays, la parole de Judith Butler à Occupy Wall Street résonne. «Je suis venue vous apporter mon soutien aujourd'hui», commence-t-elle. La foule répète sa phrase: «offrir ma solidarité pour cette exposition (display) sans précédent de démocratie et de volonté populaire...» La foule répète: «offrir ma solidarité...» Ce n'est pas pour rien que la philosophe utilise un mot qui se rapproche, jusqu'à le toucher, au monde de l'art et au collectionnisme, le terme de «display» – il s'agit, en effet, d'un arrangement, d'un dispositif d'exposition transformé en forum. Et puis elle continue, chaque fragment de phrase étant à la fois suspendu et enchaîné à la répétition de la foule à l'unisson. Le discours, ainsi morcelé, est aussi tendu par ce suspens de la répétition: «Mais quelles sont donc les exigences / qu'émettent toutes ces personnes? / Ou bien ils disent / il n'y a pas d'exigences / et cela rend vos critiques confuses. / Ou bien ils disent / qu'exiger l'égalité sociale / exiger la justice économique / sont des exigences impossibles / et les exigences impossibles / ne sont tout simplement pas pratiques. / Mais nous ne sommes pas d'accord. / Si l'espoir est une exigence impossible / alors nous exigeons l'impossible. / Si le droit à un abri, à de la nourriture et à un emploi / sont des exigences impossibles / alors nous exigeons l'impossible. / S'il est impossible d'exiger / que ceux qui profitent / de la récession / redistribuent leurs richesses / et fassent cesser leur cupidité / alors, oui / nous exigeons l'impossible.¹»

¹ Traduction française de l'auteur. Extrait du texte anglais original: «I've come here to lend my support / and offer my solidarity / for this unprecedented display / of popular and democratic will / before us. / So what are the demands / that all these people are making? / Either they say / there are no demands / and that leaves your critics confused. / Or they say / that demands for social equality / that demands for economic justice / are impossible demands / and impossible demands are just not practical. / But we disagree. / If hope is an impossible demand / then we demand the impossible. / If the right to shelter, food and employment / are impossible demands / then we demand the impossible. / If it is impossible to demand / that those who profit / from the recession / redistribute their wealth / and cease their greed / then yes / we demand the impossible...»

C'est dans sa péroration finale que Judith Butler inscrit le contexte, l'actualisation, la performance de l'exposition: «En tant que corps, nous nous produisons ensemble en public, ça compte. / Nous nous assemblons publiquement. / Nous nous réunissons comme des corps en alliance, / dans la rue, sur la place...» C'est en tant que corps, que politique du corps et que corps politique que le terme de «Nous le Peuple» (*We the People*) revient et est agi. Du vous au je au nous, voire au remerciement final, Judith Butler a tout simplement bouclé la monstration du fonctionnement même de l'activisme, ce passage, renversant, vers le singulier du pluriel communautaire. Du *Manifeste des 343 salopes* (1971) déclarant «J'ai avorté», aux cris des militants d'Act Up, qui, à chaque interpellation policière lors d'une action publique, hurlaient, comme je l'ai fait lorsque je militais dans les années 1990, «J'ai le sida, vous touchez à un malade», il a fallu en passer par un je pour dire nous. Dans l'expérience activiste d'Occupy Wall Street, cela s'appelle très pratiquement un microphone humain, à chaque fois amorcé par une balance sonore: «Mic Check?», une voix s'élève. «MIC CHECK!», répond la foule à l'unisson. Le passage du je au nous, de la voix monobande à la stéréophonie d'un chœur a été en effet rendu nécessaire par l'absence de micros et de haut-parleurs, lesquels sont régis à New York par l'obtention d'un permis de la ville, du moins pour ce qui concerne les lieux publics, et la chose est encore compliquée par le fait que le parc où se tiennent les Indignés est privé. Et donc, ici comme ailleurs, chaque harangue a lieu «unplugged», débranchée. Les corps sont le courant qui passe, affectant jusqu'à la compréhension de ce qui est dit, parce que cette saisie du sens est d'abord ressentie, répétée, disséminée. Le verbe est d'emblée rendu à un auteur multiple. Les acclamations, elles, sont muettes et la contradiction ne passe pas toujours dans cette texture, où le fil d'une parole est ainsi coupé puis retissé par l'assemblée. Dans ce théâtre politique, il s'agit également de texture et de montage.

Comme le signale l'un des nombreux blogs la commentant, Judith Butler, dans une autre conférence (celle-là plus traditionnelle et amplifiée par les voies habituelles du microphone), qu'elle a tenue à Venise au mois de septembre

dernier², a évoqué le chœur de la place Tahrir. Contre la violence potentielle ou avérée, a-t-elle remarqué, s'élevait un chant collectif, un mot répété « silmiyya » : « Plus couramment, chanter "silmiyya" se traduit comme une douce exhortation : "gentiment, gentiment" [...] Ce qui m'intéressait, dit-elle, c'est le chant, la façon dont le langage fonctionnait non pour inciter à une action, mais pour en retenir une. » Je pense alors à un autre chœur, qui s'inscrit cette fois contre une autre tradition de retenue : Artur Zmijewski, dans sa célèbre *Singing Lesson* (2002), fait chanter à des sourds une Cantate de Bach au lieu même, la Thomaskirche de Leipzig, où le compositeur fut engagé comme Cantor et où il est enterré. La précarité des voix, imparfaites et d'autant plus émouvantes qu'elles ne correspondent nullement aux normes de la beauté du chant, défie alors l'interdiction ancienne par l'Église de donner la communion aux personnes sourdes.

En revanche, c'est dans le corps même de la danse qu'il me faut entrer pour y trouver cette communauté des singularités qu'OWS incarnerait dans sa « demande impossible » : voilà en tout cas l'effet que m'a fait *Levée des Conflits*, (2010), le spectacle de Boris Charmatz : soit un solo répété comme en canon à quelques dizaines de secondes d'intervalles, par autant de danseurs que le plateau veut bien contenir et qui recommence, se double et se redouble, sans doute jusqu'à épuisement. Les mouvements se répètent, comme un engrènement à la fois collectif et où chaque corps, chacune et chacun, se déploie individuellement, avec son énergie, sa violence, sa douceur propre et cependant confrontée à celle du groupe. Il ne s'agit point de répétition miroirique, au contraire, mais d'un engrangement du je au nous, que j'aimerais rapprocher des propos du philosophe Roberto Esposito : « La communauté n'est pas une propriété, un plein, un territoire à défendre et à isoler de ceux qui n'en font pas partie. Elle est un vide, une dette, un don » – au sens du mot *munus*, qui a donné lieu à l'expression latine *cum-munus*, et non *cum-unus*, c'est-à-dire « comme unité ». Ainsi fondée dans ce qui (nous) trouve, plutôt que dans ce qui nous fait un, la communauté a lieu dans l'adresse « à l'égard des autres et nous rappelle aussi, en même temps, notre altérité constitutive d'avec nous-mêmes », qui nous délie du sens commun.

Références

- <http://www.thenation.com/article/165094/arts-occupation>
 Le pdf de la revue TIDAL « Occupy theory, Occupy strategy »
<http://occupytheory.org/Home.html>
 Judith Butler : <http://occupywriters.com/works/by-judith-butler>
 Judith Butler : <http://www.oca.no/programme/audiovisual/the-state-of-things-an-excerpt-from-the-politics-of-the-street-and-new-forms-of-alliance>
 Boris Charmatz : <http://www.festival-automne.com/boris-charmatz-spectacle1438.html>
 Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté* (trad. de l'italien par Nadine Le Lirzin) Paris, PUF, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000.

² « The Politics of the Street and New Forms of Alliance », conférence du 7 septembre 2011, dans le cadre de la contribution officielle de la Norvège à la Biennale de Venise 2011.



Judith Butler à Occupy Wall Street, parle à Washington Square Park, New York, oct. 2011
<http://www.youtube.com/watch?v=yfLZsb9by4>

LE CONTRAT CIVIL DE LA PHOTOGRAPHIE

Ariella Azoulay interroge les formes visibles et invisibles de l'exercice du pouvoir, notamment dans l'usage normalisant de la langue, dans son vocabulaire comme dans sa construction grammaticale. En français, une règle de grammaire établie par l'Académie française veut que : « le masculin l'emporte sur le féminin », l'usage du masculin étant considéré comme une forme neutre, faisant de la grammaire la marque d'une domination masculine. Dans les représentations, cette règle fait du féminin un invisible de la langue. Ainsi, dans la traduction française de son texte, l'auteure souhaite utiliser les deux formes, féminin et masculin pour n'exclure ni l'un ni l'autre, partant de l'hypothèse que c'est la langue qui permet de dire le réel et de transformer, ou non, notre rapport au monde. E.R.

Dans la photographie – et de manière manifeste dans chaque photo – quelque chose dépasse l'action du photographe. Et aucun photographe, si doué soit-il, ne peut revendiquer la propriété de ce qui apparaît dans la photographie. Chaque photo porte les traces d'une rencontre entre les personnes photographiées et le photographe et ni les uns ni les autres ne peuvent déterminer à eux seuls la manière dont cette rencontre s'inscrit dans l'image. La photo excède toute prétention à la propriété ou au monopole, toute tentative d'exhaustivité. On peut espérer nommer précisément ce qu'elle montre dans un énoncé du type « Ceci est X ». Mais on y découvre toujours autre chose – tel événement s'y reconstitue, la présence de tel acteur s'y discerne, reconstruisant les relations sociales qui ont présidé à sa production. Depuis des années, je m'intéresse particulièrement aux photos prises dans les territoires occupés de la Palestine. Plus je regardais ces images, plus j'étais convaincue qu'elles représentaient bien plus que la manifestation de ce qui était fait aux Palestiniens. Peu à peu, il m'est apparu plus clairement qu'il était impossible de réduire la photographie à son rôle de productrice d'images, et que sa large diffusion au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle avait créé un espace de relations politiques qui ne passait pas exclusivement par le pouvoir de l'État et n'était pas complètement soumis à la logique nationale qui, aujourd'hui encore, éclipsé le champ politique commun. Cet espace politique civil, que j'invente théoriquement dans le présent ouvrage, est un espace que créent à chaque instant ceux – photographes, spectateurs et personnes photographiées – qui utilisent la photographie.

[...] Mais la photographie est venue au monde avec le mauvais mode d'emploi. Le mode d'emploi actuel réduit la photographie à la photo et au regard empressé d'en identifier le sujet. Il participe de la réification de ce qui est vu, en en faisant un élément distinct, accessible, aisément disponible, facile à saisir et librement appropriable et échangeable. Or la photographie excède amplement ce qui est imprimé sur ce support standardisé qu'est le papier photographique et qui transforme tout événement en image. La photo porte le sceau de l'événement et la reconstruire suppose de ne pas se borner à nommer ce qu'elle montre. Commençons par regarder la photo. Ce mauvais mode d'emploi empêche la spectatrice / le spectateur de reconnaître qu'une photo – qu'aucune photo – ne peut appartenir à personne ; l'on peut non seulement devenir sa / son destinataire, mais sa destinatrice / son destinataire, ou celle / celui qui peut en tirer une signification et la diffuser. Dans certains cas et certains lieux, où la citoyenneté des personnes impliquées dans l'acte photographique est altérée et dégradée, regarder les photos de manière à les amener à reconstruire la situation photographique est pour la spectatrice / le spectateur un moyen de remplir cette part du contrat qui la / le lie au personnage photographié. Regarder des photos montrant les blessures infligées à autrui relève d'une compétence civique. Cette compétence s'active dès lors que l'on comprend que la citoyenneté n'est pas tant un statut, un bien ou un bout de propriété privée détenue par la citoyenne / le citoyen, qu'un outil de lutte qui nous est confié et que l'on a le devoir d'utiliser le jour où l'on croise des photos de blessures infligées à ceux qui, tout comme nous, sont *gouvernés* sous le même régime politique. Mais pour faire un tel usage civique de la photographie, il faut déjà être citoyenne / citoyen – et pas seulement une personne ayant le statut de citoyenne / citoyen ; il faut être en possession d'une compétence civique qui nous permette de commencer à négocier la manière dont on est gouverné. C'est en devenant citoyenne / citoyen que l'on peut commencer à utiliser la photographie.



Miki Kratsman

Mrs. Abu-Zohir, 1988

Voici une photo à travers laquelle on voit le contrat civil de la photographie en marche. En 1988, le journal israélien *Hadashot* envoie en reportage Zvi Gilat, journaliste, Amira Hassan, traductrice, et Miki Kratsman, photographe, pour se renseigner sur la guérite d'un soldat, construite sur le toit de la maison de la famille Abu-Zohir. Lorsque l'équipe arrive chez elle, Mme Abu-Zohir exige que le photographe prenne en photo ses jambes blessées par des balles en caoutchouc tirées par des soldats de Tsahal. Le photographe – qui photographie régulièrement les marques de l'occupation laissées sur les corps palestiniens, qui a déjà vu des blessures par balles en caoutchouc et qui connaît les habitudes de ses éditeurs et leurs attentes en terme photographique – rejette sa demande au prétexte que les balles en caoutchouc ne font pas de bonnes photos. Il n'a pas encore vu la blessure; sa compétence repose sur une expérience passée – et conséquente. Mais la femme insiste – après tout, elle est signataire du contrat civil de la photographie; elle sait que sa blessure est singulière et que son droit à être photographiée n'oblige personne à voir la photo (et n'implique certainement pas qu'un éditeur la publie). Mais elle agit néanmoins comme si elle était en droit d'exiger que cette photo soit prise, et comme s'il était du devoir de chacun d'en être le témoin. L'éditeur et le spectateur se trouvent civilement engagés. Le droit et le devoir n'émanent pas de la loi, mais du contrat civil de la photographie. Mme Abu-Zohir cherche à devenir citoyenne par le biais de la photographie, à travers et avec elle. En devenant citoyenne, elle permet aux autres de devenir citoyens. Elle se trouve face à un citoyen: le photographe. Il demande à voir la plaie avant de satisfaire à sa demande. Elle refuse. Son corps lui appartient et elle ne montrera pas ses jambes en public. Elle participe au contrat civil de la photographie en acceptant d'être photographiée – mais pas vue – par le photographe.

Le photographe: «Montrez-moi vos jambes.»

Mme Abu-Zohir: «Vous ne pouvez pas voir mes jambes; je ne vous les montrerai pas.»

Le photographe (à la traductrice): «Expliquez-lui que la photo sera publiée dans les journaux et que le monde entier verra ses jambes.»

Mme Abu-Zohir: «Une photo est une photo et je me fiche qu'elle soit vue ou non. Mais vous ne pouvez pas rester dans la pièce avec moi, quand je montre mes jambes.»

Un contrat photographique? «Oui», dit Mme Abu-Zohir, mais pas d'accord global régissant les relations photographe/photographié-e comme l'impose la presse. Mme Abu-Zohir exige une image de sa blessure. Le photographe prépare son appareil, ajuste son cadre, détermine le temps d'exposition, fait la mise au point, pose l'appareil dans les mains de la traductrice et quitte la pièce. La traductrice prend une pellicule entière d'images afin d'en obtenir une – celle face à laquelle,

spectatrice, je me tiens désormais. Les pieds nus de Mme Abu-Zohir sont fermement plantés dans le sol, soutenant le poids de son corps, tandis qu'elle se présente, droite et valeureuse. Elle soutient l'œil de l'appareil photo – et non du photographe, qui ne l'intéresse manifestement pas –, baisse son pantalon, remonte sa jupe et cadre la blessure. Elle semble dire: «Moi, Mme Abu-Zohir, je vous présente à vous, spectatrice, ma blessure. Je replie ma jupe tel un paravent de façon à ce que vous puissiez voir cette blessure.» À côté d'elle se tient une petite fille, la sienne peut-être, qui est assez familière des lieux pour aller pieds nus. Elle est autorisée à regarder. Peut-être même lui a-t-on demandé de regarder – contrairement à moi, spectatrice de la photo, mais tout comme ceux qui sont avec elle. La fille marque la distance entre ceux qui la regardent et ceux qui regardent la photo. Mme Abu-Zohir a placé sa fille à côté d'elle comme un rappel – de sorte que nul ne puisse confondre la photo et ce qui y est photographié, mais aussi pour s'assurer que personne n'oubliera la continuité qui existe entre la photo et ce qui a été photographié. Quand Mme Abu-Zohir laisse retomber sa jupe, elle cherche à mettre un terme à l'acte photographique. Mais la photo, qui existe désormais dans l'espace public, ne laissera pas la photographie s'arrêter. Mme Abu-Zohir seule ne pourra non plus dicter son cours. Cette photo, d'où son regard silencieux me parvient, ne lâche rien. Le moment photographique a beau avoir passé, rien n'est résolu.



photo : André Morin



photo : André Morin





photo : André Morin



photo : André Morin



photo : André Morin



photo : André Morin

POURQUOI EST-IL IMPORTANT – AUJOURD’HUI – DE MONTRER ET REGARDER DES IMAGES DE CORPS HUMAINS DÉTRUITS ?

Je vais tenter d'expliquer en huit points pourquoi il est important aujourd'hui de regarder des images de corps humains détruits, comme celles que j'ai utilisées et intégrées dans mes œuvres telles que *Superficial Engagement* (2006), *The Incommensurable Banner* (2008), *Ur-Collage* (2008), *Crystal of Resistance* (2011) ou *Touching Reality* (2012).

1. Provenance

Les images de corps humains détruits sont faites par des non-photographes. La plupart d'entre elles ont été prises par des témoins, des passants, des soldats, par des agents de sécurité ou de police, des sauveteurs ou des secouristes. La provenance de ces images n'est pas très claire, souvent invérifiable et la source manque, selon notre compréhension de ce qu'est une « source ». Cette provenance peu claire et cette invérifiabilité reflètent le flou de l'époque actuelle. C'est cela qui m'intéresse. Leur provenance est rarement garantie – mais qu'est-ce qui peut prétendre à garantie dans notre monde, aujourd'hui, et comment « sous garantie » peut-il encore avoir un sens ? Ces images sont disponibles sur Internet, généralement pour être téléchargées ; elles ont le statut de témoignage et ont été mises en ligne par leurs auteurs pour des raisons diverses et multiples. Par ailleurs, l'origine de ces images n'est pas mentionnée, elle est parfois confuse avec une adresse peu claire, voire manipulée ou volée, comme le sont souvent beaucoup de choses sur Internet et dans le réseau social de communication. Nous y sommes confrontés chaque jour. Cette provenance incertaine est l'une des raisons pour lesquelles il est important de regarder de telles images.

2. Redondance

Les images de corps humains détruits sont importantes du fait de leur redondance. Car ce qui est redondant est le fait qu'il existe aujourd'hui une quantité innombrable d'images de corps humains détruits. La redondance n'est pas la répétition, la répétition du même, parce qu'à chaque fois, c'est un autre corps humain qui est détruit et montré comme tel, redondant. Mais il ne s'agit pas d'images, il s'agit de corps humains, de l'être humain, dont l'image n'est qu'un témoignage. Les images sont des images redondantes, parce qu'il

est redondant, en soi, que des êtres humains soient détruits. La redondance est importante ici. Je veux la considérer comme importante et je veux l'envisager comme une forme. Nous ne voulons pas accepter la redondance de ces images, parce que nous ne voulons pas accepter la redondance de la cruauté faite à l'être humain. Voilà pourquoi il est important de regarder les images de corps humains détruits dans leur redondance même.

3. Invisibilité

Aujourd'hui, dans les journaux, les magazines et dans les journaux télévisés, nous voyons très peu d'images de corps détruits, parce qu'elles sont très rarement montrées. Ces photos sont non-visibles et invisibles : le prétexte est de nous en protéger, présupposant qu'elles pourraient heurter la sensibilité du public ou satisfaire le voyeurisme. Mais l'invisibilité n'est pas innocente. L'invisibilité est une stratégie de soutien à, ou tout au moins, de non-dissuasion de l'effort de guerre. Il s'agit de rendre la guerre acceptable et ses conséquences commensurables, comme le déclarait Donald Rumsfeld, ancien secrétaire américain de la Défense (2001-2006) : « La mort tend à favoriser une vision démoralisante de la guerre. » Mais peut-on avoir une vision de la guerre autrement que démoralisante ? Regarder des images de corps humains détruits est une manière de s'engager contre la guerre et contre la justification de la guerre et sa propagande. Depuis le 11 septembre, ce phénomène d'invisibilité s'est renforcé en Occident. Pour ne pas admettre cette invisibilité comme un fait ou comme une « protection », il est important de regarder de telles images.

4. La «Tendance à l'Iconisme»

La tendance à « l'iconisme » existe encore aujourd'hui. « L'iconisme » est cette habitude de « sélectionner », de « choisir », de « découvrir » l'image qui « se remarque », l'image qui est « d'importance », l'image qui « en dit plus », l'image qui « compte plus » que les autres. Autrement dit, la «Tendance à l'Iconisme» peut se définir comme la tendance à « l'accentuation » – c'est la vieille méthode classique qui consiste à favoriser et à imposer une hiérarchie de manière



autoritaire. Il ne s'agit pas tant d'affirmer l'importance de telle chose ou telle personne, que d'affirmer une importance à l'égard des autres. Le but est d'établir une importance commune, un poids commun et une mesure commune. Mais « l'accentuation » et la « Tendance à l'Iconisme » ont aussi pour effet d'ignorer l'existence des différences, du non-iconique et du non-accentué. Dans le domaine des images de guerre et de conflit, on choisit pour les autres ce qui est « acceptable ». C'est l'image « acceptable » qui représente une autre image, toutes les autres images ; elle représente autre chose et peut même être une non-image. Cette image ou icône doit être, bien sûr, la bonne image, la correcte, la juste, la permise, l'élue – l'image consensuelle. Là est la manipulation. À titre d'exemple, l'image très commentée (même par les historiens d'art) de la « Situation Room » (« Cellule de crise ») à Washington, lors de l'assassinat de Ben Laden par les « Navy Seals » [commandos de marines américains] en 2011. Je refuse d'accepter cette image comme une icône ; je refuse son « iconisme » et je refuse le fait que cette image – et toutes les autres « icônes » – puissent représenter autre chose qu'elles-mêmes. Pour lutter contre la « Tendance à l'Iconisme », regarder des images de corps détruits est important.

5. La réduction aux faits

Dans le monde actuel des faits, de l'information, de l'opinion et du commentaire, beaucoup de choses se réduisent au factuel. Le fait est le nouveau « veau d'or » du journalisme et le journaliste s'efforce de lui donner toute l'assurance et toutes les garanties de la véracité. Mais je ne m'intéresse pas à la vérification du fait. Je m'intéresse à la Vérité, à la Vérité en soi, qui n'est ni le fait établi ni la « bonne information » du récit journalistique. La Vérité qui m'intéresse résiste aux faits, aux opinions, aux commentaires et au journalisme. La Vérité est irréductible ; et les images des corps humains détruits sont irréductibles et résistent à la factualité. Je ne nie pas les faits et l'actualité, mais je veux m'opposer à la texture des faits aujourd'hui. L'habitude de réduire les choses à des faits est un moyen commode d'éviter de toucher à la Vérité, et y résister est une manière de toucher à la Vérité. Nous faire accepter cela, c'est vouloir nous imposer l'information factuelle comme étalon, plutôt que de regarder et de voir de nos propres yeux. Je veux voir de mes propres yeux. C'est pour la résistance au monde actuel des faits, que regarder de telles images est important.

6. Le syndrome de la victime

Regarder des images de corps humains détruits est important, car cela peut contribuer à comprendre que l'acte incommensurable n'est pas de regarder, ce qui est incommensurable est d'abord que cela soit arrivé – qu'un humain, un corps humain ait en effet été détruit, et qu'un nombre incommensurable d'êtres humains aient été détruits. Avant tout et plus que

tout, il est important de comprendre cela. Ce n'est qu'en étant capable de toucher à cet acte incommensurable que je peux résister à la tentation de la question : s'agit-il ou non d'une victime ? Et la victime de qui ? Ou s'agit-il d'un tueur, d'un tortionnaire ? Peut-être ne s'agit-il pas de victime ? Peut-être que ce corps humain détruit ne devrait pas être compté et considéré comme une victime ? Classer des corps humains détruits en victimes ou non-victimes est une manière de les rendre commensurables, au lieu de considérer que tous ces corps sont l'incommensurable. Le syndrome de la victime est le syndrome qui veut que je donne une réponse, une explication, une raison à l'incommensurable et que finalement, je décrète qui est « innocent ». Le seul terroriste ayant survécu à la tuerie de Mumbai en 2008 déclarait au tribunal qui le condamnait à mort : « Je ne pense pas être innocent. » Je crois que l'incommensurable dans ce monde n'a ni raison, ni explication, ni réponse – ni avant ni après. Dans ce monde incommensurable, je dois refuser la commensurabilité du consentement à la classification en victime ou non-victime. Je ne veux pas être neutralisé par ce qui veut rendre le monde commensurable. Regarder des images de corps humains détruits est important, car je ne veux pas être résigné face au syndrome de la victime.

7. Le non-sens de la Qualité

Ces images – parce qu'elles ont été prises par des témoins – n'ont aucune qualité photographique. Et cela m'intéresse. C'est la confirmation que, dans l'urgence, le critère de « qualité » n'est d'aucune nécessité. J'ai toujours cru en : « Qualité = Non, Énergie = Oui ». Il n'y a là aucune approche esthétique au-delà de la volonté de prendre l'image. La question de la qualité est insignifiante face à l'incommensurable. C'est ce qu'expriment les images de corps détruits. Aucun savoir-faire technique n'est nécessaire. Aucun photographe n'est nécessaire. L'argument de la « qualité photographique » est l'argument de celui qui se met à l'écart, qui n'est pas présent et qui, au nom de l'argument de la « qualité », marque sa distance et sa tentative de superviser. Mais superviser n'existe plus, ce qu'il « faut », c'est être témoin, être là-bas, être ici, être ici et maintenant, présent – présent au « bon moment » et au « bon endroit ». La plupart des images sont prises avec de petits appareils photo, des smartphones ou téléphones portables. Ils correspondent à notre façon de voir le « tout immédiat » et le « rien immédiat » de notre quotidien et de le rendre « public ». Le non-sens de qualité de ces images est une critique implicite de l'« embedded » photo-journalisme et journalisme. C'est ce non-sens de la qualité qui rend important de regarder de telles images.



8. La distanciation par « l'Hyper-Sensibilité »

Je suis sensible et je veux être sensible, et en même temps, je veux rester éveillé, je veux être attentif. Je ne veux pas me distancer, je ne veux pas regarder ailleurs, je ne veux pas détourner le regard. Parfois j'entends des visiteurs dire, en regardant des images de corps humains détruits : « Je ne peux pas regarder ça, il ne faut pas que je voie ça, je suis trop sensible. » Cela permet de conserver une distance confortable, narcissique et exclusive avec la réalité d'aujourd'hui et le monde. Notre monde, le seul et unique monde. Avec ce discours de la sensibilité – qui est en fait une « Hyper-Sensibilité » – il s'agit de préserver son confort, son calme et son luxe. La distance n'est prise que par ceux qui ne se confrontent pas – de leurs propres yeux – à la dimension incommensurable de la réalité. La distance n'est jamais un don ; elle est revendiquée par un petit nombre pour garder son exclusivité intacte. « L'Hyper-Sensibilité » est le contraire du « public non-exclusif ». Pour se confronter au monde et lutter avec son chaos, son incommensurabilité, pour coexister et coopérer dans ce monde, avec l'autre, j'ai besoin de me confronter à la réalité sans me distancer. C'est pourquoi il est nécessaire de distinguer la « sensibilité », qui signifie pour moi rester « éveillé » et « attentif », et « l'Hyper-Sensibilité », qui signifie « l'enfermement sur soi » et « l'exclusion ». Pour résister à « l'Hyper-Sensibilité », il est important de regarder ces images de corps humains détruits.



La « Situation Room » (« Cellule de crise ») à Washington, lors de l'élimination de Ben Laden par les « Navy Seals » (commando de marines américains) en 2011.



LE BOÏTIER DE MÉLANCOLIE

Les photographes qui couvraient la guerre de Crimée s'étaient interdit toute représentation de cadavre. Les ordres venaient évidemment d'ailleurs mais on sait qu'ils furent rigoureusement respectés.

Dix ans plus tard, c'est la ruée. Sous couvert d'enseignement moral, c'est à qui montrera l'abomination des tueries qui jalonnent la guerre de Sécession – et puis on a changé de continent et sur ces terres nouvelles les principes victoriens sont vêtus de lambeaux.

Quand à la fin des hostilités Gardner publie les fameuses planches de son *Photographic Sketch Book of the War*, il croit naïvement montrer « l'aveugle horreur et la réalité de la guerre, par contraste avec ses pompes » et il ajoute : « En voici les détails atroces ! Puissent-ils empêcher qu'une autre calamité semblable s'abatte sur la nation ! » À Gettysburg, où on a compté plus de quarante mille morts, les photographes n'avaient que l'embarras du choix... Gardner concentre ses efforts sur quelques dizaines de mètres carrés, dans un creux de colline qu'on a surnommé « l'abattoir », entre Big Round Top et Devil's Den, qui fut constamment sous le feu des redoutables tireurs d'élite sudistes.

Metteur en scène consciencieux (déjà !), Gardner aurait déplacé plusieurs fois, imité par d'autres photographes qui travaillaient avec lui, le corps gonflé du cadavre, le fusil, la timbale en fer blanc et le chapeau, à la recherche de la combinaison idéale. Mais c'est désormais le chaos restant de l'image qui impressionne : rochers, racines et herbes semblent plus disloqués encore, comme incrustant l'image d'une noirceur promise à l'ensevelissement. Le fluide noirâtre de la mort y a poursuivi son labeur au-delà du consentement de ce qu'on n'ose appeler l'artiste. Du coup ce décor détrempé de cauchemar (les encres de Hugo ne sont pas loin) fait ressortir une sorte de fraîcheur du corps et une évidente élégance de sa posture. Et cela il n'est pas sûr que Gardner l'ait voulu...





LES AUTEURS

Ariella Azoulay

Théoricienne de l'image, commissaire d'exposition et réalisatrice de films documentaires, Ariella Azoulay enseigne la culture visuelle et la philosophie contemporaine à l'université Bar Ilan, en Israël. Elle est l'auteure de nombreux ouvrages sur la photographie : *From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950* (2011), *The Civil Contract of Photography* (2008); *Atto di Stato – Palestina-Israele, 1967–2007, Storia fotografica dell'occupazione* (2008); *Once Upon a Time: Photography Following Walter Benjamin* (2006); et *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy* (2001).

Pour *Intense Proximité*, Ariella Azoulay présente *Different Ways Not To Say Deportation*, 2011.

Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié

Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié ont assuré le commissariat scientifique de l'exposition *Fichés ? Photographie et identification du second Empire aux années soixante*, aux Archives Nationales, Paris, 2011. Jean-Marc Berlière est professeur émérite d'histoire contemporaine à l'université de Bourgogne, chercheur au Centre de recherches sociologiques sur le droit et les institutions pénales (CESDIP). Derniers ouvrages parus : *Histoire des polices en France de l'Ancien Régime à nos jours* (avec René Lévy), éd. Nouveau Monde, 2011 et *La Naissance de la police moderne*, éd. Perrin, 2011.

Pierre Fournié est conservateur général du patrimoine, responsable du département de l'action culturelle et éducative aux Archives nationales.

Anna Colin

Anna Colin est commissaire d'exposition et critique. Elle est directrice associée à Bétonsalon, Paris, depuis 2011 et commissaire invitée à La Maison populaire à Montreuil en 2012. Avant de s'installer à Paris, elle était commissaire d'exposition à Gasworks, Londres (2007-10), coéditrice de la revue *Untitled* (2007-08) et programmatrice pour Resonance 104.4 FM, Londres (2002-06).

Thomas Hirschhorn

L'artiste suisse Thomas Hirschhorn est né en 1957 à Berne. Il a étudié à la Schule für Gestaltung de 1978 à 1983, avant de s'installer à Paris en 1984 où il vit depuis. Son travail a été montré dans de nombreux musées, galeries et expositions de groupes, parmi lesquelles la Biennale de Venise (1999), Documenta 11 (2002), la 27^e Biennale de São Paulo (2006) et la 55^e Carnegie International (2008). Avec ses expositions dans des musées, des galeries ou des espaces alternatifs, et ses travaux spécifiques pour l'espace public, Thomas Hirschhorn confirme son engagement envers un public large. Thomas Hirschhorn a reçu différents prix et distinctions parmi lesquels : le Preis für Junge Schweizer Kunst (1999), le Prix Marcel Duchamp (2000), le Joseph Beuys Preis (2004), et le Kurt Schwitters Preis (2011). Thomas Hirschhorn a exposé « Crystal of Resistance » au Pavillon suisse de la 54^e Biennale de Venise en 2011. Dans *Intense Proximité*, Thomas Hirschhorn présente *Touching Reality*, 2012.

Nathalie Delbard

Nathalie Delbard est critique d'art et maître de conférences en arts plastiques à l'université Lille 3. Elle enseigne également à l'école supérieure d'art de Tourcoing. Ses recherches portent principalement sur les dispositifs de production, d'exposition et de diffusion de la photographie contemporaine, considérés notamment dans leurs dimensions historique, juridique et politique. Membre du CEAC (Centre d'étude des arts contemporains de Lille 3), elle développe actuellement une réflexion sur les modalités de mise en espace et de perception de l'image fixe. Elle a publié en 2009 un ouvrage sur l'œuvre de Jean-Luc Moulène, et prépare un livre sur les rapports entre images et vision binoculaire.

Latifa Laâbissi

Latifa Laâbissi débute la danse contemporaine en France avant de poursuivre sa formation au studio Cunningham à New York. Depuis 1990, elle travaille comme danseuse et chorégraphe. Elle crée *Phasmes* (2001), *I love like animals* (2002), cosigne *Love* (2004) avec Loïc Touzé, initie *Habiter* (2005), projet édité sous la forme d'expositions, *Distraction* (2006) et chorégraphie *Self Portrait Camouflage* (2006), *Histoire par celui qui la raconte* (2008) et *Loredreamsong* (2010). Elle a dansé

en tant qu'interprète avec Jean-Claude Gallotta, Thierry Baë, Georges Appaix, Loïc Touzé, Robyn Orlin, Jennifer Lacey, et poursuit aujourd'hui des collaborations avec Nadia Lauro, Boris Charmatz et Dominique Brun. En 2008, elle crée à Rennes l'association Figure Project. <http://figureproject.com>

Emmanuelle Lainé

Emmanuelle Lainé est née en 1973 et vit à Paris. Son travail a été montré dans de nombreuses expositions personnelles et collectives parmi lesquelles : *Manufacture*, Centre d'Art contemporain, Parc Saint-Léger, Pougues-les-eaux et John Hansard Gallery, Southampton, Royaume-Uni (2012), *The Rise and Fall of Matter*, David Robert Foundation, Camden site, Londres (2011), *Ingenium*, 40mcubes, Rennes (2010), *Goldfingia*, Module du Palais de Tokyo (2008), *WANI*, Fondation d'Entreprise Ricard, Paris (2008). Dans *Intense Proximité*, elle présente une série de photographies *Stellatopia*, 2012.

Élisabeth Lebovici

Élisabeth Lebovici est critique d'art, chargée de conférences à l'EHESS (2011-12) et de cours à Sciences-Po, Paris. Elle a été rédactrice au service culture du journal *Libération* de 1991 à 2006 et tient actuellement un blog : <http://le-beau-vive.blogspot.com>. Coauteure avec Catherine Gonnard de *Femmes/artistes, artistes/femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan 2007. Depuis 2006, elle coorganise avec Patricia Falguières, Natasa Petresin-Bachelez et Hans-Ulrich Obrist, le séminaire «Something You Should Know: artistes et producteurs» à l'EHESS.

Lili Reynaud – Dewar

Lili Reynaud – Dewar est née en 1975, elle vit à Paris. Son travail a été montré dans de nombreuses expositions personnelles parmi lesquelles : *Ceci est ma maison / This is my place* (Le magasin, Grenoble, 2012), *Some Objects Blackened And A Body, Too*, Galerie Mary Mary, Glasgow (2011), *Cleda's Chairs* (Bielefeld Kunstverein, Bielefeld, 2011), *Antiteater* (Frac Champagne Ardennes, Reims, 2010) et *Interprétation* (Kunsthalle Basel, 2010). Elle a également participé à de nombreuses expositions collectives, telles que : *The Morality Series* (Witte de With, Rotterdam, 2010), *Elles@centrepompidou* (Centre Pompidou, Paris, 2009), *Kehraus- Abschied von stabilen Wänden* (Westfälischer Kunstverein, Münster, 2009) ou *When Things Cast No Shadow* (5th Berlin Biennale, Berlin, 2008). Auteure de nombreux textes publiés dans des magazines et catalogues, elle est également coéditrice de la revue *Pétunia*. Dans *Intense Proximité*, Lili Reynaud-Dewar présente une série d'œuvres issues sous le titre *Some objects blackened and a body too*, 2011.

Denis Roche

Denis Roche est né à Paris en 1937. De 1964 à 1970, il est directeur littéraire aux éditions Tchou. De 1962 à 1972, il participe au comité directeur de la revue *Tel Quel*. En 1971, il entre aux éditions du Seuil. Membre du comité éditorial, il y dirige, notamment, les collections de littérature contemporaine «Fiction & Cie» et «Les Contemporains». En 1980, il fonde, avec Gilles Mora, Bernard Plossu et Claude Nori, *Les Cahiers de la photographie*. Il est membre du jury du prix Médicis. Denis Roche a publié une vingtaine de livres depuis *Récits complets* en 1963. Son dernier livre, *La Photographie est interminable*, entretien avec Gilles Mora, est publié au Seuil en 2007. Il a commencé à exposer et à publier ses photographies en 1978, avec *Notre antéfixe*, qui fut l'une des références de ce qu'on a appelé, à sa suite, la «photo-autobiographie». Et c'est avec *La Disparition des lucioles*, en 1982, recueil de textes sur l'acte photographique, qu'il attire l'attention de la critique et entame une série d'expositions.

Ewa Małgorzata Tatar

Ewa Małgorzata Tatar (née en 1981, en Pologne), est historienne de l'art, critique, éditrice et curatrice. Depuis 2004, elle collabore avec les éditions Ha Korporacja! Art en tant qu'éditrice de la collection Visual Line book. Depuis 2005, elle travaille avec le Musée national à Cracovie où elle a réalisé, en collaboration avec Dominik Kuryłek, des cycles d'études de critiques institutionnelles réalisées par des artistes. Elle a édité des anthologies, des monographies ainsi que des revues polonaises sur l'art et la culture visuelle. Elle a publié une centaine d'articles dans des magazines polonais et internationaux sur l'art, des anthologies et des catalogues d'expositions, elle est coauteure du livre sur l'art polonais du phénomène des années 1990 *Krótko historia Ładnie Grupy*. Actuellement, elle termine sa thèse sur l'art féministe polonais dans les années 1970 et travaille sur une exposition sur le land art polonais à Gdansk, Pologne.

Elvan Zabunyan

Elvan Zabunyan, historienne de l'art contemporain, est maître de conférences à l'université Rennes 2 et critique d'art. Ses recherches portent sur l'art nord-américain depuis les années 1960 et notamment le tournant 1970 autour des questions raciales et féministes. Elle travaille depuis le début des années 1990 sur les problématiques issues des *cultural studies*, des théories postcoloniales, des études de genre en cherchant à construire, grâce à ces pensées critiques, une méthodologie de l'histoire de l'art contemporain articulée autour d'une histoire culturelle, sociale et politique. Elle a publié *Black is a color, une histoire de l'art africain américain* (Dis Voir) en 2004 en français, 2005 en anglais et de nombreux articles dans des ouvrages collectifs, des catalogues d'exposition et des périodiques.



CRÉDITS

William Klein

4 heads, New York 1955 / Courtesy Galerie Le Réverbère, Lyon / p. 3
Collection Centre national des arts plastiques

Romualdo Garcia

Joaquim Mora, musicien et danseur de fêtes traditionnelles et religieuses, vers 1910 / Museo regional de Guanajuato / p. 8

Archives Nationales, Paris

Registre dit des courtisanes, établi à la préfecture de police dans les années 1872–1873 / p. 10 // Registre des images obscènes saisies à Paris pour la police des mœurs, 1862–1865 / p. 11, 12 // Album de photographies de criminels, mars 1864 / p. 13 // Léon Cahun en Turquie d'Asie : images de sujets d'études de face et de profil, 1879 / p. 15

Pierre Louÿs

Photographie de l'album *Louise Coletta et Amélie Palombo*, 1897 / Collection particulière / p. 17

Constantin Brancusi

Princesse X, vers 1916 / épreuve aux sels d'argent, 39,8 x 29,8 cm / Collection Centre Georges Pompidou, Paris / © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN / Georges Meguerditchian / © ADAGP / p. 19

Jean-Luc Moulène

La mer (pourLL), Le Conquet, 08 décembre 2004, 120 x 120 cm / p. 21
Les Filles d'Amsterdam / Laura, Amsterdam, 02 avril 2004, 105 x 84 cm / p. 23
Les Filles d'Amsterdam / Ramona, Amsterdam, 04 avril 2004, 140 x 110 cm / p. 25
Les Filles d'Amsterdam / Sorana, Amsterdam, 18 mars 2004, 107 x 86 cm / p. 27
Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris

Ernest James Bellocq

Sans titre, 1912 / Collection Lee Friedlander / Courtesy Freankel Gallery, San Francisco / p. 29

Ewa Partum, *Women, Marriage is against You!*, performance / Courtesy de l'artiste / p. 31 // Natalia LL, *States of concentration*, performance / Courtesy de l'artiste / p. 31 // Ewa Partum, *Self-Identification*, série de photomontages / Courtesy de l'artiste / p. 31 // Teresa Tyszkiewicz, *Day by day*, 1980 photographies de tournage / Courtesy de l'artiste / p. 31, 37 // Teresa Tyszkiewicz, *Untitled*, épingles sur papier, 1980 / Courtesy de l'artiste / p. 31 // Teresa Tyszkiewicz, *Grain*, 1980, photographies de tournage / Courtesy de l'artiste / p. 31, 39 // Maria Pinińska-Bereś, *The Well of Pink*, 1977 / Courtesy de l'artiste / p. 31 // Natalia LL, *Seans Pyramid*, camera-performance, 1980 / Courtesy de l'artiste / p. 31 // Ewa Partum, *Self-Identification*, 1980, collages / Courtesy de l'artiste / p. 31, 33 // Krystyna Piotrowska, *Portrait Exercises*, v. 1980 / Courtesy de l'artiste / p. 31

Ewa Partum

Hommage à Solidarnosc, performance, 1982, Lodz / Courtesy de l'artiste / p. 35

David Hammons

Pissed Off, 1981 / © photo Dawoud Bey / p. 41

Latifa Laâbissi

Loredreamsong, 2010 / © photo Nadia Lauro / Courtesy de l'artiste / p. 43
Self Portrait Camouflage, 2006 / © photo Nadia Lauro / Courtesy de l'artiste / p. 45

Edward S. Curtis

Orange en pays apache, 1907 / Portfolio 1, planche 9 de *The North American Indians*, 1907 / The New York Public Library / p. 48

Miki Kratsman

Mrs. Abu-Zohir, 1988 / p. 53

Emmanuelle Lainé

Sans titre, série Effet Cocktail, 2011, dimensions variables / © photo: André Morin / Courtesy Triple V, Paris / pp. 55–61

Thomas Hirschhorn

Touching Reality, 2012, Video still / Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / p. 63, 65, 67

La «Situation Room» («Cellule de crise») à Washington, lors de l'élimination de Ben Laden par les «Navy Seals» (commando de marines américains) en 2011 / p. 66

Alexander Gardner

Le dernier sommeil du tireur d'élite, Gettysburg, Pennsylvanie, 6 juillet 1863 / Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada / p. 69



COLOPHON

Le Journal de la Triennale #2

Février 2012

Éditeur

Centre national des arts plastiques (CNAP)

Direction de la production artistique de la Triennale

Marc Sanchez

Direction éditoriale du Journal #2

Émilie Renard

Dans le cadre de la Triennale, 2012, *Intense Proximité*

Commissaire général Okwui Enwezor

Commissaires associés

Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Émilie Renard,
Claire Staebler

Ont contribué à ce numéro

Ariella Azoulay, Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié, Anna Colin,
Thomas Hirschhorn, Nathalie Delbard, Latifa Laâbissi, Emmanuelle Lainé,
Élisabeth Lebovici, Ewa Małgorzata Tatar, Lili Reynaud-Dewar, Denis Roche,
Elvan Zabunyan.

Traductions de l'anglais

Aude Tincelin : Ariella Azoulay, Thomas Hirschhorn, Ewa Małgorzata Tatar

Relectures

François Bouchardeau

Design graphique g.u.i

La Triennale, 2012

Intense Proximité

Palais de Tokyo

et

Bétonsalon

Crédac

Musée Galliera

Grand Palais

Instants Chavirés

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Musée du Louvre

du 20 avril au 26 août 2012

La Triennale est une manifestation organisée à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication / Direction générale de la création artistique, maître d'ouvrage, par le Centre national des arts plastiques (CNAP), maître d'ouvrage délégué, et le Palais de Tokyo, producteur.