Françoise Docquiert
François Piron

IMAGE ET POLITIQUE

colloque sous la présidence
de
Paul Virilio

ACTES SUD / AFAA
Rencontres Internationales de la Photographie

Le colloque "Image et politique" s'est déroulé les 6 et 7 juillet 1997 à l'auditorium de l'Ecole nationale de la photographie d'Arles, dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie.

A l'initiative de Christian Caujolle, il a été organisé par Françoise Docquiert et dirigé par Ignacio Ramonet et Edgar Roskis, sous la présidence de Paul Virilio.

Il a bénéficié du soutien de l'AFAA (Association française d'action artistique), d'ARTE et du *Monde diplomatique*.

Les Rencontres internationales de la photographie et les éditions Actes Sud ont assuré la réalisation du présent ouvrage, grâce à une aide de l'AFAA.

Coordination des actes : Françoise Docquiert et François Piron
Traductions de l'anglais : Charlotte Orabona
Traductions de l'espagnol : L. Amelia de Dios Romero

arte

LE MONDE diplomatique

Association Française d'Action Artistique

A-A A

Ministère des Affaires Étrangères

Cahier photographique : droits réservés

© AFAA, 1998
ISBN 2-7427-1414-6

De la mémoire à la nostalgie

Le mot *photo* nous situe dans une des multiples possibilités de l'univers de l'Image ; il nous renvoie vers l'altérité, vers l'idée de *l'autre*, de l'autre comme acteur ou comme récepteur, de l'autre comme prétexte, comme sujet thématique, ou comme sujet lecteur. Associé au mot *compromis* (engagement), il nous rappelle immédiatement (il rend d'actualité) la notion d'intervention. Parce que nous ne sommes pas essentialistes et parce que nous n'aimons pas les choses telles qu'elles sont.

Et parce que nous n'aimons pas les choses telles qu'elles sont, nous pensons à nous-mêmes comme faisant partie d'un système imparfait ; nous nous voulons actifs à l'intérieur de ce système que nous appelons démocratie, et dont sont parties constitutives le débat et le questionnement des raisons et des limites de cette imperfection.

Dans ce sens, nous laissons la perfection à l'espace sans fracture de la tyrannie, à l'autodégustation de la vérité unique et à un confortable "citoyen-reflet" qui n'a pas à prendre en compte des mots comme *engagement*, ni à se sentir attiré par l'intervention. Un citoyen installé dans la nostalgie parce que, de cette manière, il résiste à la mémoire ; jamais il n'ouvrira les yeux ni n'adressera son regard vers l'autre ou vers la photo. C'est un citoyen qui se sert de la vue pour percevoir le monde en termes de similitude ou d'assimilation.

A l'opposé, le mot *engagement*, parce qu'il ne sera jamais une fin en soi, m'oblige à me rendre compte que

je partage avec vous le lieu de l'expérience (en tant que conscience), la capacité du langage, l'inévitabilité de la médiation ainsi que de la réinterprétation de la médiation en fonction de l'idéologie, de l'empathie, des variantes telles que le genre ou la classe sociale. Nous partageons certaines expectatives d'échange dans le sable morbide du politique. Désormais, je remplacerai le mot *politique* par celui d'*intervention* dans ses multiples acceptions : celles qui, depuis la minute de silence jusqu'à l'action inespérée, impeccable et ironique des Guerrilla Girls, m'amènent à un processus qui met l'accent sur le rôle personnel de l'artiste ou de l'auteur, ainsi que sur la position créative du récepteur.

Voici peut-être la raison pour laquelle, à certaines périodes, le mot *engagement* ne circula plus dans le monde des images. Mais tant qu'on s'en servira, tel que nous le faisons à présent, il sera impossible d'ignorer sa généalogie ou de séparer son identité des coordonnées de temps et de lieu, y compris de la politique tout court.

De mon point de vue, il s'agit de déchiffrer, de reconnaître la lecture préférentielle, de comprendre un phénomène aussi nécessaire, aussi ancré dans l'Histoire : l'image comme engagement, phénomène démonstratif du type de contrôle et de détermination exercé par le pouvoir sur les relations sociales. Et il s'agit de le comprendre dans sa version médiatique, artistique voire de marché, même s'il se pourrait bien qu'à la fin, le marché, qui se considère déjà lui-même comme l'espace fondationnel de tout pouvoir, finisse par ourdir la trame des médias et de l'art.

Et c'est dans cette opération que m'est dévoilée l'importance de la notion de public – nous, citoyens politiques transformés en public par la modernité. De la même manière, l'importance d'associer la notion de public à l'espace public se révèle à moi ; espace public fondateur du pouvoir par le fait qu'il signifie gratuité, possibilité d'aller et venir sans charge ni *a priori*, possibilité d'explorer notre relation avec cet autre que, par exemple, Jochen Gerz réclamait en disant : *"J'ai observé les foules défiler devant la Mona Lisa, au Louvre. Pas une personne ne souriait. Quoi de plus naturel, cependant, que le retour du sourire."*

Mais l'idée de public laisse présager aussi que, peut-être, quelqu'un a déjà choisi à notre place, à travers des

mécanismes invisibles de simulation. Dans ce sens, l'idée de public situe l'espoir – la plus sociale de toutes les énergies, nous rappelle Berger – au bord de l'abîme. L'espoir, c'est par exemple la Photo d'intention politique, celle confrontée au système des médias, la photo utilisée sur divers supports et circuits, la photo matière brute qui tire son sens des moyens de distribution qui sont aujourd'hui les moyens de consommation d'images. En tant que public – spectateur, récepteur ou consommateur –, nous pouvons constater, comme Hal Foster, que le contrôle des processus de signification deviendra aussi crucial que le contrôle des processus de production matérielle, surtout si la convergence croissante, la coïncidence, en somme la même identité pour toutes les formes de contrôle se confirme.

Je reviens maintenant à la question de l'engagement, et je le fais en termes artistiques. Ceci me permet de revendiquer un art public, financé avec de l'argent public, pour ensuite définir les relations de temps et de lieu (historique), cela avec l'attitude du sujet "artiste" comme noyau organisateur. En disant cela, je ne fais probablement qu'exprimer la vieille idée de Gombrich, elle-même dérivée de Schlosser, à savoir qu'en réalité, ce qu'on appelle l'art n'existe pas : ce qui existe, ce sont les artistes. Artistes qui, comme Krzysztof Wodiczko, refusent d'être tenus pour responsables si leur œuvre devient banale au cours du temps et avec la modification de certaines circonstances ; ils affirment que l'important est ce qui est sur le point de se dérouler au moment où l'artiste produit son œuvre. Voici donc le projet formel s'articulant avec le projet social. C'est le cas de Muntadas, des Gerz, d'Aziz+Cucher. Un projet formel qui se transforme en une chose dérangeante, en un appareil qui met en question la réduction du réel ; un projet qui va au-delà des stéréotypes en se servant, très souvent, des stéréotypes eux-mêmes.

Si je me trouve ici aujourd'hui, c'est parce que je travaille dans l'arène des Média Studies, et plus particulièrement sur la photographie et le cinéma documentaire.

C'est aussi parce que je m'intéresse aux images que l'on peut appeler de référent réel ; je m'intéresse aussi à leur utilisation dans la construction du discours médiatique, y compris leur audience et leur contexte de réception. Pour cette raison, je dois travailler avec la politique comme référence ; d'une certaine manière, c'est elle qui octroie ou refuse la cohérence à mon analyse, de la même manière qu'elle concède ou nie la cohérence à la création, à cette composante subjective et mystérieuse qui fait que l'on peut reconnaître un Auteur.

En ce moment, je suis particulièrement intéressée par la réflexion et le questionnement des relations entre Image et Politique, entre Image et Engagement. Je pense ces deux réalités à partir d'une phrase d'Alain Badiou *(De l'idéologie)* qui fait référence à la possibilité de réintroduire le conflit là où il a été imaginairement expulsé, exclu, effacé. Les exclus, les gens sans visage, les homeless de Wodiczko ou les victimes des Khmers rouges, ou le génocide au Timor pour lequel Chomsky mène combat.

Mais, qui a le pouvoir d'effacer la trace du conflit ? L'autorité absolue, naturellement. La censure, y compris la censure commerciale, la viabilité commerciale comme totem, sûrement. Les médias, inévitablement. Nous ne pouvons pas éviter les médias, mais nous pouvons réintroduire le conflit au sujet des médias, parce que cela voudrait dire réintroduire la complexité comme antinomie, non réductible au cliché.

Je fais un petit détour pour parler brièvement du système des médias à partir de trois considérations connues. La première nous fait observer que la logique technologique – c'est-à-dire "le secret et la vitesse" envers lesquels nous met en garde Paul Virilio – domine déjà le champ des contenus ; pour en arriver là, il a fallu qu'elle se débarrasse de tout type de normes par la déréglementation. Ceci constitue notre deuxième observation. Enfin, en troisième lieu, le marché a réussi à prendre tout en charge et s'est érigé en instance suprême de régulation.

Malgré cela, à l'intérieur du processus est apparue la complexité qui suppose la réintroduction de mots comme *culture*, *pluralisme*, *démocratie*, *minorités* et *responsabilité*. Au début, ce processus était dominé par les industries d'infrastructures et par la logique de la valeur ajoutée, à travers l'offre des nouveaux services et produits ; suivant

le chemin emprunté par les images télévisuelles, est apparu le concept de Service Public ainsi que sa redéfinition à partir de sa relation avec le Système des médias. Voilà pourquoi je n'aime pas réduire la lecture du monde des médias à la perspective du pouvoir. C'est pour cela que nous étendons le territoire des médias à l'engagement en tant que désir et possibilité.

En tant que phénomène, l'engagement du créateur d'images est un phénomène facilement localisable grâce aux relations d'identité avec son époque et avec les conditions dans lesquelles l'œuvre est réalisée. Je choisirai pour ma démonstration la capacité du créateur d'images à nous mettre face à l'invisible, à ce qui a été exclu. En vue de cet objectif, il se sert de la codification du *déjà-vu*, du paradoxal, de l'union des contraires – naturel/artificiel, matériel/virtuel – c'est-à-dire d'éléments qui s'éliminent mutuellement... En résumé, il nous met face à face avec le conflit.

Comme toujours, il existe une raison pour choisir ce type d'approche d'un phénomène. Ma formation primitive se déroula dans un monde sans images, dans lequel on est habitué à lire entre les lignes. Il me reste de cette période la routine du double déchiffrage. Par impératif de l'époque, les années 1950-1960 du franquisme, nous avions besoin de tout connaître sur chaque auteur pour lui faire confiance. On pouvait ainsi se tenir à l'écart des pièges du pouvoir, de ses intellectuels, et même de son immaculée génération technocrate.

Plus tard, quand j'ai commencé à me tourner vers la photographie, je me suis intéressée à la photo publiée et à la génération photographique espagnole, génération politique *malgré elle* : celle de Ricard Terré, celle qui fut capable d'établir les conditions pour une confrontation visible avec l'iconographie du régime (mot choisi par le franquisme pour sa représentation). Une iconographie officielle de "couronnements et monuments" (telle que la désigna Fabbri), d'inauguration de lacs de barrage (action la plus récurrente de Franco). Il s'agissait de la même génération qui avait réussi un *tour de force* dans l'espace public avec la photo-décor, avec les "salonistes" et les "académistes". Cette génération se nourrissait d'autres contenus, elle optait pour d'autres formules expressives et pour d'autres circuits d'exhibition, comprenant les

magazines et même les médias, touchant là où ça faisait mal. Le travail formel fut pensé comme partie d'un projet culturel. Une fois de plus, il s'agissait de l'union du travail de création et du travail d'exécution. Ce fut la génération qui introduisit le conflit, le débat, l'action photographique comme bruit, comme intervention dans le quotidien des années 1960. Ses auteurs devinrent des personnages incommodants. C'est un exemple entre tant d'autres qui me conduit à l'acception d'une culture constitutive de l'Histoire matérielle, élément actif des événements politiques qui organisent notre quotidien, et que nous avons reconnue dans les propositions conceptuelles du *Grup de Treball* – auquel appartenait Muntadas – ou d'*Equipo Crónica.*

Et aujourd'hui ? Qu'est-ce qui rend visible et identifiable l'artiste engagé ? Sûrement son "hypertactisme". Sûrement la conscience des relations art-technique ou, dans certains cas, la technique comme partie du contenu. Sûrement l'idée de productions qui doivent prendre en compte leur immersion dans l'univers des médias et s'interroger sur la position – dedans, dehors – par rapport à ceux-là. Sûrement l'idée d'un imaginaire – tant du créateur que du public – de souche médiatique, et, presque toujours, la relation avec les médias comme source d'images brutes.

Il s'agit, comme vous voyez, des mêmes questions qu'on pourrait se poser vis-à-vis d'un artiste engagé de l'entre-deux-guerres. On pourrait ajouter la diversité des critères, la temporalité de l'œuvre, la commande institutionnelle...

Comment donc réussir à identifier l'artiste engagé ? A travers son style ? Pas du tout. Par ses moyens de production ? Jamais de la vie (il suffit de penser aux moyens si opposés utilisés par Boltanski ou Aziz+Cucher). L'artiste engagé, au contraire, se fait visible grâce à sa capacité de nous renvoyer à sa culture, à son environnement, aux variantes de genre, aux variantes ethniques et idéologiques. Il peut être identifié grâce à l'importance du contenu de son œuvre, une œuvre que l'on peut toujours raconter, ainsi que par sa propre position comme partie active et significative de celle-ci. Il se dévoile à nous à travers l'idée du récepteur actif, voire critique, ou, comme c'est le cas pour Muntadas, du récepteur hypothétique.

Ce récepteur disséminé appréhende seulement certains des aspects des propositions artistiques, sans jamais réussir à embrasser l'œuvre dans sa totalité. On pourrait même arriver à la dissolution de l'auteur, comme le réclame Gerz.

L'artiste engagé comme altérité. Et pour fermer ce cycle particulier, la photo comme altérité, parce qu'elle dépendra toujours de l'autre, de quelqu'un d'autre, qui se rend présent pour nous et qui se conventionnalise avec notre culture : le sourire est toujours frontal. L'altérité, parce qu'elle nous conduit à l'incertitude, à des sorties inespérées et versatiles, à l'idée de morbide et de transformation, à une logique, à une raison de faire qui ne s'oriente pas vers le vide ni ne se conçoit pour l'éternité.

J'en arrive ainsi à cette phrase de Tatline, en qui je trouve ma définition idéale : *"Ni l'ancien, ni le nouveau, mais le nécessaire."* Comme l'exposition *S.21*, ici à Arles.

PAUL VIRILIO

Margarita Ledo Andión pose une question que Gilles Deleuze avait introduite, mais peu développée, celle des sociétés de contrôle. Quand on parle de contrôle, on pense contrôle policier, mais on ne pense pas au contrôle des signes et des symboles. Cela introduit la question de l'optiquement correct, du contrôle du visible. Les sociétés anciennes avaient organisé le contrôle par l'oralité et l'écriture, avec notamment la censure. Est-ce que l'image peut être un service public, sans être télé ou vidéosurveillance ?

Margarita Ledo Andión enseigne la communication audiovisuelle à l'université autonome de Barcelone et à l'université de Saint-Jacques-de-Compostelle. Elle est responsable, sous l'égide de la Communauté européenne, du projet "Télévision et interculturalité en Bretagne, Galicie et pays de Galles".