



HAL
open science

Le monochrome numérique : des données à l'écran

Julie Martin

► **To cite this version:**

Julie Martin. Le monochrome numérique : des données à l'écran. Colloque III Vues & Données – 2020, Ecole Nationale Supérieure de Photographie, 2021, 979-10-91540-38-4. hal-03143878

HAL Id: hal-03143878

<https://hal.science/hal-03143878>

Submitted on 3 Oct 2023

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.

Le Monochrome numérique : des données à l'écran

Si la photographie a pu être envisagée à ses débuts comme une prise de données, en tant que prélèvement d'éléments du réel, plusieurs artistes ont démontré qu'elle ne pouvait s'y limiter et qu'elle relevait plutôt d'un traitement des données. À travers leurs démarches qui peuvent être qualifiées de documentaires, Allan Sekula¹ ou Martha Rosler², par exemple, ont entrepris de rendre perceptibles les biais qui orientent la construction et la perception des images du réel pourtant formées mécaniquement au sein de l'appareil photographique.

En outre, la chambre noire constitue déjà un vecteur de transformation des éléments qu'elle saisit. Le philosophe des médias, Vilém Flusser, affirmait dès 1983, que l'appareil n'est pas au service du photographe et qu'il possède, au contraire, des programmes imposant des usages à l'opérateur :

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 box³.

Le codage n'est pas consubstantiel, dans les propos du philosophe, à la nature numérique des photographies telles que nous les connaissons aujourd'hui. Il est relatif au processus de production des représentations mécaniques, quand bien même celles-ci sont argentiques.

Ces précautions prises, il faut toutefois reconnaître que l'avènement d'une photographie stockable sous la forme d'éléments alphanumériques a entraîné une vive inquiétude sur la capacité des images techniques à capturer le réel, à prélever puis à mettre à disposition des éléments de la réalité. Sous le terme de post-photographie qu'il emploie dès 1992, l'architecte et théoricien australien William J. Mitchell s'interroge sur le devenir de la véracité photographique, corrélativement à l'avènement du numérique. Il conclut ainsi :

Les discours visuels des faits enregistrés et des constructions imaginaires étaient aisément distinguables. Mais l'émergence de l'imagerie numérique a irrémédiablement subverti ces certitudes, ce qui nous oblige à adopter une attitude d'interprétation beaucoup plus prudente et plus vigilante [...]. Un interlude de fausse innocence s'est terminé. Aujourd'hui, en entrant dans l'ère post-photographique, nous devons faire face une fois de plus à la fragilité indéniable de

1 Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, 128 p.

2 Elvan Zabunyan, Valérie Mavridorakis et David Perreau (dir.) *Martha Rosler sur/ sous le pavé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 512p.

3 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, traduit par Jean Mouchard, Belval, Circé, 2004 [1983], p. 20.

nos distinctions ontologiques entre l'imaginaire, le réel et l'impossibilité tragique du rêve cartésien⁴.

La théorie d'une mort de la photographie relative à sa nature numérique est également défendue au début des années 2000 par des théoriciens français comme André Rouillé ou Pierre Barboza. En 2005 dans son ouvrage consacré à l'histoire de la photographie, André Rouillé écrit, dans l'esprit tout à fait post-photographique de William J. Mitchell :

[a]lors qu'en photographie la lumière et les sels d'argent assurent une continuité de matière entre les choses et les images, dans la photographie numérique, au contraire la liaison est rompue⁵.

L'auteur affirme une nouvelle essence de la photographie avec la disparition du paradigme indiciel. Autrement dit la photographie numérique est supposée ne plus constituer une empreinte lumineuse comme l'était la photographie argentique. Cet anéantissement est l'objet du livre de Pierre Barboza qui envisage la relation indicelle entre le référent et sa représentation comme une parenthèse dans l'histoire des représentations. Selon l'approche techniciste du théoricien, l'image numérique ruine l'idée d'empreinte, d'indice, de continuité entre l'objet photographié et sa représentation⁶. L'auteur convient que l'image numérique enregistre bien l'apparence visuelle du référent puisque sa présence, au moment de la fabrication, demeure indispensable cependant il note que la rupture se produit immédiatement après avec le codage numérique.

Il nous semble que le raisonnement post-photographique, dans le sens de post-indiciel⁷, faillit, car il pense l'indicialité à deux moments différents : celui de la capture dans le cas analogique et celui du stockage dans le cas numérique. Reconnaissons qu'en photographie argentique la capture et l'enregistrement se font au même endroit et simultanément sur la pellicule alors que dans le boîtier de l'appareil numérique un capteur photosensible transforme le rayonnement lumineux en signaux électriques puis un convertisseur transmue ces derniers en données numériques stockables. Pour les théoriciens de la post-photographie, il se produit une rupture entre ces différentes étapes. Mais à notre sens le contact est maintenu, le flux ininterrompu, car l'image digitale procède bien d'un enchaînement continu de causes à effets. En photographie

4 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, London ; Cambridge, MIT Press, 1994, p. 225 [Traduction personnelle].

5 André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 615.

6 Pierre Barboza, *Du photographique au numérique : la parenthèse indicelle dans l'histoire de l'image*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 12.

7 Le terme « post-photographique » a été actualisé lors du Mois de la Photo à Montréal en 2015 par le commissaire et artiste invité Joan Fontcuberta qui titre le catalogue de l'événement *La Condition post-photographique*. Celui-ci le rattache à l'avènement des réseaux sociaux et à la généralisation des smartphones équipés d'appareils photographiques intégrés. Ainsi, le terme post-photographies ne désigne plus chez lui la fin de la photographie comme capture du réel mais décrit comment des logiques accélérées par le web 2.0 ont contaminé la création artistique : l'indistinction entre privé et public, le travail collaboratif, le partage qui prime sur la possession.

numérique, l'image relève toujours d'une captation et d'un enregistrement, la conversion chimique des rayons lumineux en une image fixe cédant la place à une conversion électrique.

Plus déterminants encore, les usages contemporains attestent du rôle que peuvent jouer les images numériques dans la fabrique des récits portés sur le réel. À titre d'exemple, en France, les photographies et plus encore les vidéos partagées depuis plus d'un an sur les réseaux sociaux numériques ne cessent d'apporter la preuve des violences policières longtemps occultées par les médias *mainstream*⁸. Ainsi, dans les usages effectifs, la nature numérique des images techniques n'a pas anéanti notre prédisposition à considérer les photographies comme des prélèvements du réel, dès lors que ceux-ci sont accompagnés, commentés, circonstanciés, etc.

Ainsi, les discours sur les images semblent osciller aujourd'hui entre une forme d'inquiétude sur leur aptitude à transmettre quelque chose du réel et des usages qui témoignent d'une conviction, malgré tout, de leur capacité à le faire. Dans le champ de l'art, l'un des symptômes, parmi d'autres, de cette situation, est, nous semble-t-il, l'existence de monochromes numériques présents dans la démarche de plusieurs artistes ayant habituellement recours aux images photographiques ou vidéographiques. Ces œuvres ne sont pas des photographies qui montrent des monochromes picturaux ni même de photographies d'éléments du réel qui semblent s'apparenter visuellement à des monochromes mais plutôt des aplats numériques colorés.

Les œuvres *Profiles* de l'artiste anglais David Birkin (1977-) et *Red Alert* de l'artiste allemande Hito Steyerl (1966-), présentant toutes deux des surfaces rectangulaires rouges, permettent particulièrement de s'interroger sur cette perception vacillante des images, le rôle de ces dernières dans notre appréhension du monde et les enjeux de pouvoir qui se nouent autour du visible aujourd'hui.

L'impossibilité de représenter

David Birkin, avec la série *Profiles* réalisée en 2011, se concentre sur l'inexistence de certaines photographies dans les médias, plus particulièrement celles montrant les civil.e.s victimes des armées occidentales en Irak. Il travaille à partir du site Internet *Iraq Body Count*⁹ qui dresse chaque jour, depuis 2003, la liste des morts violentes résultant de l'intervention militaire en Irak.

8 À ce sujet voir le travail de recensement réalisé par le journaliste David Dufresnes et les analyses du chercheurs en culture visuelle André Gunthert.

9 www.iraqbodycount.org 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.

Cette base de données en ligne a été créée pour combler le déficit d'informations officielles sur le nombre et l'identité des civil.e.s tué.e.s par les forces américaines et alliées. L'artiste prend conscience en la consultant des lacunes photographiques de celle-ci, puisqu'elle ne présente aucune image des disparu.e.s, divergeant radicalement en cela du traitement accordé aux soldats américains et britanniques dont le décès fait l'objet d'une annonce illustrée d'un portrait photographique dans les médias. La BBC propose par exemple sur son site la liste des pertes britanniques pendant la campagne qui a suivi l'invasion en Irak de mars 2003 à avril 2009¹⁰. Les 179 décès y sont répertoriés, classés par cause ou par année, et accompagnés pour chacun.e des disparu.e.s d'une brève notice précisant le corps de rattachement au sein de l'armée, l'âge et la raison de la mort, ainsi que d'un portrait photographique montrant le soldat ou la soldate en tenue militaire ou en civil.

L'artiste relève la fulgurante disparité entre une visibilité des victimes occidentales et une invisibilité des victimes irakiennes. Il semble ainsi se positionner *a contrario* de Susan Sontag dans son essai *Devant la douleur des autres*. Sur les photographies des drames, note la théoricienne, les visages des victimes occidentales sont dissimulés, contrairement à ceux des blessé.e.s ou défunt.e.s des pays plus éloignés¹¹. L'autrice voit dans ce traitement différentiel des enjeux de domination. Mais ce qui interpelle David Birkin, c'est l'absence dans les médias des visages des Irakien.ne.s et avant le drame, l'inexistence 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*, Judith Butler, dont David Birkin est un lecteur¹², explique que pour pleurer un mort, il faut prendre conscience qu'il a été vivant. Elle déclare qu' :

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 reconnaissable¹³.

C'est précisément le rôle des photographies de la BBC qui montrent les soldats avant leur décès. Ces images nous présentent ces hommes et ces femmes en vie et c'est seulement à la mesure de ces représentations que nous pouvons prendre la mesure de leur mort.

La base de données *Iraq Body Count* s'efforce de garder la trace de ceux et celles dont la disparition n'est pas portée à la connaissance publique. Les contributeurs tentent de contrer une

10 <https://www.bbc.com/news/uk-10637526> (consulté le 8 août 2019).

11 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 80.

12 L'artiste cite Judith Butler dans certaines notices des œuvres sur son site, notamment sur <https://www.davidbirkin.net/profiles> (consulté le 8 août 2019), et a confirmé l'importance des écrits de la théoricienne dans son travail lors d'un échange par courrier électronique le 3 novembre 2017.

13 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, p. 7.

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 ne peuvent fournir aucune photographie de celles-ci. L'effort amorcé reste alors parcellaire, puisque sans image de leur existence nous échouons à appréhender la vie des autres comme étant perdue. Face à ce diagnostic, David Birkin entreprend de produire une image des disparu.e.s privé.e.s 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'ordinateur) qu'il traduit en code RGB (*Red Green Blue*) pour obtenir une tonalité, ce que permet de faire un site comme <http://www.color-hex.com>. Fd1684 qui désigne Rekan Hasan Abdullah se convertit alors avec la codification RGB en 253_22_132. Le monochrome coloré correspondant devient le portrait de la victime, portrait abstrait sans ressemblance avec le visage de référence.

David Birkin accroche les aplats de différentes nuances de rouge ainsi réalisés 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 ce qui n'était pas visible à l'œil nu. Ironiquement, ni l'image ni le caisson lumineux ne nous permet 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, elles proviennent des codes attribués aux disparus. Alors que le lien entre l'image et le code est symbolique, mais continu, le lien entre le code et les individus est aléatoire et c'est précisément là que faillit une deuxième fois la représentation. En choisissant le numéro, une donnée arbitraire (et controversée, impossible de ne pas se remémorer les infâmes chiffres tatoués sur la peau des déportés des camps d'extermination), l'artiste démontre que quelque chose s'est irrémédiablement perdu, il donne à voir une rupture que rien ne parviendra à combler.

Visuellement proche de l'œuvre de Birkin en proposant trois surfaces rectangulaires rouges rétroéclairées, *Red Alert* d'Hito Steyerl, réalisée en 2007, est en réalité composée de vidéos de trente secondes diffusées en boucle et présentant apparemment le même monochrome écarlate transmis par des écrans d'ordinateur identiques, suspendus verticalement sur un mur et placés à proximité les uns des autres. L'artiste dit réinterpréter dans le contexte contemporain l'œuvre

d'Aleksander Rodtchenko, *Rouge, Jaune, Bleu*, réalisée en 1921¹⁴. Libéré de tout contenu et de toute finalité, le triptyque de Rodtchenko n'a d'autre signification que lui-même et n'est que couleurs pures.

C'est un rapport identique à la médialité qu'engage l'œuvre de Steyerl. Celle-ci précise en effet que :

[s]a pièce était principalement une réaction aux images d'actualités à la télévision de l'invasion américaine de l'Irak (2003). C'étaient des images prises avec des téléphones portables par des soldats dans des véhicules en mouvement. Elles étaient tremblantes et de faible résolution – presque abstraites. Mais c'étaient des images documentaires. Imaginez cela : l'image la plus réelle ne montre rien du tout ! *Red Alert* marque la fin de la vidéo en tant que moyen de représenter quelque chose de réel. Celle-ci avait atteint ses limites. Ce que nous voyons n'est pas une image, mais le médium lui-même. Le média est un filtre d'information qui influence notre perception¹⁵.

Partant du postulat que la photographie et la vidéo peuvent constituer des médias documentaires, l'artiste envisage leur fin dans l'abstraction la plus aboutie qui soit, le monochrome. Steyerl, comme Birkin, retourne ainsi le paradoxe médial et rejoue numériquement le projet pictural moderniste : alors que nous expérimentons habituellement une disparition du média dans l'apparition de la chose médiée, autrement dit puisque, nous oublions le canal de diffusion au profit du message diffusé, ici la chose médiée se dissout et seul subsiste son moyen. En l'absence d'un référent identifiable, l'attention du spectateur ou de la spectatrice porte sur le médium lui-même : est-ce une vidéo ou une image fixe ? Est-ce toujours le même rouge ou un dégradé ? Puisque toute entreprise d'information sur le monde soumet les faits et les choses à un filtre, le documentaire participe à la production d'un savoir-pouvoir, que l'artiste fait ici provisoirement cesser.

Mais une portée documentaire bien réelle

Si les pièces de David Birkin et Hito Steyerl échouent sur le plan de la représentation, elles ne faillissent cependant pas en tant qu'œuvre. Il est même primordial pour ces œuvres de fonctionner comme des échecs. 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

14 Cette référence à la peinture abstraite n'est pas isolée au sein des pratiques que nous étudions : certaines photographies de Paglen, qui procèdent pourtant d'un enregistrement du réel, sont rapprochées d'œuvres de Mark Rothko qui compte parmi les tenants du *color-field painting*. Cette comparaison est par exemple réalisée par Julia Bryan Wilson, chercheuse et directrice du Berkeley's Art Research Center : Julia Bryan-Wilson, « Trevor Paglen at the Limit », dans Lauren Cornell, Julia Bryan-Wilson et Omar Kholeif, *Trevor Paglen, op. cit.*

15 Edo Dijksterhuis, « Interview with Hito Steyerl: "The medium is an information filter" », *ArtSlant*, <https://www.artslant.com/ny/articles/show/42668-interview-with-hito-steyerl-the-medium-is-an-information-filter>, 7 avril 2015 (consulté le 18 janvier 2019) [traduction personnelle].

chez David Birkin. Faute de pouvoir révéler des visages, David Birkin nous divulgue 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 divulgation médiatique, ils nient leurs existences.

L'œuvre *Red Alert* d'Hito Steyerl est également prise dans des récits. Le titre de la pièce indique que l'artiste substitue aux trois couleurs primaires choisies par Rodtchenko, celle du plus haut niveau du système d'alerte terroriste américain, le *Homeland Security Advisory System*¹⁶. Outre que ce dispositif sécuritaire vigoureusement critiqué produisait un contexte de crainte permanente¹⁷, son déclenchement a vraisemblablement fait l'objet de manœuvres politiques étrangères aux impératifs de la sécurité nationale¹⁸. Tom Ridge conseiller du président Bush pour la sécurité intérieure de 2001 à 2014 rapporte que les principaux collaborateurs du candidat l'ont pressé de relever le niveau d'alerte la veille de l'élection présidentielle de 2004, que Bush a remportée.

Avec l'essai « The Empire of Senses, Police as Art and the Crisis of Representation », l'artiste revient intégrer *Red Alert* au sein d'une réflexion théorique plus large. Le mot de Police dans le titre de l'essai n'est pas à entendre au sens usuel mais dans l'acception que Jacques Rancière accorde à ce terme¹⁹, à savoir, une distribution hiérarchique des places et des fonctions des individus selon un système de domination fondé sur la filiation ou la richesse. À la police s'oppose, selon le philosophe, la politique, un processus par lequel les incompté.e.s, les invisibles, les classes dominées contestent ce supposé ordre naturel des choses. Reprenant le titre du film de Nagisa Ōshima, Steyerl désigne par la formule « l'Empire des sens » notre société contemporaine qui, selon elle, digère l'information, les discours pour les restituer sous forme de sensations pures. Le système de signalisation du risque terroriste doté d'une couleur unique, en est tout à fait symptomatique. Avec celui-ci, dit Steyerl : « Il n'y a plus besoin d'explications - il suffit de flasher une couleur sur les gens [...] et de moduler leurs humeurs²⁰ ». Le pouvoir opère sur le plan du sensible, de l'affect, des émotions pures.

16 Créé en 2002 par Georges W. Bush, il a été remplacé par le National Terrorism Advisory System en 2011.

17 À ce sujet, Hito Steyerl cite Brian Massumi, « Peur, dit le spectre », *Multitudes*, n°23, 2005, p. 135-152, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-4-page-135.htm> (consulté le 12 mars 2019).

18 Dans *The Test of Our Times: America Under Siege* publié en 2009, Tom Ridge conseiller du président Bush pour la sécurité intérieure de 2001 à 2014 rapporte que les principaux collaborateurs de ce dernier l'ont pressé de relever le niveau d'alerte la veille de l'élection présidentielle de 2004, que Bush a remportée.

19 Voir par exemple Jacques Rancière, *La Méésentente : Politique et philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1995, 187 p.

20 Hito Steyerl, « The Empire of Senses, Police as Art and the Crisis of Representation », 2007, Eipcp, <https://transversal.at/transversal/1007/steyerl/en> (consulté le 23 avril 2020) [traduction personnelle].

Mais, le monochrome ne représente pas seulement la dimension policée de nos sociétés contemporaines, il renvoie également à une esthétisation du politique, devenu post-politique selon Steyerl qui précise qu' :

adopter les stratégies esthétiques du monochrome ne se limite pas aux alertes terroristes, mais est devenu une marque de fabrique de l'esthétique post-politique. Il suffit de penser à la série de révolutions de couleurs récentes : la révolution rose en Géorgie (2003), la révolution orange en Ukraine (2004), la révolution verte ou du cèdre au Liban (2005). Même la « venue de la démocratie » présumée en Irak après les élections de 2005 a été brièvement appelée la « révolution pourpre ». [...] La « révolution bleue » était le nom des protestations des femmes koweïtiennes pour obtenir le droit de vote aux élections législatives de 2007. À chaque fois, le lien avec une couleur particulière suffisait à évoquer des sentiments d'espoir ou de peur au sein du public – indépendamment de tout contenu politique²¹.

Cette théorie des sensations pures se substituant aux discours est discutable. L'exemple du mouvement des gilets jaunes en France a fort bien démontré l'intrication entre visible et dicible, car les dos fluorescents ont dès le début du mouvement accueilli les revendications des manifestants sous forme textuelle²². Quoiqu'il en soit, c'est le postulat à partir duquel l'artiste envisage notre société devenue à sons sens monochromique, une sensation pure qui se substitue aux données, aux discours, qu'il s'agisse des mécanismes de la domination ou des mécanismes de la contestation de la domination.

Que peut faire l'art dans cette situation ? demande alors l'artiste. L'art, c'est ce qui introduit de la différence, affirme-t-elle. Et la différence permet d'aborder le réel et de faire émerger le politique. Steyerl soutient son argumentaire en convoquant *Le Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch au prisme de l'analyse qu'en livre Alain Badiou dans *Le Siècle* :

Badiou décrit la peinture de Malevitch comme l'apogée du geste de purge. La couleur est éliminée, la forme est éliminée, presque tout est éliminé afin de maintenir la pureté de la sensation. [...] Mais comme le remarque Badiou, il y a une petite différence qui est maintenue dans la blancheur écrasante : la différence entre la forme et le fond, ainsi que la minuscule différence entre le blanc et le blanc. Une différence évanescence qui nous rappelle que la réalité ne réside pas dans la pureté, mais dans l'impossibilité de l'atteindre²³.

Cet écart que l'œuvre de Malevitch manifeste constitue une nouvelle façon d'aborder le réel selon Alain Badiou, et Hito Steyerl après lui. En effet, pour Badiou, il existe deux rapports au réel : un rapport identitaire²⁴, autrement dit qui saisit le réel sur le mode de la ressemblance et un second qui aborde le réel sous l'angle d'un écartement. Cet écart a tout à voir avec la distanciation brechtienne

21 *Ibid.*

22 Voir Ariane Bosshard, Jérôme Dupeyrat, Olivier Huz et Julie Martin « Signe du collectif et automédiation : la représentation du gilet jaune dans la sphère publique », Colloque *Les Formes visuelles du collectif*, Intru - Université de Tours, 7 et 8 novembre 2019.

23 Hito Steyer, « The Empire of Senses, Police as Art and the Crisis of Representation », *Art. Cit.*

24 Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 87.

qui entreprend de révéler l'espace entre le réel et sa représentation au sein de l'idéologie des dominants. L'idéologie, selon le dramaturge allemand, c'est la représentation des rapports sociaux masqués, c'est ce qui dissimule l'exploitation et l'oppression. L'œuvre de Bertolt Brecht consiste à manifester cet écart entre le réel et sa représentation au sein de l'idéologie dominante. Badiou dit que « Pour Brecht, le théâtre est une didactique de cette séparation, il montre comment la violence du réel n'est efficiente que dans l'écart entre l'effet réel et sa représentation dominante²⁵ ».

On voit ainsi apparaître la portée politique du monochrome qu'Hito Steyerl approfondit en poursuivant l'exploration de la démarche de Malevitch à travers *Le Carré rouge* sous-titré *Réalisme visuel d'une paysanne en deux dimensions*. Elle écrit qu' :

En introduisant une différence entre la figure et le sol, et une toute petite différence dans la forme du carré, Malevitch transforme une forme rouge en réalisme visuel d'une paysanne. Pourquoi cette image est-elle réaliste? Parce qu'elle ne montre pas la femme mais sa différence par rapport au groupe global de paysans auquel elle appartient. [...] Cette différence est ce que nous voyons. La différence infranchissable entre elle [la paysanne] et le collectif rouge évoquée par le carré fait l'objet du monochrome. Et c'est ce qui rend la peinture profondément réaliste...

Le Carré rouge, qu'analyse Steyerl, introduit une rupture. En prolongeant excessivement l'un des bords de sa forme rouge, l'artiste russe brise l'égalité des côtés et trois des angles droits de son carré, qui, dès lors, n'en est plus un. C'est précisément dans cet intervalle entre un carré normé parfaitement orthogonal et la forme représentée que se trouve la possibilité d'aborder le réel et d'en livrer une critique. En s'attachant aux propos de Rancière, selon lesquels le politique commence, quand il y a un dérèglement, une interruption des normes sociales établies²⁶, Steyerl entrevoit dans l'impureté des monochromes de Malevitch une formalisation du politique. Pour le dire autrement, si selon l'artiste et théoricienne le monochrome est la forme esthétique de la police, c'est-à-dire d'une structuration visant à légitimer et maintenir l'ordre établi, les dérèglements esthétiques intervenant dans les monochromes de Malevitch constituent une forme visuelle du politique.

De la même façon, l'œuvre *Red Alert* introduit des différences ténues mais réelles avec les signaux rouges monochromes qui sont affichés pour évoquer la menace terroriste. Face au trois écrans, nous ne savons pas si nous percevons un film ou une image fixe, une couleur identique ou dégradée imperceptiblement.

Ainsi pour l'artiste :

Nous ne devons pas interpréter [les monochromes artistiques] comme des ressemblances avec notre monde ou comme des icônes de terreur, de stimulation et d'immersion, [...] Voyons-les

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ Selon Christian Ruby « Il [Rancière] contribue à faire entendre en quoi la politique ne peut exister que dans un acte d'interruption, de dérèglement ou d'effraction par rapport au "lien social" établi. » in Christian Ruby, *L'Interruption: Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 7.

comme un portrait réaliste d'une insurrection nécessaire contre un Empire des sens qui essaie de purger toute différence au moyen d'une dictature de l'affect et du bruit. Il est temps de le ressentir différemment²⁷.

Profiles de David Birkin propose également de repenser la notion d'affect pur jaillissant du monochrome, mais différemment d'Hito Steyerl. Une émotion émerge dans le rouge omniprésent, hasard du code, qui évoque 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. L'émotion jaillit aussi par la dénomination du fichier de chacune des images rapportée sur le bord du tirage qui précise le nom, la profession, l'âge et les conditions du décès de chacune des personnes. Enfin et surtout, ce qui émeut, c'est l'échec formulé par l'association du texte et de l'image : l'échec à représenter, l'échec à penser toutes les morts sans distinction. Pour Susan Sontag, la compassion provoquée par les images fait écran à l'action, car celle-ci reste une posture de lecteur d'images, de spectateur d'une représentation, qui ne révèle que notre impuissance, loin d'une interprétation éthique et politique à l'origine d'une responsabilisation et de gestes réparateurs²⁸. Au contraire, pour Judith Butler s'opère déjà dans notre indignation une prise de conscience efficiente. Ainsi dans le cas de *Profiles*, les réactions affectives provoquées peuvent être considérées comme des écrans qui dissimulent et des écrans qui révèlent. Le temps du contact avec cette œuvre puis dans des moments diffus, des résurgences inopinées et inattendues, cet émoi peut, dépasser l'affecte pur et parmi d'autres facteurs, introduire une rupture dans notre incapacité, notre opposition ou notre impossibilité à voir.

Conclusion

En réduisant la peinture aux seules couleurs primaires, Rodtchenko ambitionnait de libérer celle-ci de tout contenu. Affranchie de ses finalités illusionnistes, la peinture relevait d'une présence matérialiste analogue à n'importe quel autre objet. Le monochrome signait la fin de l'art. Par la même occasion, la mort de la peinture signifiait celle du capitalisme puisque, comme l'énonce l'historienne de l'art Barbara Rose, la naissance de la peinture de chevalet, comme propriété privée commercialisable coïncida[it] avec la naissance du capitalisme²⁹. Les monochromes de Steyerl affirment au contraire le triomphe du capitalisme mais rompent avec celui-ci, avec les sensations pures de l'Empire des sens car ils introduisent une différence dans notre propre perception. Dans un

27 Hito Steyerl, « The Empire of Senses, Police as Art and the Crisis of Representation », *Art. Cit.*

28 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 125.

29 Barbara Rose, « Les Significations du monochrome », dans Gladys Fabre, Christopher K. Ho, Barbara Rose et Vincenzo Trione, *Le Monochrome de Malevitch à aujourd'hui*, Paris, Éditions du regard, 2004, p. 31.

monde où les données sont dissoutes sous la forme d'affects purs, les monochromes artistiques deviennent des moyens de restituer l'information, pas exactement les données mais un discours à partir de celles-ci chez David Birkin, sur celles-ci chez Hito Steyerl.

Ainsi dans *Profiles* et dans *Red Alert*, la représentation entendue comme forme qui induit une identité avec le réel, et donc susceptible d'informer directement sur le monde, a disparu. Toutefois, le projet documentaire n'a pas, quant à lui, trépassé, il survit sous les traits d'un dévoilement de l'existence des pouvoirs dominants, d'une société policée. Pareillement au monochrome qui n'a que provisoirement achevé le projet pictural, *Red Alert* et *Profiles* n'ont pas définitivement achevé le projet documentaire et deviennent des écrans d'apparition d'un discours critique.

Si pour Steyerl la forme visuelle qui qualifie notre monde contemporain est le monochrome. Le capitalisme tardif comme système-monde se qualifie aussi, selon Frederic Jameson, par son abstraction et son irréprésentabilité. Dressant une analogie avec l'ouvrage de Kevin Lynch intitulé *The Image in the city*, Jameson montre que, comme le citoyen incapable de se situer et de cartographier sa propre ville, nous ne sommes pas en mesure de visualiser et donc de penser l'espace social mondialisé. Notre désaliénation requiert une reconquête de l'espace qui doit passer par l'esthétique d'une cartographie cognitive selon lui, c'est-à-dire « une culture politique pédagogique qui cherche à doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial³⁰ ». L'activité culturelle doit permettre d'entreprendre une sorte de topographie du monde, le manifester, en saisir l'agencement, les connexions, rendre les processus globaux accessibles à nos sens, à notre expérience et à notre entendement. À l'ère d'un capitalisme qui privilégie le développement de marchandises fluides comme les services, l'information et les données, cette stratégie paraît d'autant plus nécessaire. Si la tâche est ardue, elle constitue bien sûr un horizon vers lequel tendre plutôt qu'un programme à réaliser *stricto sensu*. C'est précisément ce que formalisent et cherchent à rendre perceptibles, certaines pratiques documentaires artistiques à travers le monochrome numérique, et en particulier *Profiles* de David Birkin et *Red Alert* d'Hito Steyerl.

30 Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2017 [1984], p.104.