



HAL
open science

Comment renouveler le regard sur les images virales Les œuvres Profiles de David Birkin et Portable Monuments d'Adam Broomberg & Oliver Chanarin

Julie Martin

► To cite this version:

Julie Martin. Comment renouveler le regard sur les images virales Les œuvres Profiles de David Birkin et Portable Monuments d'Adam Broomberg & Oliver Chanarin. Madàràt - Ğam'iyat̃ madàràt ma'rifiyat̃, 2017. hal-01673436

HAL Id: hal-01673436

<https://hal.science/hal-01673436>

Submitted on 29 Dec 2017

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

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

Comment renouveler le regard sur les images virales

Les œuvres *Profiles*¹ de David Birkin et *Portable Monuments*² d'Adam Broomberg & Oliver Chanarin

Julie Martin

Université Jean Jaurès

Laboratoire Lla Creatis

Pour citer cet article :

MARTIN, Julie, « Comment renouveler le regard sur les images virales, Les œuvres *Profiles* de David Birkin et *Portable Monuments* d'Adam Broomberg & Oliver Chanarin » Madarat, n°29-30, printemps-été 2017, p217-230

Les artistes du XX^e siècle se sont largement appropriés les mécanismes de représentation de la société de consommation par l'usage d'images extraites de leur contexte, par l'effacement de l'origine et de l'auteur des sources, par la spectacularisation des représentations, ou encore par la banalisation des sujets. La publicité, les loisirs, les médias, quant à eux, ont assimilé des logiques créatives relevant originellement de l'art. Fredric Jameson, cité par Rosalind Krauss dans *Voyage on the North Sea*, note ainsi que la postmodernité est caractérisée par une saturation par l'image rendant obsolète l'idée d'une autonomie du champ esthétique³. Ces processus d'emprunt, de détournement, d'intégration conduisant à une désautonomisation des champs d'activité humaine sont en œuvre dès les années 1960 avec le travail d'Andy Warhol et le pop art, mais, en ce début de XXI^e

1 In <http://www.davidbirkin.net/work/#/profiles/>

2 In <http://www.broombergchanarin.com/portable-monuments/>

3 « Fredric Jameson caractérise la postmodernité comme la saturation totale de l'espace culturel par l'image, que celle-ci relève de la publicité, des moyens de communication ou du cyberspace. Cette complète perméabilité de l'image avec la vie sociale et quotidienne signifie, dit-il, que l'expérience esthétique est maintenant partout, dans une expansion de la culture qui a non seulement rendu la notion d'une œuvre d'art individuelle tout à fait problématique, mais qui a aussi vidé le concept d'autonomie esthétique. Dans cet état où "tout est maintenant traduit dans le pleinement visible et le culturellement familier [y compris toutes les critiques de cette situation], ... l'attention esthétique, dit-il, se retrouve transférée à l'activité de perception en tant que telle". C'est ce qu'il appelle une "nouvelle vie de sensation postmoderne", dans laquelle "le système perceptuel du capitalisme tardif" expérimente tout, du shopping à toutes les formes de loisir comme esthétique, rendant ainsi tout ce qu'on pourrait appeler une sphère proprement esthétique...obsolète. » (trad. de l'auteur) in Krauss, 2005 :56.

siècle, la facilité d'accès au contenu sur Internet semble décomplexer encore d'avantage l'usage des images et généraliser leur appropriation, si bien que l'interpénétration des champs semble s'intensifier. Si chez certains artistes ces gestes traduisent une forme de compromission de l'art avec le système capitaliste, ils constituent chez d'autres le moyen de le remettre en cause.

Nous pensons que cette pensée artistique critique s'ancre dans un contexte politico-médiatique singulier, caractérisé par une nouvelle condition de l'image que trois événements ont inaugurée, et au sein desquels la portée de la photographie a été déterminante. Le 11 septembre 2001, en premier lieu, a été largement interprété comme un événement destiné à produire des images, images vouées à envahir les écrans et les couvertures des journaux imprimés. L'historien de la photographie Clément Chéroux, dans *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, note que : « La gémellité des tours fut déterminante dans la ruse des terroristes, c'est-à-dire dans le choix de leur cible. Il n'était pas nécessaire d'être un expert des médias pour savoir que toutes les caméras se tourneraient vers le *World Trade Center* immédiatement après l'impact du premier avion et enregistrerait ainsi l'impact du second. Élaboré dans le but de produire un effet médiatique maximal, le projet terroriste reposait donc, dans le cas de New York sur un redoublement que permettait la gémellité des tours ; il était en somme conçu pour la médiatisation et par la répétition. » (Chéroux, 2009 : 16). La nécessité d'une réplique militaire s'est immédiatement imposée au gouvernement américain. Si bien que deux ans plus tard, une vue aérienne de bâtiments, au demeurant fort peu lisible, présentée devant le conseil de sécurité de l'ONU par Colin Powell, alors secrétaire d'État, devenait la preuve, aujourd'hui démentie, de l'existence d'usines d'armement en Irak et la justification de l'intervention de l'armée américaine. Enfin, en 2004, des photographies d'actes de torture prises par des soldats américains à Abu Ghraib étaient publiées et aussitôt propagées par les médias du monde entier. Elles furent d'emblée reconnues comme les preuves irréfutables de l'existence de pratiques inhumaines au sein de l'armée américaines. Ces images ont largement et immédiatement été commentées par Susan Sontag, Judith Butler, et André Gunthert.

Simultanément, les avancées technologiques ont déclenché une nouvelle révolution numérique, qui a vu se nuancer la distinction vie publique/vie privée et s'accélérer l'échange des contenus avec l'avènement des réseaux sociaux (invention de Facebook en 2004, de Tweeter en 2006), la généralisation des smartphones (commercialisation de l'iphone en 2007) et la création de plate-forme de partage d'images (création d'Instagram et de Pinterest en 2010). Aux cotés des photo-reporters de nouvelles sources iconographiques apparaissent. Les anonymes présents au moment des événements et équipés de smartphones sont devenus les informateurs de leur propre martyr comme en a encore récemment témoigné l'effroyable destruction d'Alep (2016). Quant aux systèmes de vidéosurveillance devenus accessibles en ligne, ils livrent des images jusque là invisibles pour le grand public. Aux canaux de diffusion classiques que sont la télévision et les journaux, viennent s'ajouter les médias en ligne, les mails, les réseaux sociaux, et les plate-formes de partage. L'ensemble de ces outils et les phénomènes qui en découlent complexifient le lien à l'image qui est à la fois discréditée et acclamée comme preuve : le public n'est désormais plus dans un unique rôle de réception et cette dernière ne peut plus être pensée comme une réaction d'adhésion totale ou de défiance absolue vis-à-vis de l'image.

Dans ce contexte, certains artistes s'interrogent sur les stratégies documentaires à adopter. Entre une irrémédiable disqualification de l'image ou une apologie aveugle, resterait-il des voies à explorer qui ne prendraient pas non plus le chemin d'un relativisme consensuel ? Adam Broomberg & Oliver Chanarin, ainsi que David Birkin, en créant des images abstraites en lien avec des événements contemporains rompent le déferlement des images et proposent une approche inédite des faits d'actualités. Adam Broomberg (né en 1970) & Oliver Chanarin (né en 1971), travaillant tous deux en Angleterre, s'attachent à explorer le lien entre les photographies et les événements, et sondent la supposée visée authentifiante et mémorielle de l'image. Ils examinent dans la série *Portable Monuments*, créée de 2009 à 2012, les images photojournalistiques et leur prolifération.

David Birkin, artiste anglais né en 1977, s'intéresse aux questions de censure, de regards et de représentations de la guerre. Avec la série *Profiles*, produite en 2011, il se concentre sur

l'inexistence de certaines photographies dans les médias, plus particulièrement celles montrant les civils, victimes des armées occidentales en Irak.

Portable Monuments d'Adam Broomberg & Oliver Chanarin trouve son origine dans des pièces antérieures. Les deux artistes proposaient en 2011, avec *War Primer 2*, une nouvelle version du livre *ABC de la guerre* (*War Primer* en anglais) de Bertolt Brecht (1898-1956), paru en 1955. Dans son ouvrage, Bertolt Brecht présentait ce qu'il nommait des "photo-épigrammes" : des images de la seconde guerre mondiale issues de la presse et mises en relation avec des quatrains qui venaient prolonger le sens des photographies. Pour donner une vision des conflits contemporains depuis le 11 septembre 2001, Adam Broomberg & Oliver Chanarin ont superposé aux images choisies par le dramaturge allemand, 85 photographies d'événements récents, diffusées sur Internet. Ainsi, la planche 21 de *l'ABC de la guerre*, qui présente la vue aérienne d'un nuage de fumée s'échappant de plusieurs bâtiments détruits, a été partiellement recouverte par la photographie montrant l'arrivée du deuxième avion sur l'une des Twin Towers enflammée. Sur la planche 40, le corps de l'homme japonais qu'un GI vient de tuer est prolongé par la superposition de l'image du cadavre d'un irakien à côté duquel pose fièrement, près de soixante années plus tard, un autre soldat américain. Avec *Poor Monuments*, toujours en 2011, les deux artistes prolongeaient ce travail en remplaçant chaque image contemporaine par un écran sérigraphié rouge. Du visuel, ne restait que son emplacement physique et sa localisation initiale sur le web, indiquée par l'adresse url apposée au titre de la pièce. L'année suivante, avec *Portable Monuments*, les deux artistes poursuivent la déconstruction des photographies virales marquant l'actualité. En qualifiant cet ensemble photographique de *Monument*, les artistes interrogent la dimension certifiante et mémorielle des images mécanisées, mais aussi leur présomptive vertu à consigner les faits remarquables et à générer une pensée collective. Le qualificatif *portable* vient cependant souligner la fluidité et l'incorporalité des images

contemporaines en opposition à l'immobilité des monuments historiques. Les images créées représentent des empilements de cubes colorés aux teintes acidulées, pouvant évoquer autant des jeux éducatifs que les diagrammes utilisés dans les champs de l'économie ou de la sociologie. Mais le fond blanc vient dématérialiser les cubes, les transformant en simple figures géométriques flottantes, rendant abstraite la représentation, et effaçant toute narration. Ces accumulations cubiques sont le résultat d'une codification élaborée et ré-affinée pendant des *workshops* conduits par les deux artistes auprès d'étudiants ou d'amateurs. À travers un travail collaboratif, le duo propose de concevoir un système fictif susceptible de permettre une lecture faussement objective des images. En amont de l'atelier, les artistes sélectionnent une photographie présente dans les médias du jour qu'ils proposent à l'analyse des participants à travers une série de vingt questions, telles que : à quelle distance est le photographe du sujet ? Quel est le degré de violence affiché ? Quel est le degré de violence implicite ? Quelle est la résolution de l'image ? Pour répondre aux questions, les membres du groupe utilisent de petits dés colorés, dont la taille et la couleur sont proportionnellement définis par la réponse. L'assemblage est ensuite photographié. La méthodologie est volontairement empirique, l'ingénuité des cubes vient souligner la faiblesse scientifique du pseudo processus analytique, tout comme les tours de cubes susceptibles de s'effondrer à tout moment témoignent de son caractère instable. Elle produit néanmoins une forte disjonction. Le cliché montrant Khadafi le visage ensanglanté peu de temps avant sa mort devient ainsi une composition de quinze cubes de tailles et de couleurs diverses. Les photographies et les vidéos des dernières heures du dictateur libyen prises par des amateurs ont été l'objet de vives analyses dans la presse car elles annonçaient la capture du tyran et sa mort imminente. Ces productions discursives engendrées par les images sont alors réactivées au cours du *workshop*, puis matérialisées et restituées symboliquement par l'empilement des parallélépipèdes.

Selon Stuart Hall, figures centrales et théoricien des *Cultural Studies* : « Un événement historique "brut" ne peut être transmis sous cette forme par un bulletin d'informations télévisées, par exemple. Les événements ne peuvent être signifiés que dans les formes auditives et visuelles du discours

télévisuel. Dès lors qu'un événement historique passe sous le signe du discours, il devient soumis à toutes les "règles" formelles complexes au moyen desquelles le langage fait sens. Paradoxalement, l'événement doit devenir une "histoire", une "nouvelle", avant de pouvoir constituer un événement communicationnel. À ce moment-là, les sous-règles formelles du discours "dominant", sans pour autant, bien sûr, asservir jusqu'à faire disparaître l'événement historique ainsi signifié, les rapports sociaux au sein desquels les règles sont mises en œuvre, ni les conséquences sociales et politiques du fait que l'événement ait été signifié de cette façon. La "forme message" est la "forme d'apparition" nécessaire de l'événement lorsqu'il passe de la source au récepteur. La transposition en – ou à partir de – la "forme message" (soit le mode d'échange symbolique) n'est donc pas un "moment" aléatoire, que nous pouvons retenir ou ignorer à notre convenance. » (Hall, 1994 : 30-31).

Pour Stuart Hall, un mécanisme d'encodage visuel puis de décodage cognitif est donc mis en œuvre dans le processus qui octroie des images aux événements pour les faire connaître. Autrement dit, la mutation d'un fait en un récit produit une codification, une mise en signes, qui nécessite un déchiffrement de la part de celui qui cherche à le discerner. Ce nécessaire décodage avait d'ailleurs conduit Bertolt Brecht à créer l'*ABC de la guerre*⁴ à l'origine de la démarche d'Adam Broomberg & Oliver Chanarin. La dimension pédagogique manifestée par le titre chez Bertolt Brecht qui renvoie aux abécédaires destinés aux jeunes lecteurs, est réactivée par le duo anglais à travers l'évocation des jeux éducatifs et le recours aux *workshops*, configuration de formation reposant sur la participation et l'expérimentation. Ceux-ci visent à fonctionner comme un moyen pour déchiffrer collectivement les images du XXI^e siècle, déchiffrement qui va produire une nouvelle syntaxe. Alors que Stuart Hall théorise un modèle d'encodage/décodage, Adam Broomberg & Oliver Chanarin propose avec leur œuvre une construction en miroir où le processus de décodage va embrayer sur un nouvel encodage reposant sur une nomenclature de couleurs et de dimensions

4 Ruth Berlau (1906-1974), collaboratrice de Bertolt Brecht écrit dans la préface de l'édition de 1955 « Ce livre veut enseigner l'art de lire les images. Le non-initié déchiffre aussi difficilement une image qu'un hiéroglyphe. La vaste ignorance des réalités sociales, que le capitalisme entretient avec soin et brutalité, transforme des milliers de photos parues dans les illustrés en de vraies tables de hiéroglyphes, inaccessibles au lecteur qui ne se doute de rien. » (Didi-Huberman, 2009 : 35).

variables.

Cette codification est également à l'œuvre chez David Birkin. Depuis 2003, le site internet *Iraq Body Count*⁵ dresse chaque jour la liste des morts violentes résultant de l'intervention militaire en Irak. Cette base de données en ligne a été créée en 2003 pour combler le déficit d'informations officielles concernant les civils tués par les forces américaines et alliées. David Birkin prend conscience en consultant *Iraq Body Count* des lacunes photographiques de la base de données, particulièrement au regard des traitements visuels accordés aux soldats américains et britanniques dont le décès fait l'objet d'une annonce illustrée d'un portrait photographique dans les médias. Ainsi, la BBC propose sur son site la liste des pertes britanniques pendant la campagne qui a suivi l'invasion en Irak de mars 2003 à avril 2009⁶. Les 179 décès sont répertoriés, classés par cause ou par année de décès, et accompagnés pour chacun des disparus, d'une brève notice précisant le corps de rattachement au sein de l'armée, l'âge et la cause du décès, ainsi que d'un portrait photographique montrant le soldat en tenu ou en civil.

L'artiste David Birkin relève cette disparité — une visibilité des victimes occidentales contre une invisibilité des victimes irakiennes. En cela, il semble se positionner *a contrario* de Susan Sontag, qui dans *Devant la douleurs des autres* désapprouve des traitements de l'image qui engendrent une perception inverse. Sur les photographies des drames, note la théoricienne, les visages des victimes occidentales sont dissimulées, contrairement à ceux des blessés ou défunts des pays plus éloignés (Sontag, 2003 : 80). Elle voit dans ce traitement différentiel des relents de colonialisme. Mais ce qui interpelle David Birkin, c'est l'absence des visages des irakiens avant le drame, d'image de leurs traits avant d'être ceux de victimes.

En effet, dans *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, écrit par Judith Butler, également sous le régime Bush et la guerre en Irak, mais quelques années après l'ouvrage de Susan

5 www.iraqbodycount.org : *Iraq Body Count* est la plus grande base de données publique au monde recensant les morts violentes civiles depuis l'invasion de 2003. Les données de l'IBC proviennent de rapports croisés des médias, des hôpitaux, des morgues, des Organisations Non-Gouvernementales et des chiffres officiels.

6 <http://www.bbc.com/news/uk-106375-26>

Sontag, l'auteure explique que pour pleurer un mort, il faut prendre conscience qu'il a été vivant. « Une vie déterminée ne peut être, à strictement parler, appréhendée comme ayant été blessée ou perdue si elle n'a pas, au préalable, été appréhendée comme vivante. Si certaines vies ne sont pas qualifiées comme étant des vies, ou si elles ne sont pas d'emblée concevables en tant que telles dans certains cadres épistémologiques, il en résulte qu'elles ne sont jamais vécues ni perdues en un sens plein ou reconnaissable. » (Butler, 2010 : 7), dit-elle. C'est spécifiquement le rôle des photographies qui montrent les soldats avant leur décès, posant dans leur uniforme ou dans une tenue ordinaire. Ces images nous les présentent pleins de vie et c'est seulement à la mesure de celle-ci que nous pouvons prendre la mesure de leur mort. Judith Butler poursuit son argumentaire en évoquant les dualités présence/absence, passé/futur inhérentes à l'image et décrites par Roland Barthes dans *La Chambre Claire*. Le sémioticien, au sujet d'une photographie de Lewis Payne, écrit en effet : « En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le Secrétaire d'État américain W.H. Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule ; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. » (Barthes, 1980 : 148-149).

La photographie porte en elle ce qui a été et ce qui ne sera plus, elle présente à la fois la vie d'alors et la mort à venir, tout comme elle manifeste cette vie qui n'est plus et la mort présente, et c'est en cela qu'elle permet le deuil.

Iraq Body Count s'efforce de garder la trace de ceux dont la mort n'est pas portée à la connaissance publique. La base de données tente de contrer une distinction d'intérêt pour les vies humaines en collectant sous forme de fiches numériques le nom, l'âge, l'identité sociale et les circonstances du décès des victimes oubliées. Mais cet effort reste parcellaire puisque sans image de leur existence nous échouons à appréhender la vie des autres comme étant perdues. Face à ce diagnostic, David Birkin entreprend de produire une image des disparus privés de portrait. En l'absence de référentiel

visuel, l'artiste transforme en image les données à sa disposition. Sur *Iraq Body Count* chaque victime est enregistrée sous un item alphanumérique. Ainsi, Rekan Hasan Abdullah, chauffeur de taxi est enregistré sous l'item fd1684. David Birkin utilise cet enchaînement comme un code hexadécimal (ce système est l'un des modes de codage informatique des couleurs des écrans d'ordinateurs) qu'il traduit en code RGB⁵ pour obtenir une couleur. Ce qui permet de faire un site comme <http://www.color-hex.com>. Fd1684 qui désigne Rekan Hasan Abdullah se convertit alors en codification RGB en 253_22_52. Le monochrome coloré obtenu devient le portrait de la victime, portrait abstrait sans ressemblance avec le visage référentiel.

Les théories de la photographie se sont largement appuyées sur le triptyque icône-symbole-indice, défini par le sémiologue Charles Sanders Peirce, qui décline la relation du *representem* à l'objet selon ces trois modalités. Philippe Dubois démontre comment la prédominance d'une de ces relations sur les autres a déterminé « trois positions épistémologiques quant à la question du réalisme et de la valeur documentaire de l'image photographique. » (Dubois, 1990 : 49-50). La photographie dans les médias d'information s'appuie sur le lien indiciel, au sens peircien, entre la représentation et le référent, c'est-à-dire sur une continuité, une coprésence entre l'événement et l'image au moment de sa création. Elle établit également un lien iconique fonctionnant sur une ressemblance entre l'objet photographié et sa représentation photographique. Si les représentations créées lors des *workshops* menés par Adam Broomberg & Oliver Chanarin établissent bien un lien iconique et indiciel avec les cubes photographiés, elles entraînent une scission avec la photographie d'origine qui vient souligner la dimension symbolique de toute image. En effet, par la formulation de réponses dimensionnellement et colorimétriquement codifiées, les artistes établissent une relation symbolique c'est-à-dire conventionnel entre les images obtenues et les photographies à l'origine du travail. Or, une convention, bien qu'arbitraire, doit être stable et partagée pour devenir opérante. Ici, le code est mis au point par une poignée d'individus et est redéfini à chaque atelier, si bien que la traduction n'est pas partagée avec le spectateur. Alors qu'en regardant habituellement nos

écrans nous faisons l'expérience quotidienne des liens indiciel et iconique entre la photographie d'information et son référent, la construction disjonctive mise en œuvre dans *Portable Monument* nous invite à expérimenter la dimension symbolique de la photographie. Dans les clichés, cette dimension nous est habituellement invisible, soit parce que nous faisons l'opération de déchiffrage inconsciemment soit qu'une part de l'image nous échappe. Les photographies, selon Adam Broomberg sont déjà des « abstractions »⁷. Le philosophe Vilém Flusser dit « les images sont des surfaces signifiantes. La plupart de temps, elles indiquent quelque chose qui se situe dans l'espace-temps « au dehors », et qu'en leur qualité d'abstraction (de réductions des quatre dimensions de l'espace temps aux deux dimensions de la surface) elles sont censées nous rendre représentables. » (Flusser, 2004 : 9). Les images techniques – c'est ainsi que le théoricien tchèque désigne les photographies – sont codées car « un facteur vient se glisser entre elles et leur signification : en l'occurrence, un appareil photo et un homme à son service (par exemple un photographe). Le flux de la signification semble entrer dans le complexe appareil-opérateur par un côté (input) pour en ressortir de l'autre (output) – l'écoulement lui-même, ce qui se passe à l'intérieur du complexe, demeurant caché. On a donc affaire ici à une "black box". Le codage des images techniques a lieu à l'intérieur de cette *black box* » (Flusser, 2004 : 20). Plutôt que d'entretenir l'illusion d'un réel immédiatement perceptible par la photographie, il s'agit chez Adam Broomberg & Oliver Chanarin de souligner son caractère fabriqué, artificiel et non-immédiat. La distanciation, chère à Bertolt Brecht et mise en œuvre dans son théâtre épique, est une prise de position, un pas sur le côté, qui révèle l'artificialité de la chose montrée pour favoriser une réception politisée de l'œuvre chez le spectateur. Avec les empilements de cubes colorés, nés de commentaires sur les photographies d'actualité, Adam Broomberg & Oliver Chanarin, affirment également que celles-ci ne sont jamais exactement la chose qu'elles représentent. Incapables de comprendre le code qui peut lier les images et l'événement référent dans *Portable Monument*, nous nous heurtons à une frustrante incompréhension. Et c'est à l'aune de cette expérience que nous saisissons pleinement la nécessité d'une opération de décodage pour accéder aux sens des photographies en général.

7 Entretien de l'auteur le 8 novembre 2016 avec Adam Broomberg.

David Birkin, quant à lui, obtient une série d'aplats de différentes nuances de rouge qu'il accroche sur d'anciennes visionneuses de films radiographiques. Ces appareils utilisés en milieu hospitalier ont pour fonction d'améliorer la lisibilité des images obtenues aux rayons X, révélant elles-mêmes ce qui n'était pas visible à l'œil nu. Ironiquement, ni l'image, ni le caisson lumineux ne nous permettent d'atteindre une visibilité qui demeure inaccessible. La représentation échoue, les images créées ne nous donnent rien des victimes sinon un écran coloré auquel se heurter. En effet, cette représentation émane des codes attribués aux disparus. Ainsi, le lien entre l'image et le code est continu, mais le lien entre le code et les individus est arbitraire et c'est précisément là que faillit la représentation. L'artiste aurait pu choisir de faire émerger ces images à partir des données factuelles mais néanmoins étroitement liées aux victimes : nom, âge, statut... qui en dehors de toute ressemblance aurait créé un lien, une sorte d'indice, quelque chose de l'ordre du « ça a été ». En choisissant le numéro, une donnée arbitraire (et controversée, impossible de ne pas se remémorer les infâmes numéros tatoués sur la peau des déportés des camps d'extermination), il démontre que quelque chose s'est irrémédiablement perdu, il donne à voir une rupture que rien ne viendra combler.

Si l'œuvre de David Birkin échoue à corriger le manque des représentations, elle ne défaille cependant pas en tant qu'œuvre. Il est même primordial pour l'œuvre de fonctionner comme un échec. La surface à laquelle nous nous heurtons dissimule tout autant qu'elle montre, c'est toute l'ambiguïté écranique que vient éclairer l'usage du caisson lumineux. Faute de pouvoir révéler des visages, David Birkin nous montre les mécanismes de déni participant aux stratégies globales de la guerre : en refusant de comptabiliser les victimes civiles, les États belligérants nient leurs morts, en refusant leurs images et leur prolifération médiatique, ils nient leurs existences.

En 1929, Man Ray créait *Ma dernière photographie*. C'est à la lecture de ce titre, que ce photogramme totalement noir devenait une image porteuse de sens. Le monochrome

photographique de Man Ray dressait alors un clin d'œil à l'accomplissement de la pensée moderniste en peinture, tout comme il livrait une vision parodique de la propre carrière du photographe, loin d'être achevée à cette date. Dans les deux séries analysées, le texte vient pareillement déclencher des émotions.

Chez Adam Broomberg & Oliver Chanarin, les titres (*London Suicide Bombers (L-R) Hasib Hussain, Germaine Lindsay, Mohammed Sidique Khan and Shehzad Tanweer are Captured on CCTV at Luton Railway Station on 7 July 2005, The Guardian, Thursday April 22, 2010* ou encore *Gaddafi Killed by Bullet in Head. That's for Lockerbie. And for Yvonne Fletcher. And IRA Semtex Victims. The Sun, October 21st, 2011*) n'indiquent pas tant les événements que les images des événements saisies dans leur fonction médiatique puisqu'il s'agit d'une reprise de leur légende initiale dans les journaux. Si bien que les inoffensifs cubes colorés ne désignent pas des poseurs de bombes ou la mort d'un dictateur mais leur représentation par le truchement des images. Dans ce glissement d'une représentation dramatique à une représentation apaisante, dont les tons pastels viennent appuyer le caractère ingénu, s'opère une forme d'humour noir.

Profiles de David Birkin, avec ses monochromes lumineux indistincts, semble nous proposer une esthétique résolument clinique également bien éloignée du pathos inhérent à un tel sujet. Mais l'émotion jaillit par le nom du fichier de chacune des images rapporté sur le bord du tirage et qui précise le nom, la profession, l'âge, et les conditions du décès de chacune des personnes (*alaa_afar_ahmed_daughter_of_afar_ahmed_zeidan_age_6_killed_by_us_air_strike_iraq_body_count_number_bc1212 = HEX_color_value #bc1212 = RGB_equivalent_188_18_18_.jpg,*

ahmad_amer_ibrahim_furniture_shopkeeper_age_19_driveby_shooting_iraq_body_count_number_eb1801 = HEX_colour_value #eb1801 = RGB_equivalent_235_16_1_.jpg, et *letif_alwan_mohammed_teacher_age_40_shot_dead_in_front_of_students_iraq_body_count_number_df1344 = HEX_colour_value #df1344 = RGB_equivalent_223_19_68_.jpg*).

L'émotion émerge dans le rouge omniprésent, hasard du code, qui ne peut qu'évoquer le sang versé.

Les caissons lumineux suggèrent l'imagerie médicale et au-delà les corps meurtris des victimes invisibles, que rien ne pourra cette fois réparer. Enfin, et surtout ce qui nous touche, c'est l'échec formulé par l'association du texte et de l'image : l'échec à représenter, l'échec à penser tous les morts sans distinction.

Malgré leur abstraction et leur apparent mutisme ces œuvres déclenchent donc de vives émotions : de l'ironie cinglante au déchirement. Chez Susan Sontag, trop d'émotion fait écran à la pensée et à l'action car, bien que les photographies de scènes violentes provoquent notre rage ou notre indignation, celle-ci reste une posture de lecteurs d'image, de spectateurs d'une représentation, loin d'une interprétation éthique, politique à l'origine de gestes réparateurs (Sontag, 2003). Au contraire, pour Judith Butler il y a déjà une prise de conscience, une possibilité d'interprétation morale : « La photographie n'opère pas seulement, pas uniquement sur un registre affectif, mais elle institue aussi un certain mode de reconnaissance. Elle « argumente » en faveur de la possibilité du deuil d'une vie : son *pathos* est à la fois affectif et interprétatif. Si on peut être hanté, alors on peut reconnaître qu'il y a eu une perte et donc qu'il y a eu une vie : c'est un moment initial de la connaissance, une appréhension mais aussi un jugement potentiel, et cela nécessite de concevoir la possibilité du deuil comme une prémonition de la vie, une prémonition découverte rétrospectivement à travers la temporalité instituée par la photographie elle-même. » (Butler, 2010 : 97).

Peut-être est-il temps de penser les réactions affectives issues des images comme des écrans qui dissimulent et qui révèlent, mécanique que mettent particulièrement en marche les représentations commentées ici. Le temps du contact avec l'œuvre, puis dans des moments diffus, des résurgences inopinées et inattendues, nous pensons que l'émoi peut introduire une rupture dans notre incapacité à voir, une rupture avec les mécanismes de diffusion immédiats, incessants et évanescents qui nous dominent. L'émotion, ce qui nous émeut et nous meut, devient un contre-mouvement interrompant le déferlement viral des images.

Se saisissant de la nature numériquement codée de l'image, les artistes présentés soumettent des données à un nouvel encodage engendrant des images abstraites. Ils brisent le lien entre la représentation et son référent par une codification arbitraire. Alors que Adam Broomberg & Oliver Chanarin cherchent à examiner ce qui rend les images virales, David Birkin montre qu'aussi non prémédités que paraissent les phénomènes de viralité, ils n'échappent pas à un certain contrôle. Malgré la prolifération et la diffusion des images, des phénomènes restent dissimulés à la connaissance du grand public, occultation que le foisonnement d'images vient rendre d'autant plus injustifiable.

Mais de ces œuvres naissent une conceptualisation et une esthétisation d'événements effroyables dont la portée éthique pourrait être interrogée : la séduction visuelle issue des données dramatiques ainsi traduites ne serait-elle pas immorale, en contradiction avec les intentions des artistes ? Rapidement cette piste est invalidée par le caractère défaillant de leurs images qui peuvent être perçues comme « malades », c'est-à-dire comme ayant perdu leur caractère iconique au profit de marques-cicatrices abstraites à l'origine de l'ambivalent jeu de dissimulation et de divulgation.

Alors que Georges Didi-Huberman, Claude Lanzmann, Jean-Luc Godard, Gérard Wajcman et Elisabeth Pagnoux ont longuement débattu sur la nécessité de représenter la Shoah, les œuvres de Davis Birkin, Adam Broomberg & Oliver Chanarin viennent raviver la question de la diffusion des images de violence. Cependant, leurs œuvres déplacent la question dans l'ère numérique, la réorientant du même coup. Aujourd'hui les images sont accessibles presque instantanément après les événements, enregistrées par les protagonistes et aussitôt diffusées, si bien que l'enjeu du débat ne porte plus tant sur leur existence que sur leur diffusion et le regard que nous leur portons. Ces œuvres nous amènent en définitive à examiner le cadre invisible, le contexte difficilement perceptible dans lequel émergent les images car, dit Judith Butler : « Apprendre à voir le cadre qui nous rend aveugles à ce que nous voyons, voilà qui n'est pas simple. Et si la culture visuelle a un rôle critique à remplir en temps de guerre, c'est précisément celui de thématiser le cadre forcé, ce cadre qui conduit la norme déshumanisante, qui restreint le champ du perceptible et même de ce qui

peut être. S'il est vrai que la restriction est nécessaire à toute mise au point et qu'il n'y a pas de vision sans sélection, la restriction avec laquelle on nous demande de vivre impose des contraintes sur ce qui peut être entendu, lu, vu, senti et su, et œuvre ainsi à saper à la fois une compréhension par le sensible (*sensate*) de la guerre et les conditions d'une opposition du sensible (*sensate*) à la guerre. » (Butler, 2010 : 101)

Les trois artistes ne nous invitent pas à penser l'image comme un objet fini, une fin en soi, ils montrent que la dématérialisation des images et leur viralité conduisent à les envisager comme le résultat d'un processus. Ils ne se demandent plus que montrer mais plutôt comment montrer et comment regarder.

Références

Butler J., 2010, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. de l'anglais par J. Marelli, Paris, Zones.

Chéroux C., 2009, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour - Centre d'Art Éditeur.

Didi-Huberman G., 2009, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit.

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

Flusser V., 1996, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. de l'allemand par J. Mouchard, 2e éd., Belval, Circé, 2004.

Gunthert A., 2015, *L'Image Partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel.

Hall S., 1994, « Codage/décodage », *Réseaux*, vol. 12, 68, trad. de l'anglais par Albaret M. et Gamberini M-C., pp. 27-39.

Sontag S., 2003, *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par F. Durand-Bogaert, Paris, Bourgois.