



HAL
open science

La représentation en question(s)

Monique Jeudy-Ballini, Martial Poirson

► **To cite this version:**

Monique Jeudy-Ballini, Martial Poirson. La représentation en question(s). Hybrid. Revue des arts et médiations humaines, 2017, 4, 10.4000/hybrid.756 . hal-03912038

HAL Id: hal-03912038

<https://hal.science/hal-03912038>

Submitted on 23 Dec 2022

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.

INTRODUCTION

LA REPRESENTATION EN QUESTION(S)

Monique Jeudy-Ballini, Martial Poirson

Adoptant une perspective résolument ethno-décentrée, ce quatrième numéro de la revue *Hybrid* vise à interroger l'émergence d'une crise majeure et peut-être inédite dans le champ de la représentation, entendue à la fois comme mode d'appréhension du monde, comme modèle de figuration imagée et comme modalité de conceptualisation du rapport entre l'humain et son environnement. Faisant le pari de réhabiliter un terme aussi galvaudé que décrié depuis sa tentative de théorisation au sein de l'École des Annales, ce volume collectif se fixe pour objectif, en sollicitant des contributions issues de nombreux horizons disciplinaires, d'en cartographier les enjeux idéologiques et esthétiques, afin d'en mettre en évidence l'impact politique, social et culturel pour notre monde contemporain. Cherchant à recontextualiser, mais également à déterritorialiser le rapport à la figuration, ce projet a pour ambition de poser, sous bénéfice d'inventaire, les bases d'une écologie, voire d'une écosophie de la représentation, soucieuse d'interroger ses conditions de production et de réception, voire de réalisation et d'effectuation, lorsqu'elle a précisément pour fonction de faire advenir, par la créance, l'adhésion et la mobilisation, la réalité qu'elle prétend décrire, styliser ou schématiser.

Il semble que la crise endémique, voire systémique, devenue la matrice incontestée de nos imaginaires à la fois artistiques, médiatiques et politiques, engendre à son tour une crise dans la représentation, sommée de rendre des comptes aussi bien sur la sollicitation de références historiques que sur la figuration des rapports de classe, de génération, de genre ou encore d'ethnicité. À la faveur de l'affaiblissement de la représentation démocratique déléguée (montée de l'abstention, défiance à l'égard du vote et des formes conventionnelles ou institutionnelles de la vie publique et politique), du développement d'alternatives participatives, coopératives ou collaboratives, sources de nouvelles implications citoyennes, et surtout de l'essor de velléités d'autoreprésentation émanant des catégories dominées ou reléguées aux marges de l'espace public, soucieuses de dénier aux représentations dominantes toute légitimité, c'est donc à l'archéologie de notre « régime de visibilité médiatique¹ » et à son impact sur la « politique de la représentation² » qu'est consacré ce volume collectif.

Éléments de contexte

¹ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

² Martial Poirson, *Politique de la représentation*, Paris, Champion, 2014.

Depuis de nombreuses décennies, porté par une esthétique du déchet, dite *junk* ou *funck*, l'art fait les poubelles et recycle les débris. L'épave, le délabré, le souillé, l'immondice survivent alors sur un mode artistique au destin ordinaire qui les vouait à disparaître (*Pictures of junk*, de Viz Muniz). Le trivial (plastique, pneu, tuyau), la terre, l'eau croupie, le sang (Beuys), le pourri, le vomé, l'excrémentiel (Manzoni, Serrano, *Piss Paintings* de Warhol) et de façon générale toute intrusion de corps étrangers deviennent justiciables d'un usage artistique. Le renoncement à l'illusionnisme de la représentation consomme la disparition du sujet (*White paintings* de Rauschenberg ; *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch). À la présence en excès de l'objet (*Le Plein* d'Arman) répondent son absence (*Le Vide* de Klein ; l'« exposition » muséographique *Silence* de Michael Fehr's – dont le 4'33 de John Cage pourrait être un équivalent musical) et la performance de sa destruction (*Übermalungen* d'Arnulf Rainer) ou de son autodestruction (*Hommage à New York* de Tinguely). Avec la relégation du matériau pictural, le corps de l'artiste (Orlan ou ses substances ; *Self* de Mark Quinn ; *Mur des défécations* de Jacques Lizene) devient dans certains cas son propre matériau, voire l'œuvre elle-même, y compris lorsqu'il s'agit de représenter l'invisible (Liu Bolin).

Le temps est loin où Bernard Dort pouvait célébrer dans *La Représentation émancipée* (1988), certes selon une conception restrictive de la notion, « une utopie heureuse : celle du théâtre comme lieu d'une coexistence idéale de diverses démarches artistiques, voire de diverses conceptions du monde ». L'époque est en effet désormais au dénigrement, voire à la mise en accusation de la représentation sous toutes ses formes, au point qu'il est permis d'évoquer une nouvelle séquence « iconoclaste » dans le devenir de nos sociétés contemporaines : multiplication des procès intentés aux œuvres de fiction au motif, tantôt de leur allusion à des événements ou personnes « ayant réellement existé » et parfaitement reconnaissables de faits divers d'actualité, tantôt de leur incidence sur les comportements mimétiques de « passage à l'acte », cherchant à faire advenir des épisodes narratifs imaginaires ; retour en force des pressions issues de la société civile aussi bien que du pouvoir politique et médiatique pour faire interdire, censurer, modifier ou amender des œuvres d'art – et pas seulement les caricatures politiques du prophète exemplifiées par le débat public – supposées faire injure à une croyance (*Golgota Picnic* de Roberto Garcia), ou à la dignité humaine (*Our Body* de Gunther Von Hagens)...

Serions-nous entrés dès lors dans une époque que le sociologue Bruno Latour qualifie d'« Iconoclash » ? Abolissant la frontière entre objectivité des faits et affabulations délirantes, la notion composite de « faitiche » (mot valise par contraction de « faits » et « fétiches ») permet par exemple de prendre ses distances par rapport aux deux principaux procédés que la pensée occidentale moderne a mis en œuvre pour se distinguer des autres configurations socioculturelles : la critique de la croyance et son corollaire, le dogme tenace de la croyance en la critique³.

Souffririons-nous, au contraire, d'un déficit de « visibilité⁴ » et, partant, d'un phénomène de « mal-représentation » ? L'appauvrissement du « grand récit national », conjugué à l'éclipse de

³ Bruno Latour, *Petite Réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches* suivi de *Iconoclash*, Paris, La Découverte / Les Empêcheurs de penser en rond, 2009.

⁴ Andrea Mubi Brighenti, *Visibility in Social Theory and Social Research*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

pratiques narratives telles que les « récits de vie » de la littérature et de la sociologie, conséquence de la crise de la représentation démocratique, motiverait alors, non pas une défiance à l'égard de la représentation, mais au contraire une entreprise de scénarisation nouvelle visant la constitution, par d'autres voies que celles de la délégation démocratique, d'un « parlement des invisibles⁵ » destiné à pallier l'insuffisance des formes habituelles de visibilité médiatique (« Nuit debout », mouvement des Indignés...).

Rudement mises au cause, les conditions de production et surtout de réception de la représentation configurent des lignes de partage qui ne recoupent que très partiellement les clivages politiques et idéologiques habituels : elles font de l'art, de la culture et de la création le champ de manœuvre d'affrontements inédits ou pour le moins renouvelés, fragilisant parfois le libre exercice du droit d'expression, d'opinion ou encore d'invention, limitant la marge de manœuvre de la création et remettant ainsi en cause la souveraineté de l'artiste ou de l'intellectuel au fondement de l'espace démocratique moderne comme du partage du sensible.

Éléments de réflexion

Dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, la sophistication inédite des moyens technoscientifiques de représentation au contact d'une culture d'innovation (cinéma 3D ou multisensoriel, réalité augmentée, avatars), l'extension inédite des nouvelles technologies d'information et de communication au sein d'une économie attentionnelle arrivée à saturation, ou encore la crise sans précédent du système de représentation démocratique traditionnel, concourent à fragiliser la construction commune du champ symbolique et à placer la représentation au cœur d'un malaise de civilisation, voire d'une véritable rupture anthropologique : de système de perception et de compréhension du monde qui nous entoure, générateur de tentatives de scénarisation, elle tend à devenir aujourd'hui un filtre opacifiant, de façon tantôt incidente et tantôt délibérée, des systèmes d'identification, de classification ou de hiérarchisation, mais aussi des formes de reconnaissance, de légitimité ou d'identité.

Partant de l'hypothèse selon laquelle la représentation, loin de se réduire à un simple rapport d'imitation du réel (*mimesis*), permet une projection fantasmatique soit dans le passé, sous la forme d'une réactivation (*reenactment*), soit vers un possible devenir contenu en puissance (*agency*) dans le monde contemporain, souvent relayé par de puissantes mythologies individuelles ou collectives (*storytelling*), par le truchement de l'utopie ou de la fiction exploratoire, on est en mesure de poser un certain nombre de questions à notre époque.

Peut-on accuser la représentation de complicité avec les systèmes de domination, d'oppression ou d'aliénation qu'elle est supposée déconstruire, dénoncer ou même combattre ? Représenter revient-

⁵ Pierre Rosenvallon, *Le Parlement des invisibles. Raconter la vie*, Paris, Seuil, 2014. Le sociologue reprend à son compte le grand projet éditorial du XIX^e siècle, *Les Français peints par eux-mêmes*, « encyclopédie morale » du XIX^e siècle pilotée par Léon Curmer.

il, dès lors, à réitérer un rapport redondant à la réalité susceptible notamment de participer au phénomène qu'elle prétend dénoncer ou remettre en question ? Représenter consiste-t-il au contraire à proposer du réel une forme de sublimation susceptible d'introduire un rapport dissonant, critique et distancié à ce même phénomène, source d'émancipation (*empowerment*) ? Exposer, voire « exhiber » les humiliés de l'Histoire, contribue-t-il à leur redonner pleine et entière légitimité au sein de l'ordre symbolique dont ils ont été si longtemps exclus, ou au contraire à faire revivre et donc à réactiver les conditions mêmes de leur subordination ; autrement dit, à actualiser la violence symbolique qui est à son fondement et à essentialiser la vision qu'on a d'eux, y compris lorsqu'on cherche à en proposer une image valorisante ? À l'inverse, se projeter dans une vision fantasmatique et fictive de la réalité permet-il de conjurer les spectres du passé ou les démons du temps, d'inventer d'autres mondes possibles, de reconfigurer le partage du sensible ou bien plutôt d'exacerber les tensions en jouant sur le seuil d'intolérance, parfois jusqu'au point d'exaspération ?

Éléments de mise en perspective

Plusieurs axes de réflexion sont susceptibles d'être mobilisés à partir d'une réflexion sur la construction sociale, culturelle et politique de la représentation, mais également sur ses effets de réception, voire sur ses effets auto-réalisateurs.

- Fabriquer la représentation

Il s'agit d'interroger la production de la représentation, fonction de modalités de figuration identifiables dans le temps et dans l'espace, voire plus largement de remettre en question, à travers la « fabrique des images » (Philippe Descola), les grandes taxinomies fondamentales étayant différentes visions du monde, ainsi que les systèmes axiologiques dont elles sont solidaires. Dès lors, la question de savoir ce qu'on est en droit de montrer, de dire ou de laisser entendre au sein de l'ordre républicain se pose avec acuité.

Plusieurs affaires ont permis de prendre la mesure, depuis quelques années, du procès intenté à la fiction : celle opposant le romancier Pierre Jourde aux habitants de sa ville d'origine de Lussaud (Cantal) en 2005, à l'occasion de la publication de son récit autobiographique *Pays perdu* (2003) ; celle opposant Mazarine Pingeot à la famille Courjault dont le procès pour double infanticide avait librement inspiré *Le cimetière des poupées* (2007), ou encore celle opposant le docteur Villiers (interprété par Philippe Torreton) à la chaîne Arte à l'occasion de la diffusion du téléfilm *Intime conviction*, interdit de diffusion en 2014... Dans un tout autre ordre d'idées, la stratégie de surenchère d'un humoriste provocateur tel que Dieudonné M'bala M'bala depuis l'interdiction de son spectacle *Le Mur* à Nantes en janvier 2014, sur intervention du ministre de l'intérieur, multipliant les propos révisionnistes à l'égard de « faits historiques comme à l'encontre de personnes de la communauté

juive », décomplexant un discours d'incitation à l'intolérance et banalisant les paroles de haine (les *hate speech* de Judith Butler), met à l'épreuve la liberté de parole et de conscience au sein de l'ordre consensuel et lénifiant de la République. Cependant que les blessures de l'Histoire et les traumatismes collectifs soulèvent avec une acuité nouvelle la question de l'« irréprésentable ⁶ », des spectacles choraux tels que *Rwanda 94* du collectif belge Groupov s'essaient en 2000 à « une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants ».

La représentation se caractérise-t-elle, dès lors, par une congruence, une redondance, une dissonance ou encore une dissemblance à l'égard des faits qu'elle évoque ou convoque ? La mobilisation des effets de réception et des sensibilités des destinataires de la représentation s'avère nécessaire pour répondre à une telle question et comprendre l'interaction sur laquelle elle repose.

- *Se réapproprier la représentation*

Il convient de chercher à identifier les phénomènes de réception à travers un certain nombre d'effets de lecture ou de contexte susceptibles d'engager un affrontement symbolique ou un conflit d'interprétation au sein du champ de la représentation, fragilisant les « communautés interprétatives » constituées (Stanley Fish). L'ouverture du champ des possibilités de représentation engendrées par le développement du numérique, mais également la multiplication des dispositifs immersifs, voire émergents d'implication directe du spectateur, de l'auditeur, de l'observateur ou du lecteur questionnent avec une acuité nouvelle la réception de dispositifs de représentation de plus en plus complexes, parfois qualifiés de « dispositifs pervers », dans la mesure où un tel procédé « place les spectateurs en position de participer à ce qu'il est censé dénoncer⁷. »

Les pressions exercées sur les œuvres d'art depuis un certain nombre d'années autorisent à prendre en considération les effets de la représentation sur son récepteur, au sein d'une politique des affects et d'une relecture des rapports entre éthique et esthétique : les pressions politiques et sociétales peuvent s'exercer de façon officielle, comme lors de la censure institutionnelle de la pièce de commande *11 septembre* de Michel Vinaver aux États-Unis en 2003, ou de mises en examen comme celle que valut dix années durant à Henry-Claude Cousseau l'exposition *Présumés innocents* de Larry Clark, organisée en 2000 au musée d'art contemporain de Bordeaux dont il était le directeur. Elles peuvent se lire aussi dans la manière dont elles amènent des conservateurs à faire retirer des vitrines de leur musée des objets ou images supposés « à risque », ou à manipuler des bases de données dans ce même but, comme en fit l'aveu le Victoria and Albert Museum de Londres⁸. Et elles peuvent encore s'exprimer de façon spontanée dans des mises en accusation (le sapin de Noël en forme de *plug anal* conçu par Paul McCarthy, place Vendôme) ; dans des destructions d'œuvres présentées au public (*Piss Christ* d'Andres Serrano ; *Dirty Corner* d'Anish Kapoor, rebaptisé *Le vagin de la reine* et recouvert de tags antisémites dans le parc de Versailles) ; dans des mobilisations comme celle des fondamentalistes

⁶ Jacques Rancière, « S'il y a de l'irréprésentable », in Jean-Luc Nancy, *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Seuil, 2001, p. 81-102.

⁷ Nathalie Heinich, *Libération*, 27-28 décembre 2014, p. 27.

⁸ Sur ces questions, voir Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, « Les musées aux prises avec le sacré des autres », *Raison présente*, n°195, 2015, p. 83-90.

chrétiens pour l'interdiction de pièces jugées blasphématoires (*Sur le concept du visage du fils de Dieu* de l'Italien Romeo Castellucci – se voulant pourtant la parabole mystique et métaphysique d'une réflexion sur la déchéance physique et la mort), ou celle de groupuscules se déclarant antiracistes (lors de l'installation-performance *Exhibit B* de Brett Bailey, alors que l'artiste entendait rendre compte de l'horreur des zoos humains et des *freak shows*). Elles peuvent enfin s'exprimer par l'autocensure, comme lorsque Michel Houellebecq se sent obligé, à la suite des attentats terroristes du 7 janvier 2015 dans les locaux de *Charlie Hebdo*, de suspendre la promotion de son roman *Soumission*, sorti quelques jours auparavant, qui imaginait sous forme d'uchronie l'établissement d'un État islamiste en France...

- Efficacité performative de la représentation

Fort du constat de la dimension auto-réalisatrice des systèmes de créance, à l'instar des prophéties décrites par le sociologue Robert Merton, il est loisible de porter à nouvel examen la dimension performative de la représentation, autrement dit son incidence sur le monde sensible. Peut-on évoquer dès lors l'effet thérapeutique de la représentation conçue comme exutoire, dans la lignée de la *catharsis* aristotélicienne ? Doit-on au contraire conclure à son effet d'exhortation à l'action ? C'est la question posée dans le rapport coordonné par la philosophe Blandine Kriegel sur l'audiovisuel, rendu public en 2002, concluant de façon tranchée aux effets incitatifs de l'exposition à la « violence télévisée », rendue responsable du « passage à l'acte » déviant de la jeunesse ainsi exposée. Elle fait écho aux polémiques qui, de façon récurrente, mettent en accusation le cinéma d'épouvante à chaque fois que l'espace public se trouve endeuillé par un acte de démence ou de barbarie, notamment aux États-Unis. Plus généralement, on est en droit de s'interroger aujourd'hui sur l'incidence de la représentation au sein de l'espace social et politique, voire quant à son impact sur la capacité de mobilisation ou d'exhortation à l'action : quelle est la part de responsabilité des systèmes de prédiction statistique et mathématique – étalon des agences de notation aussi bien que des politiques publiques –, sur la crise économique qu'ils sont censés prévenir, et que la plupart du temps ils précipitent par l'effet de contamination mimétique de la perte de confiance dans le système financier et bancaire ? Quels sont les effets potentiellement et paradoxalement démobilisateurs des prophéties catastrophistes qui, dans le discours politique et médiatique, annoncent le désastre écologique en conduisant parfois à une surenchère des comportements prédateurs au sein de l'anthropocène, animés par une sorte d'« apocalypse joyeuse⁹ » ?

L'ambiguïté des usages sociaux, culturels et politiques de la représentation¹⁰ n'a d'égale que l'ambivalence constitutive de la notion, source d'un questionnement renouvelé sur l'articulation entre champ symbolique et espace pragmatique, motivant tantôt l'expérimentation d'alternatives démocratiques¹¹, tantôt un discours de « haine de la démocratie » révélateur des enjeux esthétiques de premier plan de la politique¹², mais également des implications politiques de l'esthétique.

⁹ Jean-Baptiste Fressoz, *L'Apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Paris, Seuil, 2012.

¹⁰ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998.

¹¹ Pierre Rosanvallon, *La Contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance*, Paris, Gallimard, 2006.

¹² Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.

Composition du dossier

Une première partie de ce numéro d'HYBRID est consacrée à l'examen de la possible obsolescence du concept de représentation, considéré à l'aune de phénomènes relevant de l'irreprésentable, de l'ineffable ou de l'inadéquation entre le réel et sa figuration. Elle permettra d'insister sur les processus de production de la représentation, envisagée selon des régimes de facticité susceptibles de conduire vers des formes d'aliénation.

Et, pour commencer, comment se représenter soi-même ? Romain Gary y excella, qui rêva ses vies et vécut ses rêves, « comme si la fiction devait précéder l'histoire, le rêve anticiper le vécu, la narration devancer l'identité¹³. » En art, on le sait, existent parfois des créations plus grandes que leur créateur. William Faulkner en témoigne qui, enfermé dans un racisme dont ses livres se voulaient la dénonciation même, était « de ces auteurs que leur propre œuvre n'a pas réussi à convaincre¹⁴. » Pour autant, dans l'écriture d'une biographie, comment s'efforcer de renoncer au grand partage entre ce qui figurerait deux ordres de réel : la vie et l'œuvre ? Plutôt que de s'arrêter à ce que la première fait à la seconde, comment se saisir surtout de ce que celle-ci fait à celle-là ? Nicolas Adell, qui explore dans son texte les ressorts de l'activité intellectuelle des savants, écrit des œuvres scientifiques qu'elles « marchent devant la vie » de leur auteur. Parvenir à rendre compte biographiquement de cette sorte de dédoublement, ce serait montrer la manière spécifique dont elles agissent sur la vie, s'y raccordent, permettent de la relire, de l'accommoder, peut-être de la doter d'une évidence. Il met ainsi en évidence les apories de l'autoreprésentation à propos de l'observation attentive et distanciée de la « vie savante », appréhendée à travers journaux et carnets de recherche. Il esquisse de la sorte les contours d'une anthropologie des subjectivités contemporaines, pointe du doigt la tension inhérente à toute entreprise de disjonction entre vie et œuvre, et attire l'attention sur les effets réalisateurs des projections fictionnelles du moi.

Alexandre Surrallés évoque à son tour une autre modalité de l'irreprésentable, entendu dans sa contribution comme mode d'appréhension du monde ou modalité de conceptualisation des éléments de l'environnement. Il se traduit par un intérêt inédit pour ce qui n'est pas conceptualisable et, par conséquent, pour l'ineffable. La difficulté, ou même l'impossibilité d'expliquer, par des mots, des expériences pour lesquelles les concepts sont inexistants ou peu évidents, s'est récemment constituée comme un domaine à part entière en anthropologie. L'existence de fossés sémantiques concernant en particulier la dénomination de percepts se pose de surcroît comme l'un des problèmes les plus importants pour une anthropologie des sens. Au quotidien, observe Alexandre Surrallés, les Indiens Candoshi ne recourent jamais à des termes de couleur pour évoquer les couleurs. Pas plus en effet qu'elle ne renvoie à la seule dimension visuelle, la couleur ne constitue une propriété dissociable des autres. Elle se réfère au contraire à une expérience polysensorielle partagée, et en appelle à une perception jouant sur des rapprochements ou des contrastes entre les multiples éléments de l'environnement.

¹³ François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert 2001, p. 22.

¹⁴ Frederick R. Karl, *William Faulkner*, Gallimard 1994, p. 962 (cité par Jean Jamin, in « Une société cousue de fil noir », *L'Homme*, n° 38, 145, 1998, p. 215.

Joël Candau définit l'irreprésentable sur le mode de l'inadéquation des systèmes de communication. Il évoque la saturation informationnelle qui caractérise notre économie de l'attention dans le monde contemporain, une surcharge faisant littéralement écran à toute perception juste du monde. Si, comme il l'affirme, « le propre de la représentation est d'être autre chose que la chose représentée », il s'ensuit que ce qui est représenté importe moins que la façon dont on le représente. Non plus reproduire le visible mais rendre visible, assignait Klee à l'art. Non pas seulement rendre visible mais lisible, précise Georges Didi-Huberman¹⁵. Précisément, que s'agit-il de rendre lisible ? Comment et pour qui ? Avec quels effets ? À quel prix ? Faut-il toujours opter pour la lisibilité, s'interrogent des artistes.

« Expérience inédite dans l'histoire de l'humanité, la somme des produits culturels dépasse à la fois la capacité d'assimilation d'un individu et la durée d'une vie normale », observe Nicolas Bourriaud¹⁶. Augmentée des technologies numériques, la surabondance actuelle des informations visuelles et l'hyper-sollicitation qu'elle suppose tendent à affecter nos aptitudes attentionnelles et représentationnelles. Quoi qu'en veuille un relativisme corporatiste bien-pensant en anthropologie, toute « matrice culturelle », estime Joël Candau, autre auteur de ce numéro d'HYBRID, ne serait donc pas propice au développement cognitif. L'iconorrhée contemporaine¹⁷ qui nous engluie dans un présent permanent, déréalise les événements ou les représentations dont les images sont le support. Elle place sur un même plan médiatique des reportages de guerre au Moyen-Orient, des entretiens par micro-trottoir ou un épisode de télé-réalité. Le fait que les réseaux sociaux permettent à quiconque de devenir une source d'informations non soumise à l'obligation déontologique de vérification banalise les approximations ou les distorsions, au point d'induire l'émergence des notions d'ère « post-vérité » ou « post-factuelle¹⁸ » ou de devoir signaler – cf. hashtag #pasgorafi – que le réel est bien réel¹⁹.

En dépit de l'interconnexion généralisée qui pourrait passer pour une ouverture à la diversité idéologique, et en dépit aussi de l'apparente inflation des possibilités de choix offertes par les nouveaux médias, cette iconorrhée réduit l'expérience du monde à ce que la « bulle de filtrage » (*filter bubble*) retient des préférences, émotions ou opinions estimées conformes, composant ainsi ce que le sociologue Gerald Bronner appellerait « la démocratie des crédules²⁰. » Hors du monde numérique de l'entre-soi, l'existence de la différence, potentiellement assimilée à une menace, en vient à justifier la normalisation d'interdits ou de stratégies d'évitement. Dans les universités américaines, par exemple, le « droit de ne pas être offensé » rend compte de la création d'« espaces intellectuellement sécurisés » (*safe spaces*) destinés à protéger les étudiants de la confrontation avec des idées dissonantes, susceptibles comme telles de les choquer et de compromettre leur quiétude psychologique. Des « avertissements déclencheurs » (*trigger warnings*) peuvent ainsi dissuader des non-féministes de se

¹⁵ Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5, p. 1011-1049.

¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël 2009, p. 185.

¹⁷ Voir Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996.

¹⁸ Voir [En ligne] https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%88re_post-v%C3%A9rit%C3%A9 [consulté le 15 juin 2017].

¹⁹ Voir la question posée par Daniel Schneiderman dans son article du journal *Libération* en date du 19 février 2017 : « Après tout, le mur gorafique de Marine Le Pen est-il moins gorafique que le mur non gorafique promis par Trump avec le Mexique (et que paieront les Mexicains, bien entendu) ? »

²⁰ Gerald Bronner, *La Démocratie des crédules*, Paris, PUF 2013. Sur la finalité marchande d'un tel dispositif de traçage dans l'économie capitaliste, voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil 2014.

rendre dans un lieu ou sur un forum féministe, dissuader des féministes transphobiques d'approcher les « espaces « féministes » fréquentés par des transexuel(le)s, ou dissuader encore des féministes blanches de se mêler à des féministes noires. Dans la pensée actuelle, le « tournant éthique » trouve une transcription (probablement) inédite dans l'art « collaboratif », « participatif » ; un art fondé sur une « culture de l'interactivité²¹ » qui se veut consensuel et non dérangeant puisqu'il donne au public l'assurance de ne pas être troublé par ce qu'il verra ou entendra.

La représentation de l'irreprésentable, à laquelle les monothéismes ont réservé des traitements opposés, est une problématique commune à la plupart des autres religions. Des observations conduites chez les Aborigènes australiens et relatives aux cérémonies mobilisant des instances surnaturelles et immatérielles témoignent ainsi que les objets crédités d'un rôle crucial sont ceux dont l'expressivité apparaît amoindrie, ceux qui « gagnent en efficacité ce qu'ils perdent en expressivité ». De fait, « plus leur apparence confine à la banalité, plus elle les prédispose au rôle représentationnel exceptionnel qu'ils sont appelés à jouer » [...] la performance rituelle obéissant à une contrainte majeure : préserver le caractère foncièrement irreprésentable des entités figurées²². Mais le rapport à l'irreprésentable excède la question de sa mise en œuvre visuelle. À cet égard, la manière propre à certaines cultures de figurer un réel tenu pour non figurable et, plus encore, littéralement indicible peut offrir à la réflexion des données comparatives édifiantes. En contexte amérindien, montre Andrea-Luz Gutierrez-Choquevilca dans son article, l'énonciation chamanique résout le déficit de visibilité des esprits mobilisés sur la scène rituelle par un autre déficit : celui des conditions ordinaires de perception et de communication. À l'invisibilité des esprits répond l'inintelligibilité des paroles du chaman. L'opacité des mots qui interdit les significations univoques garantit à rebours la puissance et la multiplicité des images. Il leur prête un sens indécidable et volatil ouvert aux interprétations plurielles. Si le langage reste convoqué, c'est un langage non-descriptif donnant à penser et à sentir hors-catégories. Dans cette région du monde, d'ailleurs, ce n'est pas spécifique au domaine des croyances. Le trouble dans la représentation n'apparaît plus, en l'espèce, comme une forme problématique ou pathologique, mais au contraire comme le fonctionnement usuel de toute représentation. L'absence de termes de couleurs chez les Candoshi évoqués plus haut, en était également une illustration.

Une autre modalité de l'irreprésentable – ou d'une représentation ne représentant au fond qu'elle-même – est le simulacre, dont la fonction *leurrante* contribue à créer et à entretenir la confusion entre réel et fiction. Au Japon, on pourrait dire de la « culture » *otaku* qu'elle constitue en soi une sorte de *safe space*. Dans l'esprit de ses partisans, montre Agnès Giard, déréaliser le monde pour se le rendre supportable, c'est chercher à s'irréaliser soi-même en fuyant la normalité par absence à ce monde. C'est chercher à rester hors du moule et à différer l'entrée dans l'ordre social des parents, des adultes, du travail. Du sexe et de la chair, aussi. La vraie vie est ailleurs : dans la fiction, la vacuité, l'abstraction, la virtualité, l'incomplétude ; dans le non-être conçu comme condition de tous les possibles. En renonçant aux règles de l'existence ordinaire, en choisissant la représentation contre

²¹ Un art « au plus grand bonheur des commissaires qui acquièrent là, aux meilleurs frais, une fonction sociale de « proximité » témoignant de la postmoderne démocratie de l'art ayant su rompre avec la dangerosité avant-gardiste et « révolutionnariste » de la transformation des formes *in situ* en forces intensives *in socius* » (Éric Alliez, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus », *Multitudes*, n° 34, 2008/3, p. 124).

²² Marika Moisseeff, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », *Genèses*, n° 17, 1994, p. 8-32.

le réel, les *otakus* entendent demeurer dans l'instant, échapper au vieillissement qui rend conforme. Du moins font-ils en sorte de gagner du temps... Synthétique de la *love doll* ou écran de jeu vidéo, le réel de la culture *otaku* ne vaut qu'en tant que fantasme de réel, car c'est seulement comme illusion qu'il génère de l'intérêt et des affects. Pour être capable d'éveiller l'attention, la motivation, le désir ou les sensations, ce réel-là doit absolument demeurer un simulacre.

Sur la scène théâtrale, la réalité historique mise en spectacle peut tenir elle aussi d'un simulacre, comme dans *Ça ira (1) : Mort de Louis*, mis en scène par Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard en 2014²³. Mais ce simulacre, quand il réfère à la cruauté ou au désastre génocidaire, a d'abord vocation à impulser une conscience critique chez les spectateurs. Or, observe Sophie Wahnich dans sa contribution, on ne rend pas conscient en se contentant de montrer. À viser la reproduction mimétique d'un traumatisme, en effet et si tant est qu'on y parvienne, on risque de n'amener le public qu'à se défendre de souffrir par un endurcissement affectif – insensibilité, impassibilité, passivité – inhibant toute réflexivité et, par suite, toute velléité d'action. Le maintien de l'aptitude émotionnelle est fondamentalement une condition de la pensée et de l'agir ; une condition, en l'occurrence, à la vigilance et à l'insoumission. Il y aurait donc une responsabilité foncièrement politique et sociale à mettre le spectateur en condition de se représenter ce qu'il voit. La question, âprement discutée on le sait, à propos de ce que la photographie, le cinéma et l'art en général devaient ou non montrer des crimes nazis²⁴, continue de se poser²⁵. Si rien ne se peut évidemment se comparer à cet « impossible au-delà de tout effrayant », dans les termes de Samuel Fuller²⁶, il reste que des artistes contemporains se sont fait une spécialité de « *staging the unstageable* », comme il est dit du terrifiant théâtre de Sarah Kane, préférant sans doute, dans les termes de celle-ci, « risquer l'*overdose* au théâtre plutôt que dans la vie²⁷. » Ainsi érigèrent-ils le réalisme de la représentation et le spectacle de la souffrance – en l'occurrence auto-infligée – en moyen supposé, lui aussi politique et social, de dénoncer par exemple l'aliénation humaine (automutilations de Gina Pane) ou de témoigner du désenchantement d'une jeunesse tentée par le nihilisme (Chris Burden, dans le contexte de la guerre du Vietnam). La nouveauté réside alors dans la « transition de la souffrance représentée à une souffrance vécue dans la représentation²⁸. »

²³ Voir à ce sujet le dossier consacré par la revue en ligne *Thaître* au spectacle, « La Révolution selon Joël Pommerat », en particulier « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution », avec Patrick Boucheron, Guillaume Mazeau et Sophie Wahnich. [En ligne] <http://www.thaetre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/> [consulté le 11 juin 2017].

²⁴ On renvoie à la polémique Claude Lanzmann/Jean-Luc Godard et, parmi les nombreux écrits que ce sujet a suscités, ceux de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit 2003 et Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil 2005.

²⁵ Voir par exemple les polémiques à propos des photographies d'Emin montrant des décapitations commises par des jihadistes en Syrie, documents refusés par la plupart des médias mais récompensés en 2014 par le prix du public de Bayeux.

²⁶ Cité in Gorges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5, p. 1029.

²⁷ « Nous devons parfois descendre en enfer par l'imagination pour éviter d'y aller dans la réalité », estimait Sarah Kane (Heidi Stephenson et Natasha Langridge, « Sarah Kane », traduction Christel Gassie et Laure Hémain, in *Rage and Reason – Women Playwrights on Playwriting*, Methuen Drama, Londres 1997).

²⁸ « Les représentations du crime et de la cruauté vus par la scène contemporaine », Les Subsistances, Laboratoire de création artistique.

Une seconde partie de ce dossier porte sur les potentialités nouvelles de la représentation, au regard des formes inédites de médiation entre le réel et sa figuration et des processus d'intelligibilité qu'elle induit ou inspire. Elle autorise à explorer les logiques de croisement, de redéfinition et d'hybridation de la notion de représentation, tout en examinant son efficacité sémiotique et performative et en portant l'analyse du côté de ses effets potentiellement émancipateurs. Barbara Roland propose ainsi une re-catégorisation de la notion de représentation, non plus tenue pour antagoniste mais complémentaire à celle de performance, dans le cadre d'une analyse des dispositifs événementiels générés par le théâtre post-dramatique ou performatif. Engageant dans le même procédé l'action accomplie et l'acte même de sa présentation, cette perspective dissout la frontière entre scène et salle, performeur et spectateur, réel et illusion, vie et art... Par-là, elle rend sensible la polysémie inhérente à la performativité des événements, abolit les dichotomies en usage et re-déploie le champ des possibles.

En reconsidérant le clivage artificiel entretenu par la pensée occidentale entre le sujet et sa représentation, le signe et le réel, le mot et la chose, Viviana Lipuma dénonce une altération de la pensée des peuples ayant subi l'oppression coloniale. Elle y voit le vecteur d'une occidentalisation du monde et, dans une perspective à la fois matérialiste et postcoloniale, exhorte à une « réindigénisation », conçue comme retour à l'effectivité des signes susceptible de combattre les logiques d'assujettissement en (ré)inventant d'autres modes d'existence sémantiques et performatifs. Il s'agit de penser ensemble la fonction politique et la fonction esthétique des images, en redonnant sa place à la multiplicité des affects qu'elles suscitent et en permettant aux minorités opprimées, marginalisées et souvent invisibilisées de s'approprier une nouvelle façon de se représenter.

Florian Grandena, quant à lui, en appelle à une réappropriation tactique des représentations véhiculées par un certain cinéma de genre au sujet de l'homosexualité : une telle démarche peut s'avérer féconde pour sortir d'une logique de contrôle, voire d'autocontrôle et surtout de docilisation et de réification essentialiste du corps homosexuel à travers une érotisation policée, voire franchement convenue. L'auteur fait le pari de l'hyper-visibilité ostentatoire comme mode, non plus de normalisation, mais au contraire de réappropriation de stéréotypes de genre saisis dans toute leur équivocité structurelle. Sortant ainsi des logiques d'assignation d'une identité blessée ou mutilée, une telle démarche, en assumant la différenciation, est susceptible de porter un regard nouveau sur ces « tactiques abjectes ».

La condition féminine est passible du même type d'affranchissement des stéréotypes de genre véhiculés par la culture dominante, envisagés cette fois à travers le regard de femmes sur d'autres femmes. L'étude d'un reportage radio permet à Christine Bouissou de mettre en lumière la perception biaisée des trajectoires d'apprentissage et d'intégration de femmes du Sud, passées au filtre d'un féminisme universaliste prompt à dénier toute spécificité socioculturelle et à écraser la complexité de représentations contrastées. C'est, selon elle, le plus sûr moyen d'œuvrer à un humanisme renouvelé aux effets potentiellement émancipateurs, d'autant plus nécessaire qu'il intervient dans une période

[En ligne] http://www.les-subis.com/UserFiles/0405_dossier_pedagogique_crimeetcruaute.pdf [consulté le 15 février 2017].

post-féministe marquée par le reflux, voire la re-motivation des stéréotypes de genre et par le fléchissement des mobilisations féministes.

Dans une perspective plus large, Maxime Boidy appréhende dans son article le système de représentation démocratique comme le produit moins d'une forme de délégation de la souveraineté populaire à ses représentants désignés que d'une « lutte de représentation », fonction de positions de visibilité réparties de façon globalement inégalitaire. Celle-ci émerge à la faveur de l'essor d'un « concept-crise ». La sphère publique apparaît, dès lors, non plus comme cet espace consensuel structuré par la représentation bourgeoise défini par Jürgen Habermas, mais comme l'espace par excellence du dissensus et de l'affrontement symbolique, autrement dit « espace public oppositionnel », champ d'expansion de « subjectivités rebelles », dans les termes d'Oskar Negt²⁹. À partir de l'analyse de courants contestataires tels que les *tute bianca* ou les *black bloc*, il invite à distinguer iconologie politique et iconographie politique et à porter à nouvel examen les tentatives d'émancipation des subalternes. C'est donc, en dernière analyse, de « lutte de visibilité » dont il est question à travers la crise de la représentation, ce que le Comité invisible a parfaitement résumé dès 2007 à travers la maxime politique suivante : « Être visible, c'est être découvert, c'est-à-dire avant tout vulnérable³⁰. » Autrement dit, la bataille pour la reconnaissance peut s'avérer parfaitement aporétique, concourant à renforcer les logiques mêmes de contrôle et de marginalisation qu'elle prétend combattre. Une telle perspective n'est peut-être pas inactuelle, à l'heure où les formes conventionnelles ou non de participation politique sont, plus que jamais peut-être, en crise, mettant en péril le consensuel républicain sur le système de représentation démocratique.

Lignes de fuite

Dans un espace désormais globalisé et partagé par des systèmes de croyances divergeant sur le statut de la représentation, les images circulent, s'hybrident et se recomposent largement. Entre l'art, la représentation et le monde surgissent des tensions qu'illustrent, par exemple, les polémiques croissantes entourant la question de la réception occidentale d'œuvres non-occidentales. Sous couvert d'une salubre promotion de la diversité culturelle³¹, elles sont notamment le fait de chercheurs issus de disciplines diverses (histoire, histoire de l'art, anthropologie, littérature comparée) et qui, sous l'influence du postmodernisme et du post-colonialisme des années 1980 aux États-Unis, s'élèvent contre la possibilité d'une connaissance objective du passé ou des autres sociétés. Brouillant la distinction entre les « faits réels » et la fiction à quoi se ramène, à leurs yeux, l'interprétation ou évocation de ces faits par ceux qui ne les ont pas vécus, ils estiment ainsi que l'anthropologie doit « renoncer à sa prétention scientifique pour devenir une forme d'écriture poétique et littéraire³². » Ils dénoncent l'impérialisme de l'Occident et mettent en cause la légitimité de toute modalité d'« appropriation culturelle » – matérielle mais aussi imaginaire, interprétative, symbolique ou

²⁹ Oskar Negt, *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007.

³⁰ Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007, p. 102.

³¹ Martial Poirson et Sylvie Martin-Lahmani (dir.), *Diversité sur les scènes européennes ? Alternatives Théâtrales*, n°133, octobre 2017.

³² Claire Fagnart, « Art et ethnographie », *Marges*, n° 06, 2007, p. 8-16.

esthétique³³ –, en défendant l'idée que la seule forme admissible de réception des arts extra-occidentaux est celle qui reste au plus près de leur signification originelle.

Érigeant en principe le fait que les usages et interprétations de ces arts n'ont de légitimité que celle déterminée par les intentions initiales de leurs auteurs, certains en viennent à soutenir les récriminations des « peuples autochtones » contestant à tout étranger le droit de les représenter – fût-ce dans des fictions ou dans des travaux scientifiques (ethnographiques notamment) –, ou bien d'utiliser des références, motifs, styles ou éléments de langage relevant du « patrimoine immatériel » de ces peuples. Aux yeux de ceux qui militèrent pour le boycott d'*Exhibit B*, par exemple, c'est notamment sa couleur de peau qui délégitimait le Sud-Africain Brett Bailey et lui déniait le droit d'évoquer le passé douloureux des Noirs. « L'émetteur est indissociable du message », écrivait alors Po Lomami en mettant en doute la capacité d'une œuvre à dénoncer le racisme « quand tout le monde refuse de prendre en compte la couleur de l'artiste ». Elle dénonça « un artiste blanc qui s'approprie les corps noirs pour nourrir son art », ajoutant « nous nous trouvons dans un cas de plus d'appropriation de notre histoire, de nos représentations et de nos luttes.³⁴ » L'installation fut déprogrammée en Angleterre et écourtée en France. « On a presque conclu que seul un Noir pouvait comprendre le racisme », se désola l'historien Pascal Blanchard à propos de cette affaire.

La contestation, qui revêt un sens éminemment politique, prend aujourd'hui un tour judiciaire. Désormais, « le multiculturalisme, devenu méthodologie critique, s'apparente à un système de distribution du sens qui assigne les individus à leurs revendications sociales, réduit leur être à leur identité et rapatrie tout sens vers une origine considérée comme un révélateur politique.³⁵ » Ce faisant, les théories multiculturalistes ne font que « renforcer les instances du pouvoir, car elles sont tombées dans le piège qu'il leur tendait : lutter contre l'oppression et l'aliénation par une assignation à résidence symbolique – celle des parcs à thème essentialistes [...] Comment ignorer que la lutte politique est aujourd'hui plus que jamais une lutte de représentations³⁶ ? »

En France, la question du droit à l'image, que rend plus pressante encore la numérisation des œuvres du domaine public, étend ce constat aux rapports « intra-culturels » comme l'illustre la revendication, par le département de la Dordogne, d'un droit d'auteur sur les reproductions de la grotte de Lascaux³⁷. Les limites qu'elle pose à la diffusion des savoirs mais aussi à la liberté d'expression

³³ Voir en particulier James Clifford, *Malaise dans la culture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996 [1988].

³⁴ « *Exhibit B* est une exhibition du privilège blanc, qui le confirme, le renforce », journal *Libération*, 1^{er} décembre 2014. http://www.liberation.fr/culture/2014/12/01/exhibit-b-est-une-exhibition-du-privilege-blanc-qui-le-confirme-le-renforce_1154673 ; [En ligne] <http://lmsi.net/BoycottHumanZoo> [consulté le 3 février 2015]. On renvoie ici à la polémique récente concernant le *Nyansapo Fest*, festival afro-féministe prévu à Paris, et prévoyant l'interdiction de certains espaces aux femmes « non racisées ». [En ligne] www.lemonde.fr/.../du-mlf-a-nyansapo-ces-festivals-sans-mixite_5139199_4497271.html... [consulté le 28 mai 2017].

³⁵ Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël 2009, p. 213.

³⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël 2009, p. 38.

³⁷ [En ligne] http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/09/10/favorisons-la-libre-diffusion-de-la-culture-et-des-savoirs_4751847_3232.html [consulté le 28 mai 2017].

artistique laissent craindre, avec François Soulages, qu'il ne soit bientôt « plus possible pour un photographe de photographier autre chose que ce qu'il possède³⁸. »

Sous l'effet d'une volonté de « décolonisation culturelle et sociale » (Michel Côté), la représentation muséale de l'altérité ne passe plus seulement pour l'affaire des conservateurs. Ce sur quoi l'histoire muséographique fait silence ou ce qu'elle est impuissante à restituer, l'art se propose de le dévoiler, d'y sensibiliser et d'amener à y réagir en convoquant le lien à la mémoire. Devenu un enjeu fondamental, le projet de dénoncer l'idéologie impérialiste occidentale qui falsifie ou anesthésie le rapport au passé amène des artistes à contester le traitement muséographique de l'histoire et de l'altérité culturelle. À l'instar de Fred Wilson, par exemple, ils investissent l'espace muséal (*Mining the museum*, 1992), exposent aux regards des artefacts ordinairement confinés dans les réserves, et proposent des scénographies donnant à comprendre que les objets sont les « otages des musées » (*Colonial collection*, 1990)³⁹. Les livres aux tranches cousues symbolisant l'histoire non dite dans les installations de Kader Attia (*The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012 et *Repair. 5 Acts*, 2013) participent aussi de cette dénonciation d'une censure historique. Mais au-delà d'une « décolonisation » des artefacts ou des espaces d'exposition, d'autres artistes mettent en cause, en même temps que la valorisation du voir, la possibilité de déléguer à des représentations matérielles et pérennes le statut de support mémoriel. De fait, « une partie de l'art contemporain s'est construite en cultivant une sorte de colère face à la prétention des objets, des musées et des mémoriaux à pouvoir tenir lieu de mémoire à la place des hommes et de leur perte. Contre cela l'art préfère le recouvrement, la compression, la recomposition ou la disparition. [...] il s'agit pour ces artistes de prendre le contre-pied de l'idée que l'objet peut être porteur à lui seul de mémoire⁴⁰. » La mémoire, autrement dit, déborde le regard, et le combat contre l'oubli passe par le refus de l'art de s'en tenir à la seule représentativité matérielle et durable. L'œuvre ne se réduit plus à ce qu'elle montre et qui survit physiquement. Elle réside aussi dans ce qui, en elle, se soustrait à la vue pour s'autodétruire ou s'effacer ensuite, en une « stratégie mémorielle » donnant à sentir « l'absence, comme présence de la disparition », selon les mots d'Annette Becker et Octave Debary à propos des « anti-monuments » de Jochen Gerz⁴¹. L'art ainsi conçu réintroduit en somme un sens de la temporalité que l'éternel présent de la vie numérique contribue à occulter.

Bibliographie

³⁸ François Soulages, « Monstrations et expositions photographiques des violences », in [Annette Becker et Octave Debary \(dir.\), *Montrer les violences extrêmes*](#), Paris, Créaphis, 2012, p. 51.

³⁹ Fred Wilson, « Constructing the Spectacle of Culture in Museums », in Christian Kravagna (dir.), *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Cologne 2001, p. 98.

⁴⁰ Annette Becker et Octave Debary, « Jochen Gerz et la parole maudite », in Annette Becker et Octave Debary (dir.), *Montrer les violences extrêmes*, Paris, Créaphis 2012, p. 123-130.

⁴¹ Annette Becker et Octave Debary, « Jochen Gerz et la parole maudite », in Annette Becker et Octave Debary (dir.), *Montrer les violences extrêmes*, Paris, Créaphis 2012, p. 123-130.

- ALLIEZ Éric, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus », *Multitudes*, n° 34, 2008/3, p. 121-125.
- BECKER Annette et DEBARY Octave, « Jochen Gerz et la parole maudite », in BECKER Annette et DEBARY Octave (dir.), *Montrer les violences extrêmes*, Paris, Créaphis, 2012, p. 123-130.
- BOUCHERON Patrick, MAZEAU Guillaume et WAHNICH Sophie, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution », revue en ligne *Thaître* (<http://www.thaetre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/>)
- BOURRIAUD Nicolas, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- BRONNER Gérald, *La Démocratie des crédules*, Paris, PUF, 2013.
- CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996.
- CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.
- CLIFFORD James, *Malaise dans la culture* [1988], Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique, « Les musées aux prises avec le sacré des autres », *Raison présente*, n° 195, 2015, p. 83-90.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2006/5, p. 1011-1049.
- FAGNART Claire, « Art et ethnographie », *Marges*, n° 06, 2007, p. 8-16.
- FRESSOZ Baptiste, *L'Apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Paris, Seuil, 2012.
- HEINICH Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- JAMIN Jean, in « Une société cousue de fil noir », *L'Homme*, n° 38 (145), 1998, p. 205-220.
- KARL Frederick R., *William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1994.
- LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2001.
- LATOUR Bruno, *Petite Réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches* [1996], suivi de *Iconoclash*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond-La Découverte, 2009.
- MOISSEEFF Marika, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », *Genèses*, n° 17, 1994, p. 8-32.
- MUBI Brighenti Andrea, *Visibility in Social Theory and Social Research*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010

- NEGT Oskar, *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007.
- POIRSON Martial *Politique de la représentation*, Paris, Champion, 2014.
- MARTIAL Poirson et MARTIN-LAHMANI Sylvie (dir.), *Diversité sur les scènes européennes ? Alternatives Théâtrales* n° 133, octobre 2017.
- RANCIERE Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », in NANCY Jean-Luc, *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Seuil, 2001, p. 81-103.
- RANCIERE Jacques, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.
- RANCIERE Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil 2005.
- ROSANVALLON Pierre, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998.
- ROSANVALLON Pierre, *La Contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance*, Paris, Gallimard, 2006.
- ROSENVALLON Pierre, *Le Parlement des invisibles. Raconter la vie*, Paris, Seuil, 2014.
- SOULAGES François, « Monstrations et expositions photographiques des violences », in [Becker, Annette et Debary, Octave \(dir.\), *Montrer les violences extrêmes*](#), Paris, Créaphis, 2012, p. 45-62.
- STEPHENSON Heidi et LANGRIDGE Natasha, « Sarah Kane » (traduction Christel Gassie et Laure Hémain), in *Rage and Reason – Women Playwrights on Playwriting*, Methuen Drama, Londres 1997, p. 129-135.
- WILSON Fred, « Constructing the Spectacle of Culture in Museums », in Christian Kravagna (dir.), *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Cologne 2001, p. 97-102.